

REPERTÓRIO  
LIVRE

# A DRAMATURGIA NOS MEIOS AUDIOVISUAIS E SEU SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO

*DRAMATURGY IN AUDIOVISUAL  
MEDIA AND ITS SYSTEM OF MEANING*

*DRAMATURGIA EN LOS MEDIOS  
AUDIOVISUALES Y SU SISTEMA DE SIGNIFICADO*

**ANA CLÁUDIA CAVALCANTE**

CAVALCANTE, Ana Cláudia.  
A dramaturgia nos meios audiovisuais e seu sistema de significação.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **195-216**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.37673>

## RESUMO

O artigo identifica os principais elementos que compõem a gramática da ficção audiovisual, destacando que as escritas dramatúrgicas feitas para cinema e televisão se desenvolvem em três dimensões: a dimensão visual ou imagética, a dimensão sonora, além da construção verbal que lastreia a encenação, o que possibilita a descrição de circunstâncias, estados emocionais, definição de ambientes, construção de personagens e a composição de diálogos. Essas três dimensões constituem um sistema complexo de significação. O estudo colabora com a compreensão das especificidades da linguagem audiovisual, evidenciando *diálogos*, no sentido proposto por Mikhail Bakhtin, travados entre os primórdios do cinema e outras modalidades artísticas, tais como o teatro, a dança e as artes pictóricas.

## PALAVRAS-CHAVES:

teledramaturgia; semiótica; artes cênicas; cinema; teatro.

## ABSTRACT

The article identifies the main elements that make up the grammar of fiction audiovisual, highlighting that the dramaturgical writings in cinema and television unfold in three dimensions: the visual or imaged dimension; the sound dimension; and the verbal construction that supports the staging and enables to describe circumstances, emotional states, environment setting, character building and the dialogue composition. These three dimensions constitute a complex system of meaning. The research collaborates with the understanding of the audiovisual language's specificities, showcasing dialogues, in the sense proposed by Mikhail Bakhtin, going on between the early cinema and other artistic modalities, such as theater, dance and pictorial arts.

## KEYWORDS:

teledramaturgy; semiotics; performing arts; cinema; theater.

## RESUMEN

El artículo identifica los principales elementos que componen la gramática de la ficción audiovisual, destacando que los escritos dramatúrgicos realizados para el cine y la televisión desarrollarse entre dimensiones: la dimensión visual o de imágenes; la dimensión del sonido, además de la construcción verbal que lastrea la escenación, que possibilita la descripción de circunstancias, estados emocionales, definición de ambientes, construcción de personajes y la composición de diálogos. Estas tres dimensiones constituyen un complejo sistema de significado. El estudio colabora con la comprensión de las especificidades del lenguaje audiovisual, evidenciando *diálogos*, en el sentido propuesto por Mikhail Bakhtin (Mijaíl Bajtín), en los primordios del cine y otras modalidades artísticas, como el teatro, la danza y las artes pictóricas.

## PALABRAS CLAVES:

teledramaturgia; semiótica; artes escénicas; cine; teatro.



## INTRODUÇÃO

**HÁ UM IMPULSO DIALÓGICO** regendo as modalidades artísticas, que têm as suas práticas influenciadas por princípios estéticos comuns e por processos históricos que impulsionaram a sua formação como linguagem. Considera-se aqui que o cinema e a ficção televisiva são herdeiros de práticas dramatúrgicas que se constituíram pela jornada secular do teatro.

O diálogo com as artes pictóricas também se tornou inevitável nas primeiras experiências feitas com a imagem em movimento. A ideia de perspectiva é um bom exemplo de noção que se desenvolveu no cinema a partir de experiências artísticas que lhe antecederam.

A impressão de realidade causada pela imagem fílmica se vale não só da ilusão da perspectiva, bem como da ilusão da profundidade de campo. Em conformidade com Jacques Aumont (2006, p. 37):

A PDC [profundidade de campo], por si mesma, é um fator permanente da imagem fílmica, a sua ação variou muitíssimo ao longo da história dos filmes. O cinema das origens, os filmes dos irmãos Lumière, por exemplo beneficiavam-se de uma enorme PDC, consequência técnica da luminosidade das primeiras objetivas e da

escolha de externas, muito iluminadas; do ponto de vista estético, essa nitidez quase uniforme da imagem, qualquer que seja a distância do objeto, não é indiferente e contribui para aproximar esses primeiros filmes de seus ancestrais picturais (cf. a famosa tirada de Jean-Luc Godart, segundo a qual Lumière era um pintor).

O movimento desprende a linguagem fílmica da fotografia, das artes plásticas, das artes visuais em geral, e cria proximidades com a dança, as convenções dramáticas e teatrais. As estruturas dramáticas que conduzem a narrativa fílmica ficcional também evidenciam elos entre os meios audiovisuais e o teatro.

