



PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II

RICARDO LUÍS GOMES DA SILVA

SESSÕES: UM PROGRAMA DE CINEMA

GOIÂNIA – GOIÁS

2021



PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II

RICARDO LUÍS GOMES DA SILVA

SESSÕES: UM PROGRAMA DE CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, como requisito para grau pretendido.

Orientador: Prof Luiz Serenini Prado

GOIÂNIA – GOIÁS

2021

TERMO DE APROVAÇÃO

SESSÕES

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado com nota _____ como requisito para a obtenção de diploma de bacharel em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, mediante banca examinadora composta por:

PROF. ME. LUIZ SERENINI PRADO

Orientador

**PROF. DÉBORAH RODRIGUES
BORGES**

1º Examinadora

**PROF. JOÃO BATISTA DE ASSIS
CORREA FILHO**

2º Examinador

RICARDO LUÍS GOMES DA SILVA

Aluno

Goiânia, 03 de dezembro de 2021.

Dedico esse trabalho aos meus pais,
Claudejane e Anderson que me apoiaram
e incentivaram a finalizar esse curso.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a minha família que em sua maior parte reside em Rondônia, que em todo o período da graduação, me apoiou e incentivou para que chegasse ao final com êxito. Agradeço especialmente ao meu amigo de longa data, Luiz Felipe Mendes, pelo incentivo ao debate no meio cinematográfico, apresentando outro lado da crítica de cinema e também o apoio para continuar na busca por conhecimento cinematográfico. No mais, agradeço aos demais amigos que, de uma forma indireta, contribuíram para o desenvolvimento da temática dentro do cinema e também tornaram meus dias mais leves para seguir na produção do conteúdo.

“Se você já se perguntou de onde seus sonhos vêm, olhe ao redor... Este é o lugar onde eles são feitos”

(MÉLIÈS, GEORGES; As invenções de Hugo Cabret, 2012).

RESUMO

Este trabalho busca o incentivo de debates e o compartilhar de informações diante dos temas abordados: a história e evolução do cinema. A partir de uma análise dos filmes *A Invenção de Hugo Cabret* e *Cinema Paradiso*, é realçado a temática do início do cinema, a evolução das estruturas das salas de cinema e a maior possibilidade de exposição do cinema através de canais na internet. O produto deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), um programa chamado Sessões, busca expandir esse debate, abordam mais informações sobre os temas selecionados, e apresenta entrevistas com especialistas envolvidos com o cinema e a arte.

Palavras-chave: História do Cinema, Evolução do Cinema

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	A HISTÓRIA DO CINEMA.....	9
	2.1 O COMEÇO DE TUDO	9
	2.2 A NOVA HOLLYWOOD.....	12
	2.3 MARTIN SCORSESE.....	14
3	METALINGUAGEM: O CINEMA VAI AO CINEMA	16
	3.1 CINEMA PARADISO.....	18
	3.2 A INVENÇÃO DE HUGO CABRET.....	20
4	A EVOLUÇÃO DA TECNOLOGIA NA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS ..	21
	4.1 STORYTELLING	22
	4.2 MODOS DE REPRODUZIR FILMES	24
5	CINEMA DIGITAL	26
6	JORNALISMO DIGITAL.....	28
7	PROGRAMA: SESSÕES	29
8	MEMORANDO.....	30
9	CONCLUSÃO.....	33
	REFERÊNCIAS	34
	APÊNDICES.....	37
	Apêndice A – ROTEIRO DE SESSÕES.....	38

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é a base teórica para um programa onde o assunto principal é o cinema e os temas que a sétima arte levanta, focando nos primeiros episódios na história e na evolução do cinema.

Não há a intenção de abranger toda a história da sétima arte, visto que é vasta e existem várias ramificações. Assim como a elaboração do programa, é feito um recorte a partir de um ou mais filmes, que no caso deste trabalho são os longas *A Invenção de Hugo Cabret* e *Cinema Paradiso*, focando no que ambos os longas falam sobre o aspecto de história e evolução do cinema.

Os debates que permeiam o mundo cinematográfico, tais quais o uso do 3D na narrativa de um longa ou a importância de ir ao cinema, permitiram com que os filmes fossem utilizados com o recorte, gerando espaço para apresentar, de forma superficial, as narrativas nos longas e as evoluções do cinema a partir dos dois filmes centro do estudo.

O objetivo deste trabalho é de apresentar temas com temáticas voltadas para o cinema, não respondendo todas as questões possíveis, mas permitindo que o leitor deste trabalho e o telespectador do produto possam se inteirar sobre o assunto e possam levantar seus pontos para o debate das discussões centrais que guiam as escolhas dos temas.

O ponto fundamental para que esse trabalho fosse elaborado se direciona a partir de um recorte sobre os meios que falam sobre o cinema que, quando em grandes canais e plataformas, se resumem a críticas de filmes e a levantar debates sobre os próprios filmes, não analisando o que ambos os longas falam sobre o cinema ou trazem sobre a história dessa arte.

Tendo o debate sobre o cinema e a história dele sendo levantado, as escolhas dos autores se resumiram aos temas levantados pelos filmes. Desde o livro *História do Cinema Mundial*, de *Fernando Mascarello*, ao artigo *Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema*, de *Luciana Haussen*, a escolha dos autores veio ao encontro dos temas selecionados a partir dos filmes centro dos estudos.

2. A história do cinema

2.1 O começo de tudo

Uma quarta-feira como poderiam ser todas as outras. Era 28 de dezembro de 1898,

mais especificamente em Paris, dois irmãos franceses davam início de vez a uma das maiores invenções do entretenimento. Por mais que Thomas Edison e tantos outros tentassem, Auguste e Louis Lumière iniciaram a jornada da sétima arte. Antes da exibição mais conhecida da história do cinema, *A Chegada do Trem na Estação*, Edison, um cientista, criava um certo dispositivo que permitia que uma sequência de imagens pudesse ser visualizada de uma forma que parecesse que elas estivessem em movimento.

De sua parte, George Méliès era um ilusionista que logo depois das exibições em Paris percebeu o poder que estava diante dele, principalmente através de como as pessoas se relacionavam com o que era assistido. Mas foi graças a um dia de gravação e um erro na máquina que o ilusionista descobriu o poder do corte em um filme.

Após centenas de filmes, começariam a ser produzidos longas com narrativas bem definidas. Charles Chaplin, Buster Keaton e tantos outros conquistariam o público com narrativas sólidas que guiavam as histórias que gostariam de contar, além de terem um valor de entretenimento gigantesco por conta de cenas bem-humoradas e da leveza que se tinha no conteúdo.

Terror, comédia e outros gêneros eram lançados, no entanto, havia um detalhe que fazia com que os filmes se distanciassem da ilusão que George Méliès havia visto lá atrás: o som. Segundo Haussen:

O que se pode perceber ao acompanhar os primórdios do cinema é que este, desde o início, uniu a imagem ao som. Desde as primeiras exibições. Neste sentido, o cinema “mudo” não era falado, mas sempre se apresentou acompanhado de som, uma vez que música é som. Talvez por não estar envolvido no glamour, magnetismo e facilidade de assimilação característicos da imagem, o som não ocupe o posto de carro chefe quando falamos de cinema. (HAUSSEN, 2008, p. 22)

Entre 1898 e 1926 o cinema lançava filmes mudos, com músicas instrumentais rodando ou simplesmente o silêncio. Isso aconteceu até o dia 6 de outubro de 1927, quando a Warner Bros lançou o filme “*O Cantor de Jazz*”. Deste dia em diante o cinema não seria mais o mesmo. Por mais que os filmes seguissem os passos do lançamento de 1927 da Warner Bros, as histórias conseguiriam alcançar mais pessoas.