A semiótica busca analisar os códigos presentes na ficção cinematográfica e a sua influência no universo sociocultural dos espectadores. Para a realização de uma análise desses códigos complexos faz-se necessário tratá-los enquanto discurso imagético, amalgamado com um discurso sonoro, ambos tendo como lastro um discurso verbal. Todos estes discursos, contudo, extraídos de um texto épico-dramático, o roteiro, previamente construído integralmente através de palavras. O cinema ficcional dialogou profundamente, no seu processo de constituição como linguagem singular, com a arte literária e com o teatro.

Diversos elementos artísticos estão relacionados aos processos de composição fílmica e devem ser levados em consideração, embora estejam associados a etapas posteriores, tais como a definição de linhas de atuação – performance dos atores, expressividade vocal e corporal –, da direção de arte, da cenografia, da direção de fotografia, do uso da computação gráfica na pós-produção, dentre outros.

## GRAMÁTICA TRIDIMENSIONAL

A produção audiovisual ficcional costuma ser previamente projetada em palavras (dimensão verbal) que devem conter a dimensão sonora e a dimensão visual desta tessitura tridimensional. As descrições contidas no roteiro

se tornarão imagem e som; as palavras que compõem os diálogos previstos no roteiro vão se transformar em sonoridade, gesto, movimentos e expressão facial. A dimensão verbal é um pilar de sustentação da composição. Roteiristas devem escrever levando em consideração a plasticidade e a sonoridade das palavras que integram os diálogos.

O filme, a minissérie, a série, a novela, assim como a tradicional encenação teatral surgem de palavras escritas que se transmutarão em uma trama traduzida em imagens e textos sonoros. A dimensão verbal, contudo, estabelece um lastro que sustenta a relação entre a dimensão sonora e a dimensão imagética. E, embora a imagem seja o elemento mais marcante dos meios audiovisuais, o som tem um poder de sugestão que vai além do que está na tela, a sonoridade, potencialmente, preenche lacunas que a fragmentação da imagem institui.

Trata-se de um processo dialógico entre dois ordenamentos sígnicos diferentes (imagético e sonoro), ligados a modalidades artísticas distintas, que constituem um único sistema de significação, que através de sua gramática, ou seja, sua forma singular de codificação, possibilita a criação de “realidades”, que ultrapassam os limites dos planos e do seu ordenamento.

Para contar histórias, propor situações ou circunstâncias dramáticas, conceber personagens, possibilitar confrontos, gerenciar conflitos, o roteirista precisa articular pensamentos através de imagens e palavras que “dialoguem” com inserções sonoras e musicais. O roteirista é um regente e a sua tessitura será sempre dialógica e terá a *polifonia* como ponto de partida.

E, embora a construção audiovisual seja multimodal e detenha uma gramática triádica, a dimensão imagética e a sua sintaxe têm sido, no entanto, priorizadas nos estudos sobre a linguagem audiovisual, em detrimento de uma noção que contemple o diálogo entre modalidades artísticas como elemento fundante do audiovisual, o que não interfere no entendimento da singularidade desta linguagem.

Como observa Martin (2003, p. 27):

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. O seu gene é, com efeito, marcado por uma ambivalência profunda; é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador.

Possivelmente, como o cinema surgiu “mudo”, a compreensão da imagem e sua sintaxe acabaram por ser hiperdimensionadas em relação à musicalidade e ao uso da palavra, fundamentais para o entendimento da complexa sintaxe em questão.

A composição da imagem é o arranjo dos elementos que constituem cada quadro: o assunto principal, o primeiro plano, e os motivos secundários. Esta composição deve levar em consideração a qualidade estética da imagem, sua textura, o equilíbrio de cores, formas, proporções, linhas, texturas, volumes, profundidade e outras variáveis. Nos meios audiovisuais, a composição envolve não só a definição do quadro, como, também, a relação deste com o movimento. Movimentos de pessoas, personagens, objetos animados e inanimados participantes do quadro e, ainda, movimentos da câmera.

A noção de montagem, entretanto, singulariza a linguagem fílmica e cria impactos inclusive nas próprias concepções e teorias da cena teatral.

A composição da imagem fílmica utiliza-se diversos recursos para, a cada plano, construir o seu universo, desenrolar a narrativa e exibir uma noção de “realidade”. O enquadramento é um dos elementos técnicos desta composição. A definição do quadro, ou enquadramento, se dá na escolha de onde e como posicionar a câmera durante a gravação, ou seja, a determinação do plano e o seu grau de abrangência, além da escolha do ângulo e da lente, que são fundamentais para a definição de como o quadro será visto. A definição do plano, sua abertura e suas sequências geram sentenças enunciativas que possibilitam o discurso. Essa definição envolve uma série de parâmetros definidos a partir de noções de foco, dimensão, ponto de vista, duração e ritmo.

As proporções do corpo humano e as regras de sua representação, cunhadas no renascimento, são frequentemente utilizadas como referência para estabelecer a dimensão ou abertura de cada plano. Dessa maneira, o enquadramento está relacionado com o posicionamento dos seres humanos e, ainda, dos objetos que compõem o quadro, além da relação destes elementos com a luz, seja ela artificial ou natural.

Definir o enquadramento significa pensar sobre qual a área que vai aparecer na cena e qual o ponto de vista mais indicado para que a ação dramática seja registrada, ou seja, enquadrar é decidir o que faz parte do filme, episódio ou programa em cada momento de sua realização. Enquadrar também é determinar o modo como o público perceberá o universo que está sendo construído e exibido pela composição artística.

Para construir enunciados, desencadear o discurso e conduzir a narrativa, o diretor e sua equipe terão que desenvolver uma sequência de planos. Esta sequência de planos também será desenvolvida a partir de elementos que constam do roteiro. Os planos sequenciados conduzem a narrativa e são regidos pelo enredo. Assim, o enredo deflagra a planificação e conduz todas as etapas de criação, com suas especificidades: pré-produção, produção e pós-produção.

O movimento, como elemento que distingue a imagem nas produções audiovisuais, deve ser previamente planejado para corresponder ao que se deseja narrar e comunicar ao espectador, em termos de sensação e compreensão racional da narrativa.

Conforme foi mencionado anteriormente, em qualquer discurso cinematográfico, existem dois tipos básicos de movimentos: os internos e externos ao plano. Os movimentos internos se manifestam através das “marcações”, das trajetórias dos atores-personagens em cena, verdadeiras coreografias por mais minimalistas que sejam; e de movimentos de figurantes, da vegetação, de objetos, de veículos, de animais, dentre outros, no interior do plano enquadrado.

Já os movimentos externos, os obtidos com a câmera em movimento (*pan*, *tilt*, *travelling*, *tracking* etc.) durante as filmagens, exigem a compreensão de técnicas e a aquisição de equipamentos específicos, tais como *gruas*, *dolly*, *steadicam*, dentre outros.

A linguagem de planos e movimentos tem o importante papel de desenvolver uma narrativa visual passível de leitura, e a câmera tem um papel fundamental neste processo, torna-se móvel, simula relações similares às do olho humano, se coloca como o olho do espectador ou, ainda, expressa o ponto de vista de personagens que compõe a trama.

O discurso audiovisual – composto por elementos imagéticos, sonoros e verbais – constitui-se como um conjunto semântico, dramático e expressivo, fruto da articulação entre determinados elementos que compõem o universo das produções dos meios audiovisuais: delimitação de planos, enquadramentos, ângulos; movimentos de câmera; recursos de montagem ou edição e recursos de pós-produção. Todas as etapas são deflagradas a partir da definição e aprovação do roteiro “literário”.

A partir da decupagem do roteiro, todos os demais elementos serão relacionados. Com isso, recursos artísticos, recursos técnicos e tecnológicos serão definidos e acionados.

Cada plano deve ser previamente estudado, pois comporta um fragmento da narrativa. O plano é um recorte visual definido no tempo e no espaço. Está localizado entre dois cortes. Os planos podem ter um caráter mais descritivo, ajudando a contextualizar a situação enfocada; podem ser expressivos ou dramáticos: geralmente os planos mais fechados, ajudam a captar os estados emocionais de forma mais intensa. Os planos panorâmicos, que são planos mais abertos, ajudam a localizar o espectador geograficamente e a demarcar mudanças espaciais.

O som está conectado à imagem, aos planos e suas sequências, mas, apesar dessa conexão, o som tem um poder de sugestão que vai além do que está visível na tela. A linguagem sonora preenche lacunas deixadas pela imagem, fragmentada e em movimento. A montagem estabelece entre os dois sistemas, imagético e sonoro, uma relação simbiótica.

A imagem e o som dialogam, produzindo um interpretantepotencial, que vai agir na proposição de uma realidade ficcional que se vale da continuidade que rege a sequência de planos e constitui a montagem. Na prática, imagem e som se harmonizam; se complementam; se opõem; se contradizem e podem produzir diversos outros efeitos.

[...] chegou-se a considerar que o cinema começava de fato com o cinema falado e que, a partir de então, só devia visar abolir ao máximo tudo o que o separava de um reflexo perfeito do mundo real: aliás, essa posição foi adotada principalmente pelos críticos e teóricos, dos quais os mais marcantes (porque os mais coerentes até em seus excessos) são André Bazin e seus epígonos (anos 50).// Para os outros, ao contrário, o som era muitas vezes recebido como um verdadeiro instrumento de degenerescência do cinema, como uma incitação a justamente fazer do cinema uma cópia, um duplo do real, às custas do trabalho sobre a imagem ou sobre o gesto. (AUMONT, 2006, p. 47)

A trilha sonora pode ser composta de vozes, ruídos e música. Ou seja, tudo que é audível na produção, embora o silêncio seja um elemento importante nesta composição. A especificidade de cada proposta artística é que vai definir a qualidade, a espacialidade e a força narrativa de cada elemento sonoro que será articulado às imagens.