Passando da fase do cinema mudo para o falado, depois para o cantado, o de faroeste e as ficções científicas, todos os filmes de gênero continham algo para contar e ainda mais, continham algo para agregar a forma de se fazer cinema.

No decorrer dos anos, o cinema contou diversas histórias e estas influenciavam diretamente outras narrativas que seriam lançadas naquela temporada. A era de ouro ou era clássica do cinema ocorreu entre os anos de 1917 até os anos de 1960. Nesse momento cinematográfico da história os filmes não tinham um gênero específico.

Mas dentro do cinema, e fora dos Estados Unidos, movimentos cinematográficos

eram praticamente o que guiavam os lançamentos da época. Na década de 1920, na Alemanha principalmente, o expressionismo liderava as produções. Em 1950, na Itália, o neorrealismo surgiu e ganhava força.

Ambos os movimentos surgiram após as grandes guerras, e ambos os movimentos tinham algo que retratavam as vivências da guerra, mesmo que subjetivamente. Os cineastas mergulharam na literatura, teatro, música e nas pinturas expressionistas para fazerem seus filmes, assim criando o movimento cinematográfico chamado *Expressionismo alemão*.

O movimento artístico se iniciou antes da primeira grande guerra, por volta da primeira metade da década de 1910. Teatro, literatura, música e principalmente a pintura destacava-se como meios de expressão para os artistas. No cinema o movimento só chegou no final dessa década. Mesmo que o primeiro filme tivesse surgido na Polônia, os filmes buscavam conteúdos principalmente do movimento nascido na Alemanha. Foi nesse momento no qual o cinema começaria a buscar inspirações em outras expressões artísticas, como destaca Marcarello:

Embora o termo Expressionismo derive sobretudo das artes plásticas e, portanto, refira-se mais diretamente aos aspectos visuais dos filmes em questão, se os observamos em retrospecto, encontramos uma unidade temática tão significativa quanto a estilística. Tal unidade deriva menos do teatro expressionista do que da literatura do século XIX. (MARCARELLO, 2006, p.73)

O *neorrealismo italiano* se inicia depois da Segunda Guerra Mundial. A Itália acabara de sair do regime fascista e tinha sido devastada pela guerra, os recursos para a produção de filmes eram escassos e os cineastas tinham um novo desafio. O cinema, que por muitas das vezes, se inspirava em histórias literárias ou em cenários mais bem elaborados teria que mudar sua visão para que na Itália se pudesse fazer filmes.

Foi na Itália que o cinema se focou mais em histórias cotidianas, mais simples. Nessa perspectiva surgiram filmes como *Roma*, *Cidade Aberta*, *Ladrões de Bicicleta*, *Culpa dos Pais*, *Paisà* e outros clássicos do cinema. Nos cenários dos filmes é possível observar a devastação do país como realmente era, sem cenários de estúdio e sem uma megaprodução por trás. Como evidencia Moreira Araújo e Soldan:

Apesar das circunstâncias, o neorrealismo deixou grandes marcas no cinema italiano e mundial, sendo um dos movimentos mais influentes. Seus filmes, produzidos com pouco dinheiro, retratavam a vida cotidiana do povo no pós-Guerra. Despertou atenção tanto de diversos estudiosos quanto de cineastas, para uma forma diferente e inovadora, tanto esteticamente, quanto tematicamente, diferente de Hollywood e das produções durante o período fascista. Influenciou também diretores nos países de terceiro mundo - na América Latina, Ásia, África - a fazerem filmes, mesmo com as dificuldades econômicas, considerando as particularidades locais. (MOREIRA ARAUJO, SOLDAN, 2018, p. 4)

Dois outros grandes movimentos surgiram sob a influência do neorrealismo italiano: *A Nouvelle Vague* e o *Cinema Novo*. O *Cinema Novo* brasileiro chegou com a ideia de

revisitar a história, questionando as atitudes do passado e elevando o pensamento para o que estava por vir. Os grandes clássicos como *Vidas Secas*, *Os Fuzis*, *Macunaíma*, *O Pagador de Promessas* e tantos outros traziam algumas características do expressionismo alemão, principalmente em se inspirar na literatura nacional e nas atuações mais teatrais, mas mantinha um pouco do neorrealismo italiano com seu baixo orçamento, cenários naturais e questionamentos do passado, como acentua Mascarello:

A alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo. Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à "situação colonial" então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário. (MASCARELLO, 2006, p. 291)

Já a *Nouvelle Vague* teria algo bem parecido com o *Cinema Novo*, a literatura. Enquanto no *Cinema Novo* buscava-se um questionamento sobre o passado do país, na França a *Nouvelle Vague* questionava o agora, questionava o cinema que era produzido nos anos 60. Com isso, vários críticos de cinema colocaram a mão na massa e juntaram-se aos diretores da época na produção e direção de filmes. *Os Incompreendidos*, *Acosado*, *Hiroshima*, *Meu Amor*, *Cléo das 5 às 7* e outros grandes filmes que foram produzidos no movimento se tornaram clássicos. A *Nouvelle Vague* marcou o cinema com um novo jeito de adaptar histórias literárias, focando na qualidade do texto escrito que contaria a história e sempre questionar o cinema, buscando a cada questionamento elevar o nível das obras produzidas. Assim destaca Cardoso:

Após este movimento, muitos itinerários pessoais marcaram as relações entre os dois universos. Numerosos realizadores interpretaram o texto literário e o transcodificaram para a tela, enquanto outros privilegiaram o argumento original e um afastamento claro relativamente à literatura. Todavia, a indústria cinematográfica continua a considerar a literatura como inspiração temática e/ou formal. (CARDOSO, 2007, p. 48)

Mesmo esses quatro movimentos não sendo os únicos de toda a história do cinema, todos os citados têm uma grande importância para o principal movimento que surgiria em Hollywood em um curto espaço de tempo.

2.2 A Nova Hollywood

O cinema nos Estados Unidos nunca tinha passado por uma grande mudança quanto passaria nos tempos de Nova Hollywood. É possível distinguir em duas épocas de cinema antes que se possa chegar nesse novo movimento são elas: sistema de estúdio (1920-1948) e o momento de transição (1948-1967).

Um dos principais marcos no sistema de estúdio era a presença do chefe de produção nos longas. Sempre foi necessário um produtor, principalmente para conseguir

dinheiro para produzir a película, mas no caso dessa época, o chefe de produção influenciava diretamente na história contada.

Até aquele momento, os diretores eram chamados para coordenar as filmagens apenas. A escolha de atores, figurinistas, editores, músicos e todos que trabalhavam na produção de um longa era feita pelos estúdios, com isso eles designavam um chefe de produção para basicamente ser a voz do estúdio na produção. O diretor tinha pouca ou sequer nenhuma influência no processo de pré-produção ou de pós-produção de um de seus filmes.

Um dos principais meios de divulgação da época eram os atores. Como os estúdios pré-selecionavam os atores e toda a equipe de produção, e como na época não havia trailers e promoções como nos dias de hoje, as pessoas buscavam os nomes dos atores para que pudessem ter a certeza de que ali haveria pelo menos um motivo para ver aquele filme. Silva ressalta como funcionava o marketing de um filme da época:

A última “base” desse modelo eram os astros. Os grandes atores e atrizes foram de significativa importância para o studio system, eles eram o principal veículo de promoção de um filme. Eles constituíam o elo de identificação do público com a obra que iam assistir. Os longas-metragens eram muitas vezes vendidos a partir de seus nomes: “o novo filme de Gary Cooper”, “estrelando Clark Gable”, por exemplo. Devemos destacar que nessa época não havia tanta propaganda como nos dias de hoje. O público tinha em muitos casos o hábito de ir assistir ao que estivesse no cinema, não havia trailers sendo exibidos com meses de antecedência. Nomes conhecidos no elenco era uma das principais formas de atrair as audiências. (SILVA, 2016, p. 239)

Tudo ajudava ainda mais os estúdios a terem controle dos seus longas, principalmente por conta de, pelo menos os maiores, terem também o controle de exibição e distribuição desses filmes. Mesmo com uma certa censura vinda do Production Code Administration (PCA), criado pela Motion Picture Assosiation of America (MPAA), os estúdios conseguiam driblar o tal código que exigia de um longa os valores cristãos, impedindo de questionar o governo ou mesmo a igreja. Esse momento mais difícil aconteceu principalmente na década de 1930, com a grande crise alcançando os estúdios.