O filme *O nascimento de uma nação* (1915), direção de David Griffith, é considerado o primeiro a se valer da música como um elemento narrativo, especificamente criado para a montagem. A música constitui um dos mais expressivos elementos da ficção audiovisual, relacionada com demais inserções sonoras, com a ação dramática e com a condução da narrativa.

A ação dramática, como um dos elementos fundamentais da narrativa ficcional no audiovisual, é composta de movimentos que impõe uma pulsação à construção textual. Ademais, o diálogo e o tratamento que a expressividade vocal recebe no processo de criação e ao longo da montagem também podem impor um ritmo a esta construção. O roteirista deve estar atento à sonoridade das palavras e a relação da “linguagem” utilizada pelas personagens e a sua caracterização. Os diálogos são escritos para serem ouvidos.

Pulsação, ritmo, cadência são noções extraídas da música, mas que podem ser utilizadas para a compreensão da sintaxe sonora do audiovisual em contato dialógico com as especificidades da sintaxe visual, juntas e articuladas definem elementos de uma gramática. Podemos, então, considerar que as relações de

tempo e espaço da própria encenação impõem uma cadência rítmica e dramática por meio de tensões, relaxamentos, silêncios, acentos, impulsos – a cada plano que compõe a montagem.

Dessa forma, compreende-se que a sonoridade da montagem está conectada à própria narrativa, atrelada não só a dimensão imagética da construção, como também aos diálogos e descrições contidos nos roteiros “literários”.

As inserções sonoras – ambiência, sonoplastia, trilha musical etc.– têm como delimitador ou cadência a pulsação estabelecida pela estrutura dramática e proposta de encenação. A montagem como unidade reúne potencialmente todas estas dimensões. No entanto, em obras ficcionais a maior parte da trilha sonora é inserida na etapa de pós-produção.

As inserções sonoras utilizam-se, para construir a ilusão de um ambiente plausível, do ritmo presente tanto na encenação quanto na montagem. E assim expressa a sua temporalidade, relacionando-se e acompanhado as circunstâncias encenadas. A sonoridade está, portanto, conectada à narrativa, expressando o que não pode apenas pela visualidade ser mostrado, mas que pode ser sonoramente sugerido.

Claudia Gorbman estabeleceu uma classificação para os elementos sonoros no audiovisual, com base na perspectiva da narrativa. De acordo com ela, o som pode ser diegético, não diegético (extradiegético) ou metadiegético. Para Gorbman (1987, p. 7), a música nas ficções cinematográficas: “[...] explica, sublinha, imita, enfatiza ações narrativas e climas sempre onde é possível; ela veste o coração do espectador em sua luva e contribui para a definição de um universo dramático, cuja moralidade transcendental deve ser a da emoção”.

A musicalidade na montagem constrói ambientes, provoca sensações, contradiz o que está sendo visto, reforça e intensifica sentimentos e sensações despertados pela imagem, cria um prolongamento do que está enquadrado.

A articulação da sintaxe visual com a sintaxe sonora impõe uma complexidade à construção desses códigos que compõem a linguagem da ficção audiovisual. A ação é fragmentada em diversos planos. Já o som, pelo contrário, poderá ser

contínuo, atravessar limites de espaço e tempo estabelecidos pelo enredo e estabelecer meios surpreendentes de “tocar” o espectador em potencial: “O som físico que está lá, fora de mim, é sentido como se estivesse brotando aqui dentro, volátil, instável, movendo-se no passo da vida”. (SANTAELLA, 2001, p. 109)

Assim, o produto audiovisual articula sintaxes, formas, discursos, e com isso reafirma o seu caráter artístico e comunicacional – simultaneamente, propondo e estabelecendo caminhos lógicos pelos quais seus emissores e receptores ativos possam atuar nos processos de semiose, fruição e interpretação.

A composição audiovisual ou montagem aponta um ordenamento lógico a cada unidade de significação, buscando um diálogo harmônico entre a sintaxe imposta pelos meios audiovisuais, a forma que se estabelece – de acordo com a concepção dos realizadores – e o discurso constituído a partir do ordenamento de planos. Cada plano deve ser considerado uma unidade de significação, ou seja, cada plano pode ser considerado um signo.

Claro está que o cinema, a televisão e, mais recentemente, a internet, através de seus produtos ficcionais, não estabelecem apenas conjecturas, mas proposições semióticas ou semiológicas complexas, estabelecendo uma linguagem própria e criando vínculos com seu público:

Os sistemas mais interessantes, aqueles que ao menos estão ligados à sociologia das comunicações de massa, são complexos sistemas em que estão desenvolvidos diferentes substâncias; no cinema, televisão e publicidade, os sentidos são tributários de um concurso de imagens, sons e grafismos; é prematuro, pois, fixar para esses sistemas, a classe dos fatos da língua e aos fatos da fala, enquanto, por um lado, não se decidir se a ‘língua’ de cada um desses sistemas complexos é original ou somente compostas das ‘línguas’ subsidiárias que delas participam e, por outro lado, enquanto essas ‘línguas’ subsidiárias não forem analisadas (conhecemos a língua linguística, mas ignoramos a língua das imagens ou a da música). (BARTHES, 2012, p. 39)

Apesar de inúmeros estudos feitos sobre a imagem, a imagem em movimento e a linguagem cinematográfica, posteriores a esta consideração de Roland Barthes feita em 1964, em *Elementos da semiologia* (2012), ainda hoje se debate sobre a existência ou não de uma linguagem específica do audiovisual, dado o seu caráter híbrido, *dialógico* e multimodal, ou seja, por recorrer ao que Barthes (2012) chama de “línguas” subsidiárias.

O audiovisual, não há dúvida, detém um sistema de significação complexo, que está articulado com diversas modalidades artísticas e possui uma dimensão imagética, uma dimensão sonora e, ainda, se relaciona com a linguagem verbal.

Nos primórdios dos seus estudos semiológicos, Barthes (2012, p. 13) estabelece analogias com o sistema linguístico, de Ferdinand de Saussure (1857-1913), codificado pelo *Curso de linguística geral*, publicado em 1916, para estudar sistemas de significação extralinguísticos:

[...] a Semiologia tem por objeto, então, qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem os seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem ‘linguagens’, são, pelo menos, sistemas de significação.

Barthes, em obras como *Mitologias, escrita em 1957, Elementos de semiologia*, de 1964, ou *Sistema da moda*, 1967, analisa sistemas extralinguísticos como os mitos, a literatura, a propaganda e a moda. Com estes estudos, fornece uma visão geral do campo de estudo da semiologia e dos instrumentos por meio dos quais fosse possível realizar pesquisas nesta seara. O pensador francês considera que a Semiologia seria uma parte da Linguística, encarregada de focar complexas unidades significantes do discurso, articulando com outras disciplinas como a antropologia, a sociologia, a psicanálise, a estilística, dentre outras que pudessem corroborar com o estabelecimento de uma unidade conceitual à *significação*. Sabe-se que, em seus primórdios, a semiologia tinha uma dupla missão: delinear uma teoria geral da pesquisa semiológica e elaborar semiologias específicas, que pudessem ser aplicadas a objetos e domínios

híbridos ou extralinguísticos, como a moda, o vestuário, a imprensa, a culinária, a propaganda, o teatro, o cinema, dentre outros.

Utilizando como base elementos da teoria saussuriana, e ainda numa perspectiva estruturalista – que será ultrapassada ao longo da sua trajetória, Barthes propõe-se a manejar e aprofundar os conceitos linguísticos consolidados, em prol da dilatação do campo da semiologia. Organizou, para tanto, um verdadeiro compêndio de conceituações, que respaldou as pesquisas naquele momento. Sua perspectiva semiológica teve, assim, por objeto qualquer sistema de signos, seja qual fosse a sua substância, seus limites, imagens, gestos, princípios, inscrições, desde que constituíssem sistemas simbólicos.

Com isso, recusou os limites da semiologia da comunicação, apontada pela base conceitual de Saussure, em favor da abrangência de uma semiologia da significação, menos pautada numa visão cientificista, tendo um caráter hermenêutico.

Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson (1896-1982), ponto de partida para os estudos de Barthes, possuem princípios comuns acerca da linguagem, convergem para uma perspectiva que considera a linguagem como um sistema que exprime ideias e gera sentidos socialmente apreensíveis, e a semiologia seria, então, a ciência que estuda os signos no interior da sociedade. Para Jakobson (1970, p. 15), “a vida social não é concebível sem a existência de signos comunicativos”.

O signo, de acordo com esta perspectiva, pode ser visto como um ente de dupla face, ambivalente, por contemplar o *significado* e o *significante*. Para Saussure (2002), a noção de signo articula *conceito* e *imagem*. O *significante* determina o *significado*, isto é, funciona como um mediador por corporificar e dar passagem aos conceitos. Já o *significado* pode ser entendido como uma imagem mental, uma noção (conceito) que se estabelece, uma realidade psicológica, algo relacionado à atividade mental de indivíduos em sociedade. A significação pode ser compreendida como uma atividade consciente que associa *significado* e *significante*, revelando o *signo*.

Christian Metz (1980, p. 59) se vale dessas conceituações basilares para estudar o cinema e a sua linguagem:

Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma linguagem cinematográfica.

De acordo com Marcel Martin (2005, p. 21):

[...] na sua vida ainda curta, o cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que é uma arte, uma arte que conquistou os seus meios específicos de expressão e que está completamente livre das influências de outras artes (em especial do teatro) para desenvolver as suas possibilidades próprias em plena autonomia.