Com a crise sendo enfrentada, os estúdios sofreram um enorme baque por quase duas décadas. A maior dificuldade encontrada foi a mudança da população norte-americana para os subúrbios, e os cinemas se encontravam principalmente em cidades. Outro fator importante a ser destacado é, na metade da década de 40, o término da guerra, inflamando ainda mais os problemas financeiros na produção de filmes, o que afetaria na distribuição, não só dentro do país norte-americano, como nos países estrangeiros.

A tensão nos estúdios se elevou ainda mais na década seguinte com a “lista negra” criada pelo então Senador Joseph McCarthy. Além da lista negra e a censura que dela vinha, muitos outros fatores influenciaram na queda da produção cinematográfica. Talvez

o que mais tenha afetado a indústria e foi uma decisão da Suprema Corte, que abriria ainda mais o mercado para exibição de filmes, além de garantir ao cinema a liberdade de expressão, como realça Tanaka:

Tal decisão judicial impôs derrotas ao PCA em duas frentes: na primeira, restringiu o trabalho da censura sobre o conteúdo dos filmes – nos três anos seguintes a essa decisão, a Suprema Corte julgou inconstitucionais as censuras estaduais e municipais sobre as produções cinematográficas, exceto em caso de “obscenidades”; na segunda, limitou o controle que o PCA exercia sobre o mercado cinematográfico, pois a autoridade do órgão dependia da integração vertical entre produção, distribuição e exibição dos filmes, e o selo de aprovação do PCA era fundamental para os lucros dos estúdios no mercado doméstico. (TANAKA, 2016, p. 298)

Por mais que a sétima arte tivesse uma vitória, a mesma decisão afetaria diretamente as produções norte-americanas. Houve uma facilidade para a entrada de filmes estrangeiros nos cinemas estadunidenses, com isso os filmes dos movimentos artísticos trariam inspiração direta aos novos cineastas que teriam que enfrentar problemas financeiros de produção, assim como os neorrealistas italianos. Eles precisariam encontrar novas fontes de inspiração, assim como foi no expressionismo alemão.

O cinema hollywoodiano mudaria da sua forma de produção até a sua forma de exibição. Uma das principais mudanças aconteceu na produção. Diretores conseguiriam ter mais liberdade para guiar as histórias, diferente dos anos antecessores. Esse foi um dos principais pontos de virada, ponto esse que guiaria as produções dali para frente, como muito se tem nos dias de hoje. Como realça Tatiana Miranda:

(...) ao menos para os cineastas, o objetivo principal era contar uma história, à sua maneira, através de um filme. Entretanto, o propósito comercial dos diretores dos estúdios de cinema não foram um impedimento à produção de filmes com perspectiva artística e autoral na Nova Hollywood (MIRANDA, 2014, p. 159)

O cinema hollywoodiano mudaria da sua forma de produção até a sua forma de exibição. Os diretores finalmente conseguiriam mais espaço nos processos de produção. Entre os nomes principais deste movimento, está o de um diretor que entraria definitivamente para a história do cinema.

2.3 Martin Scorsese

Depois de toda essa mudança nos processos de pré e pós-produção, surgiram os *movie brats*, expressão que tentava definir a nova geração que começavam a chegar à indústria do cinema. Entre eles, diretores como Brian de Palma, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese, que encabeçaram o movimento Nova Hollywood.

Martin Scorsese, um ítalo-americano, cresceu na cidade de Nova Iorque. Embora tivesse um desejo de ser padre quando menino, a verdadeira paixão de Scorsese era o

cinema, mais precisamente pelo contar de histórias. Mas em Martin havia algo mais do que essa paixão por narrativas ficcionais, havia uma paixão por contar enredos que eram um tanto quanto familiares para ele. Como o próprio diretor comenta no documentário *Uma Viagem Pelo Cinema Americano com Martin Scorsese*, ele cresceu assistindo os filmes de gênero norte-americanos: faroestes, musicais, suspenses e tantos outros estilos que despertavam no garoto uma curiosidade das sensações que poderiam proporcionar. Vivendo no período de crise dos estúdios no pós-guerra, Scorsese entrou em contato com filmes de diversas partes do mundo, o que lhe permitiu conhecer novas maneiras de contar histórias. Como Caroline Pereira destaca:

A geração da Nova Hollywood, entretanto, clamava pela autoria de seus trabalhos. Muitos dos diretores dessa fase passaram pelo ensino formal da arte cinematográfica nas universidades ou frequentavam salas de cinema dos grandes centros que exibiam o que de mais inovador vinha sendo filmado fora dos Estados Unidos. (PEREIRA, 2020, p. 44)

O diretor tinha então encontrado sua forma de narrar, trazendo os questionamentos que se via nos filmes do *Neorealismo Italiano*, *Nouvelle Vague* e no menos comentado *Free Cinema Britânico* para os seus próprios, em uma espécie de visita ao seu passado mesmo. É possível perceber, dentro da própria filmografia do diretor os questionamentos que ele tem sobre a sociedade e sobre si mesmo. *A Última Tentação de Cristo*, *Silêncio*, *Taxi Driver* e outros grandes filmes de Scorsese conseguem mostrar esse lado do diretor, fazendo um paralelo entre a ficção das histórias e a vida real, trazendo ainda mais a realidade para os filmes do diretor. Este toque de realidade fez com que seus filmes ganhassem destaque em Hollywood.

Por mais que sua carreira profissional tivesse apenas um percalço, no caso o musical *New York, New York*, Scorsese vivia várias adversidades na vida pessoal. Drogas, festas e separações fizeram com que o diretor tivesse sérios problemas de saúde, impedindo-o de trabalhar e levando um sério risco a sua vida. Graças a sua amizade com o ator Robert de Niro, Scorsese voltou seu olhar e atenção para as preferências do público, sem perder de vista o que ele sabia fazer com excelência: questionar o humano que havia dentro de seus personagens, fazendo assim um estudo aprofundado de cada passo dado por eles. Cunha destaca esse momento na vida de Scorsese:

Vivendo num mundo glamuroso e além de perspectivas normais, Scorsese havia caído num abismo em que poucos se recuperam. Engolido pelo próprio sucesso foi parar no hospital aos 36 anos de idade, sem poder levantar, trabalhar e sofrendo de asma. Foi seu amigo Robert de Niro que de certa forma o salvou deste inferno, tal qual o personagem de *Táxi Driver*, Travis Bicke. Bob De Niro insiste na recuperação rápida do amigo de maneira que possa seguir com sua vida e carreira. Como bons amigos que eram podiam se dar ao luxo de entender um ao outro, seus sentimentos e preocupações, e até mesmo suas pulsões. Neste sentido, um certo livro foi apresentado a Scorsese. Se chamava *Touro Indomável* e era a biografia do campeão de boxe meio-pesado Jake La Motta. (CUNHA, 2005, p. 21)

A construção das narrativas de Martin Scorsese conseguia transitar com facilidade os problemas sociais das suas histórias, isso é graças sua habilidade de focar na trajetória do personagem, algo que o acompanha desde seus tempos de Universidade. Como um acadêmico dedicado, Martin Scorsese busca, em seus documentários ou ficções, histórias para contar ou mesmo para guardar em filmes. Foi assim como o documentário que fez focado tanto no cinema americano (*A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*) e no cinema italiano (*My Voyage to Italy*). Com esse conhecimento sobre a sétima arte e como em toda sua trajetória de histórias contadas em longas, ainda faltava uma que contasse sobre a grande paixão do diretor: o cinema.

3. Metalinguagem: o cinema vai ao cinema

A metalinguagem nada mais é do que uma linguagem sendo utilizada para falar dela mesma. Com isso, a utilização dessa forma de linguagem é basicamente referencial, utilizando-se de um código linguístico (como um personagem de uma série) e um ponto de referência (como uma série se referindo ao personagem). Como constata Celso Ferrarezi Junior:

A metalinguagem, como o nome sugere, é a utilização da linguagem para explicitar o funcionamento da própria linguagem. Isso não implica que preciso utilizar um mesmo código. Quando escrevo uma gramática do português, por exemplo, faço metalinguagem, porque uso a linguagem para explicitar o funcionamento da própria linguagem, e o faço com o mesmo código. (...) O que parece interessante é o fato de que não é provável a existência de metalinguagem sem que o uso da linguagem seja referencial. Isso porque, se tomamos a linguagem como objeto de reflexão, a linguagem utilizada na reflexão sobre esse objeto estará sendo usada referencialmente, porque descritora de um referente. Assim, o uso metalinguístico é meramente uma das modalidades do uso referencial. (JUNIOR, 1998, pp. 99-100)

Diante de toda a história, a metalinguística está presente em diversas formas de arte. Um desses exemplos, talvez o primeiro deles, é a poesia, ao utilizar-se da escrita para falar dela mesma. Um exemplo em outra arte, e mais recente, foi quando o cantor *Coolio* cantou *Gangster Paradise*, lançando mão do ritmo musical de *Pastime Paradise* de *Stevie Wonder*. Mais um exemplo: as citações desse artigo que referenciam outras. Naturalmente que com o cinema também é possível – e muito frequente – de se observar isso de outras formas.

Usar do cinema para falar de cinema não é algo particularmente novo, mesmo que indiretamente os filmes já se autorreferenciassem, buscando em outras películas formas que pudessem realçar as histórias que estavam a contar. Era meio que uma fórmula de sucesso de narrativa e direção. Isabela Farias destaca uma das maiores figuras do início do cinema hollywoodiano e como ele soube realçar ainda mais esse fator:

Buster Keaton, em 1923 protagoniza o longa-metragem “As três Idades”, satirizando “Intolerância” (1916), clássico dirigido por D.W Griffith. Mesmo o filme de Keaton sendo uma gag, a referência era clara ao estilo de Griffith. Ironias à parte, o cineasta norte-americano é até hoje lembrado como o mentor da linguagem cinematográfica clássica de Hollywood, com suas inovadoras técnicas de montagem e de narrativa, conseguiu estabelecer os princípios daquele cinema que seria reproduzido em larga escala pelas diversas produtoras do meio. (FARIAS, 2016, pp. 16-17)

Por mais que o desejo não fosse falar de sátiras, é necessário destacar que tais filmes guardam uma certa memória do cinema, seja lembrando cenas ou falas, e o objetivo de lembrar o espectador faz com que sirva como metalinguagem daquela história.

Além das sátiras, o cinema consegue contar a sua história através de remakes, novas versões das histórias já existentes. Um dos principais destaques nesse quesito é o Universal Monstros, que consistia em filmes de terror lançados entre os anos 1930 a 1950 pela Universal Studios. Dentre esses filmes, é possível ver os clássicos *O Homem Invisível* (1933) que ganhou uma nova versão em 2018, *O Lobisomen* (1941) que ganharia uma nova repaginação em 2010, e o filme *A Múmia* (1932) que voltou as telas em 2019. Todos esses filmes além de continuarem suas histórias à época, ganharam uma adaptação aos tempos novos e buscaram novos públicos, mas a história que foi contada entre os anos 30 a 50 permaneceriam com suas bases. O conceito de remake, portanto, se assemelha bastante ao da intertextualidade, conceito esse que tem poucas diferenças ao da metalinguagem. A intertextualidade, como um conceito, é destacada por Anselmo Alós em *Texto cultural, texto literário e intertextualidade*:

A intertextualidade mostra-se enfim como um fenômeno de interação entre diferentes modalidades textuais que mobiliza, ao mesmo tempo a natureza semiótica, ideológica e subjetiva, estabelecendo-se como uma das mais frutíferas categorias para a crítica literária. O texto dialoga sim com outros textos, mas também com o contexto social, a realidade transfigurada em texto, tal como fica claro na gênese do conceito, em Bakhtin e Kristeva. (ALÓS, 2006, p. 22)

O que difere a intertextualidade da metalinguagem, portanto, é o fato de que na metalinguagem um texto se refere a outro usando a mesma estrutura de textual, enquanto isso, na intertextualidade um texto central pode ser utilizado como referência por uma forma comunicativa diferente da mesma. Como mera ilustração da intertextualidade, um dos exemplos principais no cinema é o modo como o diretor Quentin Tarantino utiliza histórias literárias nos diálogos de seus personagens em seus filmes, como quando em *Kill Bill Vol. 2* é utilizado o personagem do Superman como referência aos acontecimentos que guiam a história de Beatrix Kiddo.

Ainda que em uma passagem rápida, é possível constatar a forma como a metalinguagem permeia as obras cinematográficas. Contudo, faz-nos lembrar também de uma outra linguagem que não é propriamente uma completa autorreferência.

Um dos musicais mais conhecidos de Hollywood é *Cantando na Chuva* (1952), que

conta a trajetória dois atores que eram astros do cinema mudo na época, justamente quando o cinema mudo perde espaço para o cinema falado. Os dois protagonistas buscam maneiras de vencer a dificuldade de fazer os novos estilos de filmes. Esse é um dos exemplos de como a narrativa pode ser utilizada para levar o espectador a viver um pouco do cinema e de como é feita a produção de um longa, referenciando o próprio meio. Farias destaca esse momento:

A transição da narrativa silenciosa para a narrativa sonora está devidamente implicada com os atos de consumo da época, com a retratação de fatos históricos nos 20 filmes, como por exemplo, as tramas referentes aos períodos das duas guerras mundiais. Neste contexto, podemos dizer que a filmografia produzida serve de instrumento didático para a História ao retratá-la, assim como, o discurso fílmico serve para o controle e poder político, econômico e sociocultural de um país. A recepção do público agrega novas experiências sensoriais e narrativas com o som, deste modo, não apenas o cinema ganha uma nova forma de se referenciar, mas de imprimir a realidade como um todo. (FARIAS, 2016, pp. 19-20)

De toda forma, é bom salientar que esta não é a única maneira de utilizar uma narrativa para contar história sobre o cinema, pois dentro desse universo que a sétima arte nos apresenta, existe o universo da produção e do telespectador do longa.