Para Martin, o cinema sempre foi uma arte desde as primeiras experimentações de Georges Méliès (1861-1938), que utilizava conhecimentos do ilusionismo e da prestidigitação. Para ele, Méliès pode ser considerado o inventor do espetáculo cinematográfico, sem desmerecer o pioneirismo dos irmãos Auguste e Louis Lumière com o aperfeiçoamento e a utilização do dispositivo do movimento intermitente do cinematógrafo (1895); ou mesmo o ponto de partida, que consiste nas invenções do *cronophotographe* (1888) por Étienne Jules Mareye e, ainda, a construção do cinetoscópio (1891) pelo norte-americano Thomas Edison.

[...] existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte. // No caso de Lumière, o outro pólo original do cinema, a evidência é menos nítida, mas talvez mais demonstrativa. Ao filmar 'Entrée d'unen Gare de La Ciotat' (A Chegada do Comboio) ou 'La Sortiedes Usines' (A Saída da Fábrica), Lumière não tinha consciência de fazer obra artística, mas simplesmente de reproduzir a realidade; contudo, esses pequenos filmes vistos hoje são surpreendentemente fotogênicos. (MARTIN, 2005, p. 21)

Todavia, para Martin é possível considerar que a arte cinematográfica detenha uma linguagem singular e autônoma a partir da obra de Griffith e Eisenstein (MARTIN, 2005), já que se iniciam a partir deles processos de expressão fílmica elaborados, e há um evidente aperfeiçoamento da ideia de montagem.

[...] a noção de montagem, além de todos os sentidos particulares que lhe são às vezes atribuídos (colar planos após planos, montagem acelerada, princípio meramente rítmico, etc.) é em verdade o essencial da criação fílmica: o 'plano' isolado não é senão um pedacinho do cinema; não é senão a matéria-prima, fotografia do mundo real. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem. (METZ, 1972, p. 46-47)

O pensamento do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1988.) enfatiza o caráter ideológico de qualquer enunciação. Para ele, “tudo quanto é ideológico tem valor semiótico”. (BAKHTIN, 1988, p. 110) Além disso, desloca o foco para o receptor (a alteridade conduz o diálogo e a interação entre os agentes da comunicação).

Ademais, o fenômeno da comunicação é tratado como elemento da cultura pelo pensador russo; a noção de cultura e linguagem são indissociáveis em sua teoria. Para ele, os signos só podem surgir em um território “interindividual”. É necessário que os agentes do ato comunicacional (emissores-receptores) estejam organizados socialmente e compartilhem de elementos culturais.

O conceito de Bakhtin de signo é semelhante ao de Ferdinand de Saussure, nele o signo é também entendido como um ente ambivalente, composto de duas partes, o *significante* e o *significado*. Contudo, Bakhtin (1988) enfoca particularmente o aspecto sensório do signo.

Esta abordagem é pertinente aos estudos das linguagens artísticas, pelo fato de que toda construção estética tem caráter artificial e ideológico:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma

encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. (BAKHTIN, 1988, p. 110)

Ao evidenciar a importância dos sujeitos do ato comunicacional e a dos seus contextos históricos, sociais, culturais e ideológicos, Bakhtin estabeleceu um lastro conceitual que favorece à análise das formações discursivas dos meios de comunicação de massa tradicionais e, ainda, das novas mídias digitais e suas novas conformações, que possibilitam cada vez mais a interação entre os sujeitos implicados nos processos de produção e fruição.

Pensando na relação do pensamento de Bakhtin sobre literatura, que envolve noções como: dialogismo, polifonia, cronotopo, gênero do discurso ou carnavalização, é importante pensar o roteirista, autor, dramaturgo, ou rapsodo como um contador de histórias. O desejo de expressar algo, de contar, a necessidade da narrativa acompanha receptores e leitores. Escamoteado ou assumindo a sua própria presença ou, ainda concentrando a narrativa nesse “eu” que conduz; o escritor de textos dramáticos é um contador de histórias, ele pode, contudo, dar vazão (ou não) às diversas vozes que se impõe ao longo da narrativa, por motivos artísticos e/ou ideológicos. Tão importante quanto o que temos para contar, são as formas e os meios. E esse ato será sempre um ato social.

O diálogo, de acordo com Bakhtin (1988), não se dá apenas entre interlocutores, personagens, correntes de pensamento, áreas do conhecimento, mas também entre sistemas de signos. Isso, juntamente com a noção de convergência de meios, torna esse debate mais complexo. De que maneira podemos fomentar o diálogo entre as artes cênicas, suas diversas poéticas, convenções, matrizes, recursos e meios?

Algumas das teorias da imagem foram formuladas a partir das ideias do norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). A sua teoria geral dos signos, uma das principais vertentes dos estudos da semiótica, foi aprofundada durante cerca de quarenta anos de pesquisa. a semiótica tem sido uma das ferramentas para a compreensão da imagem, da imagem em movimento e do audiovisual, como sistema de signos e convenções que possui uma gramática a ser levada em consideração nos processos de codificação e decodificação.

A possibilidade de representar as formas presentes na realidade através de signos comunicáveis possibilitou ao ser humano desvendar, codificar e compartilhar também leis da natureza, no entanto, nos processos de semiose, os signos estabelecidos estão em constante transformação, enquanto são compartilhados, acompanhando as transformações socioculturais e do próprio meio-ambiente.

Dentre outras inumeráveis contribuições ao mundo do conhecimento, Peirce ([19--] apud SANTAELLA, 2012) conceituou diversas tipologias dos signos. Uma delas, que pode colaborar com este estudo, diz respeito à relação entre os signos e os seus respectivos objetos de significação, estabelecendo a muito difundida tricotomia, em que os signos se subdividem em três categorias: índice, ícone e símbolo.

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediata é o objeto pode ser chamada de interpretante. (PEIRCE [19--] apud SANTAELLA, 2012, p. 106)

De forma simplista, podemos dizer que o signo é alguma coisa que intenta representar outra coisa, determinando um efeito resultante desta representação, estabelecendo uma relação triádica entre algo que representa, algo que é representado e algo que se coloca como efeito dessa representação. O efeito produzido pela representação é que é o *interpretante*.

Deve existir entre o *signo*, o *objeto* e o *interpretante* uma relação lógica e de natureza triádica. O signo representa o seu objeto, que pode ser, também, uma qualidade ou uma ideia abstrata. O signo, no entanto, não representa perfeitamente o seu objeto, já que uma representação perfeita implicaria numa identificação absoluta entre signo e objeto, o que produziria uma ruptura na noção de significação e mesmo na ideia de representação. Assim, pode-se considerar que o signo pode representar seu objeto apenas sob alguns aspectos e, para isto, precisa de um fundamento que lhe permita representá-lo.

Pierce propõe uma conexão entre a imagem e o objeto baseada em diferentes graus de analogia e semelhanças, graus estes que aparentemente dependem da “proximidade” entre o signo e o objeto que lhe representa. Assim, os modos de significação das imagens seriam modos gradativos.

De um lado, imagens, chamadas de índices, que dependem de uma conexão física, direta, com seus objetos (onde há fumaça há fogo), imagens que suscitam indícios que remetem ao objeto. De outro, imagens, denominadas de *símbolos*, que independem da materialidade dos seus objetos, pois são motivadas por convenções socioculturais, inteligíveis pelos agentes da comunicação. E, ainda, uma série variável de imagens, os ícones, que se aproximam dos seus objetos através de algum tipo de semelhança.

Como matrizes abstratas, as três tríades definem campos gerais e elementares que raramente são encontrados em estado puro nas linguagens concretas que estão aí e aqui, conosco e em uso. Na produção e utilização prática dos signos, estes se apresentam amalgamados, misturados, interconectados. // Por exemplo: todas as linguagens da imagem, produzidas por meio de máquinas (fotografia, cinema, televisão...), são signos híbridos: trata-se de hipóícones (imagens) e de índices. Não é necessário explicar por que são imagens, pois isso é evidente. São, contudo, também índices porque essas máquinas são capazes de registrar o objeto do signo por conexão física. (SANTAELLA, 2012, p. 108-109)

Os agentes dos processos de semiose de produções audiovisuais podem reconhecer que há um ordenamento operando e lastreando a narrativa, assegurando inferências e abstrações diversificadas, já que a ficção audiovisual é seu próprio sujeito e constitui-se como seu próprio objeto. As conexões internas entre as imagens impõem novos sentidos. Os signos ganham sentidos específicos a serviço da montagem. De forma genérica, a montagem como um todo, como produto ou obra, possui a natureza de um dos tipos específicos de signo, definido por Peirce, o ícone.

A liberdade expressiva, advinda de um grau elevado de iconicidade, revela o caráter estético da imagem cinematográfica, indissociável de uma ética que lhe permite variadas leituras e o livre exercício do raciocínio hipotético-dedutivo por parte de receptores. No entanto, a rede de signos proposta pelos emissores não pode ser desconsiderada absolutamente, quando se busca um entendimento de enunciados e discursos, e pode ser analisada com base em especulações estéticas, dramatúrgicas, históricas, socioculturais, semiológicas, dentre outras.

## CONCLUSÃO

Conforme foi mencionado anteriormente, a construção do signo na ficção audiovisual se estrutura a partir de três eixos: o discurso, a sintaxe e a forma, o que envolve a dimensão imagética, a dimensão sonora e a dimensão verbal. Ademais, as tessituras advindas de modalidades diferentes feitas para cinema, TV ou internet vão se constituir através da combinação de diversos elementos como ambientes cenográficos (estúdios, locações), figurinos, maquiagem, atuação, fotografia, inserções sonoras (ambiência, sonoplastia, trilha musical, diálogos).