Um dos filmes que trabalham esse tipo de discurso é *Os Sonhadores* (2003) de Bernardo Bertolucci, que trabalha a Paris de 1968, se inspirando em Jean-Luc Godard. Apresentando as diversas revoluções que aconteciam na França da época, Bertolucci faz com que o espectador volte o seu olhar para uma cinemateca e que, junto dos personagens no filme, se delicie com cenas de clássicos do cinema. Vejamos o que diz Alves:

Assim, Bertolucci aproveita os diálogos (ou monólogos) para exprimir suas impressões sobre a sua própria existência e atuação como cineasta. Mesmo o ato de fruição do cinema é contemplado nas falas dos personagens, numa metalinguagem da apreensão do espectador em relação à obra, no momento da projeção de um filme. (...) Em *Os sonhadores*, tanto aquele que conhece todas as referências mencionadas no filme, como quem percebe apenas algumas, ou mesmo a pessoa que não é capaz de reconhecer nenhuma citação, podem experimentar o filme e absorver dele o conteúdo – seja a narrativa ficcional, ou a reflexão sobre o cinema, ou as memórias de 1968. (ALVES, 2008, p. 5)

Diante desses estilos de narrativas, dois filmes são bastante destacados por voltar seus olhares para a utilização do cinema como narrativa para falar do próprio cinema. Ambos os longas passeiam pela história do cinema, seja ele na parte de produção ou na parte de consumo do produto.

3.1 Cinema Paradiso

No dia 29 de setembro de 1988 o mundo seria apresentado a um dos longas que marcariam a história do cinema, *Cinema Paradiso*, que estreava no festival de cinema de Bari. A fita que fora musicada por Ennio Morricone somente sairia da França/Itália quase

um ano depois, quando chegou a Toronto, em 12 de setembro de 1989.

A película conta a história de Salvatore, apelidado de Totó, um garoto que adora ir ao cinema e, com toda a paixão pelos filmes, busca trabalhar no meio para aprender mais. Com isso desenvolve uma amizade, ao que no início parece forçada, com o projetista Alfredo do cinema da cidade. Totó aprende a trabalhar como projetista com Alfredo, que mais para a frente perderia sua visão em uma noite de trabalho, quando o cinema viria a ser destruído pelo fogo. Como os filmes da época eram em rolos grandes e tais rolos eram feitos de nitrato de celulose, os rolos eram extremamente inflamáveis. Como o autor David Carvalho relata:

Inicialmente em nitrato de celulose, material instável e sujeito ao mal da combustão espontânea (a partir de 40 graus centígrados de temperatura ambiente), sendo que a chama oriunda deste não é possível ser extinta devido à sua composição química. Esse tipo de filme possui indicação na lateral da película, onde deve estar escrito NITRATE FILM. Muitos acervos e coleções se incendiaram e se perderam devido ao referido fenômeno, como a grande destruição ocorrida na Cinemateca Francesa em 1959. (CARVALHO, 2016, p. 34)

Embora tenha sido reconstruído e voltado a ter filmes projetados, agora por Totó, o cinema da cidade, como outrora destacado por Alfredo, seria um empecilho na vida do garoto. Mesmo com pouco tempo, Salvatore continuava a explorar o cinema, saindo dos testes de projetista e testando a direção de filmes. Cada vez mais envolvido com o cinema, Salvatore sai de sua cidade para estudar cinema.

O que mais chama a atenção dentro do filme de Tornatore são as histórias paralelas à história central. É claro que o enredo de Totó e sua paixão pelo cinema é central e por si só mereceria um destaque, mas no contexto daquela narrativa o que também se destaca é a estrutura do cinema, um lugar onde se entra e é possível ouvir histórias, seja dentro ou fora das telonas, essa é a metalinguagem que o diretor nos entrega com primazia.

Desde as brincadeiras de criança, as censuras impostas pela igreja católica e as relações que eram construídas dentro de uma sala de cinema, tudo fazia com que aquela estrutura que abrigava o público contasse a sua própria história. Tudo isso pode-se dizer que é um pouco da magia do lugar, como dito por Márcia Bessa e Wilson Filho:

As projeções, em seus diferentes suportes, celebram também a memória do cinema. Os “mundos midiáticos [...] são laboratórios abertos” (ZIELINSKI 2006: 304) que possuem uma breve história. Projetar não só nas telas, mas nos corpos, objetos, construções, em resíduos ou ruínas interagindo com o público mostra que o *cinema ao vivo* é a ressonância de experimentações importantes da projeção ao longo do tempo. A própria exibição de um filme precisa de um projetorista que comanda as trocas de rolos, as nuances de som e o controle de luz do ambiente. (BESSA; FILHO, 2014, p.9)

Quase dois anos depois, no dia 2 de fevereiro de 1990, em Nova York, o filme chegaria às telonas com a intenção de disputar o Oscar. Um dos telespectadores na pré-estreia era um ítalo-americano que, naquela altura, já fazia muito sucesso na direção de

outros longas: Martin Scorsese.

3.2 A Invenção de Hugo Cabret

A história de Scorsese e *Cinema Paradiso* começa em 1990, mas sua principal influência só foi vista de verdade no filme de 2011, intitulado *Hugo* ou *A Invenção de Hugo Cabret*. Em *Cinema Paradiso*, Tornatore destaca as emoções que as pessoas encontravam e viviam quando entravam no cine. Em *Hugo*, Martin Scorsese utiliza das emoções para dar destaque ao modo sobre como eram produzidos os filmes na época de Méliès, desde os cortes até as formas de colorir uma fita. A emoção que se vê no filme de 1989, de Tornatore, pode ser encontrada no longa de 2011, de Scorsese: o sentimento que se vê exprimido na tela, a paixão pelo cinema.

Hugo era um órfão que vivia na estação de metrô de Paris, onde consertava os relógios da estação. Era o trabalho de seu tio, que acabara morto meses antes de a história iniciar. Hugo tem um brinquedo que seu pai tentava arrumar. Um autônomo, como nomeado no filme, que nada mais era que um robô escritor, do tamanho de uma criança.

No desenrolar do enredo proposto, Hugo conhece George e descobre que o autônomo desenhava cenas de filmes de que seu pai gostava. As cenas das películas que eram desenhadas faziam parte do acervo pessoal de George que, antes de ser um vendedor na estação, era um diretor de cinema. A história tem ares mais simples, focando na história dos personagens. Após a descoberta de que George Méliès era um cineasta, e antes disso um ilusionista, a história foca mais nos filmes e como eles eram feitos. Mesmo que de forma leve, Scorsese mostra parte do cinema de alegorias Méliès, como Loana descreve Ogiboski:

Antes, no cinema, o ato de montar uma película (filme) referia-se efetivamente a uma ação de cortar/colar o material captado para reordená-lo, como podemos observar na figura 114, onde Méliès corta a película com intuito de 'criar' um efeito. Com isso, o que sobrava poderia, ou não, ser usado para substituir algum outro que se danificasse, ou para refazer processos que não correspondessem ao que era pretendido pelo diretor. (OGIBOSKI, 2015, p.87)

Uma descoberta da qual mais para frente seriam uma das principais características do cinema de Méliès foi conhecida acidentalmente. Através de uma falha na câmera que causou seu desligamento, assim, quando retornou com o funcionamento, a câmera filmou outro momento. Com isso, Méliès conheceu o corte no cinema, mesmo que a forma como foi feita fosse totalmente diferente do que seria mais para frente. Com isso, Méliès tentou adaptar o recurso para os seus filmes, criando a técnica chamada de parada para a substituição. No caso do trabalho de Méliès, essas pausas para as substituições ajudariam a criar a ilusão de mudança no cenário, exigindo o que, com o avanço do cinema, mais tarde seria conhecido como corte e montagem de um filme. Todo esse

processo é destacado por Fernando Mascarello, em *História do Cinema Mundial*:

A parada para “substituição” implicava interromper o funcionamento da câmera, substituir objetos ou pessoas no campo visual e, em seguida, retomar o seu funcionamento, produzindo a impressão de que coisas haviam magicamente desaparecido ou sido substituídas por outras. Esse efeito foi objeto de muitas discussões entre os estudiosos, já que sempre se considerou que a manutenção do enquadramento significava a ausência de montagem (MASCARELLO, 2006, p. 29)

Tais mudanças feitas por Méliès acabariam por mudar a forma de contar histórias no cinema. As fantasias, o terror e as ficções contadas por George Méliès ganhariam mais forças com o corte. De uma forma metalinguística, *Hugo* fala também dessas novas tecnologias que chegam com o avanço do cinema. Ogiboski destaca que “tão importante quanto estudar as novas tecnologias no cinema é voltar nosso olhar para as primeiras experimentações e conseguir identificar as bases do cinema contemporâneo” (2015, p. 97). Desta forma, nos fazendo percorrer pela evolução no modo de contar histórias, tal como ocorreu no cinema.