Nos processos de pós-produção (montagem ou edição e finalização) de um produto audiovisual, os realizadores vão reestabelecer, de acordo com o roteiro, a integridade da proposta a partir da planificação feita durante a produção, que se

dá através dos movimentos propostos, da definição de enquadramentos e ângulos em cada um dos planos. Cada plano aqui considerado como uma unidade de significação, ou seja, um signo tornar-se-á um tijolo na construção de sentido.

Ao evidenciar as inter-relações entre os planos (signos), visando a geração de sentido, a montagem audiovisual cria mecanismos que possibilitam uma relação dialógica entre emissores e receptores. Os planos são pedaços, fragmentos, recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dá-lhes um sentido. A montagem tece uma relação entre essas partes corporificando um todo. Uma sequência de planos, por sua vez, propõe um enunciado e aponta uma continuidade. Assim, a montagem dos planos é governada por algo de natureza geral que rege a continuidade de uma imagem em relação à outra, constituindo enunciados e discursos.

Essas imagens fragmentadas, e mais ainda as sequências enunciativas, geradas pela continuidade entre os planos, estão aptas a gerar significados por si sós, são portadoras de dados e informações. Contempladas pela proposta dramatúrgica roteirizada, que impulsiona a planificação, quando recompostas com base em critérios organizativos de associação e justaposição, estas sequências articulam as relações internas entre esses diversos planos, construindo uma narrativa e estabelecendo vínculos entre emissores e receptores. Imagens planas que criam a ilusão da tridimensionalidade e de “realidade”.

Imagem, som e palavras formam a tessitura complexa da composição audiovisual. A linguagem verbal, através do roteiro, lastreia a produção de imagens e sons e conduz a narrativa, é por meio desta narratividade que se pode constatar a presença mais marcante da linguagem verbal na produção audiovisual.

O grau de arbitrariedade da montagem ao associar uma imagem à seguinte, impondo uma continuidade que impacta em todos os demais segmentos da produção, está atrelada à subjetividade dos realizadores, à lógica interna da própria obra concebida por eles e ao poder de abstração do público, pois cada montagem propõe um pacto de recepção e inter-relaciona emissores e receptores deste discurso audiovisual.

Então, esta associação de planos é a responsável pela constituição de enunciados que constituirá um discurso e, para isso, o ordenamento das imagens acaba por ser construído por uma lógica interna, que torna inteligível o enunciado e lhe concede o caráter comunicacional. Entretanto, como discurso artístico, cada produto da ficção audiovisual usufrui de liberdade expressiva para propor as suas próprias regras de continuidade, plano a plano.

Seguindo o caminho traçado por Metz (1972), considerando toda a complexidade da construção semiológica(ou semiótica) nos produtos audiovisuais, considera-se que a ficção audiovisual exhibe e desenvolve, através da sua linguagem específica, circunstâncias, cria narrativas, estabelece uma dramaturgia, constitui discursos, e, com isso, revela a cada plano, em um processo de produção segmentado e fracionado, o seu caráter sistêmico (utilizando-se do verbal e do extraverbal), oferecendo uma sequência de premissas, ações, portanto uma série de proposições que geram uma rede de sentidos possíveis e passíveis de serem lidos.

O entendimento da ficção audiovisual como produto de uma linguagem singular é relevante para que sejam compreendidos os fundamentos do cinema e da produção ficcional televisiva e a importância sociocultural destes fenômenos. E conforme foi dito, a narrativa audiovisual possui uma gramática ímpar em que se amalgamam a sintaxe visual e a sintaxe sonora, associadas à construção verbal e suas regras.

Ademais, pelo fato de ter em muitos casos o corpo humano em movimento, atuando esteticamente, temos um constante diálogo com poéticas e procedimentos advindos das artes coreográficas e cênicas, dentre outras modalidades artísticas. A composição fílmica multimodal, impregna-se de sentido, estabelece uma linguagem híbrida, regendo todas essas sintaxes advindas de modalidades artísticas diferentes, tais como as artes plásticas, a fotografia, a dança, o circo, o teatro, a música, a literatura, fazendo com que entrem em confronto e dialoguem (no sentido estabelecido por Bakhtin), possibilitando intercâmbio de trocas sócio-culturais, permitindo que os meios audiovisuais, como o cinema, a TV ou a internet possam estabelecer a sua forma épico-dramática e sinestésica de descrever ambientes, apresentar situações, imagens, expor caracteres, desenvolver conflitos e contar histórias.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. (org.). *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2006.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Paris: Seuil, 1957.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora da Universidade, 1967.
- GORBMAN, C. *Unheard Melodies: narrativefilmmusic*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JAKOBSON, R. *Lingüística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, C. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- (O) NASCIMENTO de uma nação. Direção: David Griffith. [Estados Unidos]: [s. n.], 1915. (187 min).
- PEIRCE, C. S. *Antologia filosófica*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. 24. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002.