4. A evolução da tecnologia na arte de contar histórias

Muitas das evoluções do cinema aconteceram como experimentos, desafios ou até mesmo necessidade. No entanto, a sétima arte precisaria de dois tipos de evoluções para se chegar no que é hoje. Na escolha dos dois filmes-objeto desta pesquisa, é possível observar como a evolução do cinema pode ser marcada em dois aspectos específicos: o modo de contar a história e o modo de entregar a história ao telespectador.

O modo de se contar uma história nos cinemas é o que destaca a trajetória dessa arte. Desde a primeira exibição aos filmes lançados no último ano, o cinema evoluiu suas narrativas, criando gêneros como: terror, suspense, drama, comédia etc. Dentro dessa criação de gêneros, as narrativas buscavam, através da direção, fotografia, trilha sonora e outros artifícios, envolver o telespectador no clima da história contada. Um dos exemplos de busca por atenção do telespectador está no filme *Beleza Americana* (1999), e está destacado por Wanderley Anchieta no artigo *Limites da experiência estética: cores e cinema narrativo*:

Sam Mendes enriquece sua obra igualmente com um misto de estratégias visuais (que pretendem não só firmar a história, via organização do discurso) e uma disposição agenciada das partes que se totalizam na função específica de gerar outros efeitos estéticos nos espectadores. Na seção intitulada *Beleza americana*, por exemplo, há o comentário sobre duas dicas visuais empregadas por Mendes em seu filme: para além das rosas, o diretor costuma aproximar a câmera dos personagens, como se pedisse para que nós “víssemos mais de perto”. (ANCHIETA, W, 2019.p.16)

Tudo isso pode ajudar os filmes a transmitir sua essência, mas sem o local ideal para entregar essa história, o cinema não teria a mesma força que tem hoje. Para isso

também foi necessária a evolução na projeção das salas de cinema, a acústica do local e a aparelhagem sonora que entrega o artifício, isso sem contar o modo analógico que foi ultrapassado ao longo dos anos.

Quando vamos ao cinema, a primeira coisa que nos chama atenção em uma fita é a história que é contada, com isso, nós direcionamos nossos pensamentos ao modo como foi construída aquela narrativa, o storytelling.

4.1 Storytelling

O termo storytelling é traduzido, de forma literal, como o “contar de histórias”. É utilizado bastante, no marketing, como uma forma de aproximação de uma empresa para com seu público-alvo. Já no cinema, esse artifício tem como objetivo manter a atenção do telespectador e despertar o interesse na história contada, podendo ser nomeado, no início da sétima arte, como narrativas.

O storytelling nos primórdios do cinema, principalmente na parte narrativa, muitas das histórias eram ditadas por letrados que explicavam o que estava acontecendo dentro do filme. Essa prática do Primeiro Cinema, como são intituladas as produções do início da arte, buscava mais o entendimento e a razão para as coisas acontecerem dentro daqueles contos, uma ligação entre as narrativas, mas naquele início de cinema ainda não se tinha apenas filmes com intertítulos ou letrados.

No cinema de George Méliès, é possível ver como ele utilizava o cinema como forma de ilusão, com narrativas que cativavam as pessoas que estavam assistindo. Utilizando de cenário e, até mesmo, problemas de gravação para entregar uma história que entrasse em contato direto com as emoções do telespectador. Como destaca Loana Ogibiski em *O Cinema de atrações de George Méliès e o espetáculo digital de Martin Scorsese*:

(...) embora os intertítulos substituíssem os diálogos, eram as imagens que conduziam de fato a narrativa e capturavam as emoções. Nem todas as produções do Primeiro Cinema tinham intertítulos ou letrados, como por exemplo as produções de Méliès, cujas imagens e truques dispensaram a interferência de explicações, pois eram obras acabadas cujo intuito era maravilhar e surpreender o público. (OGIBOSKI, 2015, p. 41)

As imagens que transformavam o cinema de Méliès em espetáculo traziam cores, sumiços e detinham um valor narrativo enorme. Cabe analisar o seu principal filme, *A Viagem à Lua* (1902). Na película, Méliès fazia com que cada cena conduzisse a história, fazendo com que tudo fosse concatenado, desde os telescópios se transformando em cadeiras, até a passagem pela oficina que construía o foguete que levaria o cientista à lua. Nesse momento presente da história do cinema, a construção da narrativa não quer dizer tanto, mas para a época, em que se exibiam mais fitas documentais, o filme era

completamente revolucionário, trazendo à vida o primeiro filme de ficção detendo narrativa elaborada. Diz Mascarello que:

Os cineastas experimentaram também outras formas de estabelecer relações temporais e espaciais entre planos. O próprio Méliès usou clara continuidade entre planos em trechos de *Le voyage dans la lune*, o que chama a atenção. Quando os exploradores fogem dos selenitas, a nave desce de volta à Terra e mergulha no mar numa sequência de quatro planos. Há nestes uma visível continuidade nas direções, mas o curioso é que os planos são conectados por dissoluções, recurso comum nos filmes de Méliès, mas que hoje significa elipse temporal. (MASCARELLO, 2006, pp. 36-37)

Méliès utilizava seus artifícios para contar histórias, o que nos liga diretamente ao filme *A Invenção de Hugo Cabret* que, além de mencionar Méliès, faz uma alusão direta ao seu trabalho, utilizando a tecnologia 3D em favor da trama.

Em 2010, ano de produção de *Hugo*, o cinema 3D começava a dar alguns grandes passos, mas Martin Scorsese não fora o primeiro a utilizar essa ferramenta para guiar sua história. *Avatar*, de James Cameron, em 2009, encaminhou o olhar de Scorsese para o novo instrumento, fazendo-o retornar os pensamentos sobre os efeitos especiais no cinema. Foi o que fez com que o diretor chegasse à história de Méliès.

Essa metalinguagem existente na obra de Scorsese nos direciona o olhar para outros possíveis elementos do cinema que trazem essa evolução e que, através de suas especificidades, são expostos na telona. Vários filmes trazem referências de películas do mesmo gênero cinematográfico, utilizando recursos visuais e linguísticos para trazer à tona a história. Um dos principais gêneros a mostrar essa evolução e utilizar de filmes como base para criar outros universos é a ficção científica, essa que teve seu início mais bem sucedido com o filme de Méliès, as narrativas desde *A Viagem à Lua* seriam diferentes.

Desde então, os personagens teriam consigo histórias bem desenhadas e orquestradas, exigindo um roteiro mais elaborado. Com isso surgiram grandes personagens e filmes também. Quando se trata de ficção científica, o filme *Metrópoles* (1927), de Fritz Lang, é um dos filmes antigos que mais chamam a atenção assim como a película de Méliès. Conforme destaca Suppia no livro *A Metrópole Replicante*:

(...) observamos em *Metrópoles* uma profusão de formas e estilos, ricos em significado e implicações narrativas. Cada plano do filme é uma engrenagem afinada de um grande "mecanismo pictórico" levado a cabo por Fritz Lang. Cada tomada é um exercício estético de angulação, profundidade, simetria, luminosidade, contrastes, rearranjo, evolução. A arquitetura provê o cenário de sentido, numa cidade futurista em que cada canto ou aresta, cada linha ou volume é plena artifício de expressão. (SUPPIA, 2002, p.33)

Essa construção narrativa que se pode observar também no longa de 1927 foi o entusiasmo que levaria mais escritores e diretores a se preocuparem com a construção até dos cenários. Suppia destaca "a imagem enquanto instrumento do espetáculo e um

aspecto trabalhado pioneiramente em *Metrópolis* e retomado por *Blade Runner*, décadas depois” (2002, p.155), assim mostrando que, além da direção e do roteiro elaborado por Fritz Lang, outro quesito também era primordial para que aquela história fosse contada, a imagem. Esse é um dos aspectos primordiais também em *A Invenção de Hugo Cabret*, na qual Martin Scorsese se utiliza da tecnologia para criar o terminal de trens que vemos no longa.

Nos anos que se seguiam, o cinema agregava ainda mais ferramentas a serem trabalhadas. Uma delas é o som que, na década de 1920, ganharia um impulso ainda maior com o filme *O Cantor de Jazz*. Como já destacado, a fita só foi produzida com a evolução da captação de áudio, o que também desencadearia, mais para frente, na evolução das salas de cinema, que na época contavam com orquestras para sonorizar os filmes. Rafael Eduardo Gallo conta as principais problemáticas enfrentadas na produção de novos longas:

À parte dos aspectos criativos, havia os problemas de ordem técnica e comercial. Se antes as filmagens não demandavam nenhum cuidado com o som no set de gravação, agora a presença do microfone trazia novas preocupações. Não era mais possível realizar diversas filmagens simultâneas no mesmo estúdio, como era habitual; a câmera tinha de ser blindada por conta do alto ruído de seu funcionamento, o que a imobilizava em cenas faladas; o posicionamento e os movimentos dos atores também ficavam restritos ao campo de captação do microfone. Ainda com relação aos atores, havia a questão de algumas das estrelas do cinema silencioso não possuírem voz, dicção ou sotaque adequados aos novos tempos. (GALLO, 2014, p. 4)

Todo esse cuidado com a forma de se produzir uma história exigiria também uma atenção maior na entrega das fitas. Conforme aconteciam essas mudanças, as salas de cinema precisariam mudar junto para alcançar a ideia do produtor e servir com qualidade o telespectador.

4.2 Modos de reproduzir filmes

Essa evolução no modo de produzir um filme entraria em contato diretamente com a forma de entregar as películas, exigindo das salas de cinema um aparato que acompanhasse esse desenvolvimento. No começo desse processo, os estúdios que por sua vez eram também os donos das salas de cinema conseguiram se adaptar ao som do cinema, mas a evolução iria além da entrada de som.

(...) Do ponto de vista comercial, além dos custos e dificuldades relacionados aos novos desafios técnicos, criava-se então a barreira da língua. Traduzir alguns poucos letrados para a distribuição internacional das obras era um processo simples, mas levar um filme totalmente falado para outro país, de idioma distinto, era algo bem mais complexo. (GALLO, 2014, p. 4)

As mudanças eram quase que uma exigência do telespectador, quase que um pedido para que essa história descrita fosse mais parecida com a realidade. Assim o som chegou ao cinema e assim as cores também chegaram. Porém, para que pudesse ser

entregue os contos que eram produzidos, era necessário que os lucros de bilheteria valessem a pena. Nesse caso, se as narrativas não ajudavam os filmes a entreterem o público, talvez as salas de cinema poderiam criar esse ambiente.

Na fita italiana, Cinema Paradiso, o ambiente criado dentro das salas de exibição é mostrado de forma leve e cativante. O intuito do filme é mostrar como as salas de cinema contam suas próprias histórias, muito pela população que clama por uma cena de beijo que seja, até um público que só deseja ver um final feliz. O que se mostra, principalmente nos momentos em que é destacado esse sentimento, é o trabalho do projetorista e o cuidado com a imagem. Desde a emenda de filmes (que normalmente vinham em duas ou três partes), a atenção com o enquadramento, estando atento com a projeção para que não haja imagens postas pelas metades, até o foco que a imagem precisa ter na tela de exibição, tudo isso era exigido do projetorista na hora da passagem dos filmes. Gonçalves destaca o trabalho do profissional de projeção cinematográfica:

Ao mesmo tempo em que o público embarca em uma viagem nas poltronas da sala escura, o operador cinematográfico se preocupa com diversos parâmetros de imagem, som, mecânica e elétrica do maquinário de exibição. O trabalho se desenrola ao vivo, através da execução de roteiros minimamente planejados antes da entrada do público em cena. A imagem, ao mesmo tempo o material, é também o resultado de seu trabalho. (GONÇALVES, 2013, p. 3)

Em Cinema Paradiso, Alfredo ensina Totó a projetar os filmes para o cinema da cidade. Nessa conversa com Totó, o projetorista traz suas experiências na profissão passando até pelo momento da projeção manual. Mesmo com conversas sobre filmagens e rolos de películas, o que os dois personagens mais gostam é da experiência que o ambiente do cinema consegue passar para quem foi até o lugar. Em uma das cenas, talvez a mais marcante na história da dupla, Totó e Alfredo fazem com que o filme projetado passe dentro e fora do cinema, utilizando de um reflexo que permita duplicar as imagens. Só que diante da imagem, para a experiência do filme ser boa é necessária a imagem com o som. Já falamos sobre a evolução na produção sonora de um filme, mas o que a cena citada mostra é que o cinema exige das salas a entrega do áudio para o público, o que, por sua vez, também fazia parte do trabalho do projetorista.

Diante das dificuldades enfrentadas, e principalmente dos riscos que se tinha de perder um filme, as películas de celulose foram cedendo lugar para outro tipo de material e mais para frente daria lugar para o cinema digital. Em cenas rápidas da própria fita italiana, Totó mostra ao novo dono do cinema que o acidente que ocorrerá com Alfredo não seria mais tão fácil de acontecer, justamente pela mudança de material que vinham com as películas.

O cinema mudou com a chegada da televisão, mas foi somente em 1990 que o cinema adotou a forma digital na hora de projetar seus filmes. Isso permitia uma distribuição maior para vários locais, não era mais necessário levar pacotes com películas

para outros lugares no mundo. Toda essa evolução se mostrou barata e eficaz, principalmente para os distribuidores, colocando um fim ao enorme projetor que era utilizado na época, o que também mudaria as salas de cinema, levando públicos diferentes ao cinema. Tudo isso é mostrado em *Cinema Paradiso*, mesmo que de forma rápida. Seja por como o cinema era utilizado após a reforma, seja por como o protagonista, Totó, se mostrava desinteressado pelo trabalho de projetorista.

Todo o ambiente do cinema era criado para que a atenção do telespectador seja direcionada para a tela, esse objetivo é, a cada dia, alcançado com as salas de exibição que temos nos dias de hoje, que utilizam de sistemas surround, acústica de isolamento, iluminação mínima e até mesmo poltronas confortáveis o suficiente para que não se perca o foco nem por culpa de um assento, reforçando o lado sensorial do que a própria narrativa buscava. Garcia destaca que:

Todas essas modificações apontam sempre para o mesmo cenário: o de aguçar a vontade do observador, do espectador de adentrar cada vez mais na sensorialidade que o leva ao sentimento de realidade. (GARCIA, R. O. 2014, p.22)

Enquanto as salas de exibições se tornavam um lugar mais especial por toda a mística em volta das salas, a tecnologia possibilitava que os filmes chegassem com mais facilidade nas casas dos telespectadores. Um dos principais momentos que marcaram a essa facilitação é o momento digital do cinema.

5 Cinema digital

Com toda a trajetória do cinema que discorreremos ao longo desse trabalho, era visível que a sétima arte acompanhava as evoluções do mercado, principalmente buscando alcançar novas pessoas que muitas das vezes não podiam ir ao cinema ou não tinha os salões em sua cidade.

O primeiro momento em que se pode ter esse acesso maior a acervos fílmicos aconteceu com a chegada da televisão. Como destacado por Michel e Otto (2008), “O mercado de homevideo juntamente com a televisão é o responsável pela difusão dos filmes produzidos em várias partes do planeta”, com isso diretores da *Nova Hollywood* tiveram acesso aos longas de outras nacionalidades graças as transmissões que eram feitas nas televisões, mesmo que essas transmissões não tivessem o idioma original, ainda assim, os diretores conseguiram absorver suas histórias.

Outros dois momentos de extrema importância para a democratização do cinema é o acesso direto às películas, o que aconteceu com a chegada do VHS e do DVD ao mercado. As fitas de VHS, ou Video Home System, tinham a intenção, como o próprio nome já diz, de permitir que o portador tivesse os filmes que comprava dentro de casa.

O mercado de cinema passou a ser significativamente ampliado com a massificação do videocassete, este recurso tecnológico conferiu ao consumidor um direito até então negado de decidir exclusivamente sobre os tipos de imagens e sons que ocupariam o espaço de seu televisor (LIMA, 2001), o segmento comercial denominado homevideo entertainment, desde seu início apresentou grande lucratividade. (MICHEL; OTTO, 2008, p. 2)

Com os DVDs, graças a disponibilidade rápida ao mercado, o crescimento desta mídia foi de qualidade e duradoura quanto o do VHS. Ele trazia consigo uma melhoria de qualidade na reprodução dos filmes. Ambos os artifícios, VHS e DVD, trouxeram uma discussão enorme sobre o futuro do cinema. A discussão passava, obviamente pelo alto preço dos ingressos, e também pela condição das salas de cinema como apenas mais uma opção ao se desejar assistir a um filme. É de entendimento geral de que existe um certo tempo para que as películas cheguem nas programações das emissoras de televisão, mas com o DVD e o VHS era possível ter o filme disponível depois de três ou quatro meses, isso com a compra dos fita ou CD do longa.

Outra opção para que se pudesse ter o acesso aos filmes eram os alugueis em locadoras de filmes. Uma das mais conhecidas locadoras, a *Blockbuster*, surgiu com o intuito de possibilitar o acesso as fitas sem que houvesse a necessidade de comprar, ficando com a fita por um tempo predeterminado. Esse formato de locação possibilitou o alcance de novos diretores e produtores para o meio cinematográfico, talvez o mais conhecido seja Quentin Tarantino e a sua trajetória de trabalho em locadoras.

Aplicando o conceito de big stores, a Blockbuster procurava criar um ambiente familiar, oferecendo ao consumidor conforto, variedade de títulos e conveniência por meio de uma cadeia de lojas padronizadas, espaçosas e de fácil acesso, localizadas em pontos comerciais estratégicos e com estacionamento gratuito, além de funcionários uniformizados e treinados para um atendimento cordial. Os filmes alugados ainda poderiam ser devolvidos em horário fora do expediente por meio de uma caixa parecida com a do correio, existente na parte externa da loja (drop box). Além disso, a rede ainda dispunha de uma variedade de lançamentos e um número alto de cópias dos filmes disponibilizados. (ALVES; DIAS; NOGUEIRA; FIGUEIREDO, 2011, p. 72)

Já outra discussão chegou junto com a disseminação da internet foi o streaming, plataformas de locação de filmes online, que disponibilizavam um acervo grande de filmes mediante a uma mensalidade. Netflix, Prime Video, HBO Max e outras plataformas se destacaram no mercado cinematográfico, principalmente pela facilitação no acesso aos filmes, possibilitando o alcance a população que não tem cinema em suas cidades, além de trazer uma outra discussão sobre o cinema.

Mesmo como assinante, é impossível assistir a conteúdos de outras regiões em seu país de origem. Mais do que alternativa, trata-se de uma reação de grandes grupos à pirataria, mas que certamente ameaça o mercado exibidor tradicional de cinema. (LUSVARGHI, 2016, pp. 11-12)

Muito se destacou que esses meios levariam o cinema à extinção, mas a intenção do cinema nunca foi a de competir por exibição de filmes. Toda a estrutura do cinema, principalmente a que evoluiu ao longo dos anos, tinha como intenção principal entregar

uma experiência única. Poucos casos, principalmente na atualidade do cinema, têm uma pausa no filme para a ida ao banheiro ou algo parecido, o que difere de um filme em homevideo ou um filme encontrado num streaming que se empodera desse recurso.

O cinema, assim como o Jornalismo, passou por várias mudanças e em quase todas elas houve um discurso de extinção dos segmentos jornalísticos (como o jornalismo escrito e o jornalismo de rádio) e a diminuição dos segmentos do cinema (como o cinema mudo e musical). Entretanto, as evoluções permitiram que tanto o Cinema quanto o Jornalismo ganhassem ainda mais forças e pudessem explorar essas novas possibilidades.

6. Jornalismo digital

O jornalismo vivenciou várias ramificações no decorrer dos anos. Os exemplos vão desde o jornalismo impresso, ao jornalismo de rádio e telejornalismo. No entanto, o que chama a atenção são os discursos que são levantados a partir da chegada dessas áreas. Em *Importância do Jornalismo Impresso: Atual Cenário das Bancas de Jornais em Vitória da Conquista* as autoras Brenda Xavier e Taíne Rodrigues destacam a importância do jornalismo impresso no início de sua trajetória:

De todos os veículos de comunicação de massa que existem atualmente, o jornalismo impresso foi durante muito tempo o mais importante. No século XIX os jornais eram o principal veículo noticioso. (XAVIER; RODRIGUES. 2017. p.1.)

Por mais que o jornalismo impresso tenha sofrido com a chegada do radiojornalismo, um meio não veio a substituir o outro. “Pode-se dizer que cada tipo de meio de comunicação envolve uma diferente experiência, tanto sensorial quanto social, e que se trata de um agregamento de novas formas de se obter informação e conhecimento.” (Observatório da Imprensa. 2010 - Site). Inclusive, em poucos anos, o meio jornalístico levantaria a discussão novamente, só que dessa vez seria direcionado para o rádio. Julia Faria destaca que:

(...) o rádio sofreu um baque a partir dos anos 1950. Com a chegada da televisão ao Brasil, o rádio começou a registrar quedas significativas de audiência. O veículo perdeu artistas, profissionais e poder com a transferência de verbas publicitárias para a TV. (FARIA. 2010. p.18.)

A televisão, o jornalismo de rádio e impresso ainda teriam de enfrentar o mesmo debate por anos. A chegada da internet trouxe novos jeitos de consumir notícias, mas além disso, reforçou e abrangeu todas essas áreas citadas anteriormente. O jornalismo escrito, que guiou o tal jornalismo impresso, com a chegada da internet se adaptou aos sites e blogs, dando mais espaço para as colunas que antes se tinha nas gazetas, isso

além de dar mais espaço para novos escritores em novos meios de comunicação.

Já no radiojornalismo, a reformulação diante dos novos artifícios se tornou quase necessária. Com a chegada da televisão, o jornalismo ganhou força nas rádios, no entanto, “além dos noticiários, as emissoras precisaram apostar na cobertura esportiva, na prestação de serviços e na música gravada” (FARIA, 2010). Todas essas necessidades fizeram com que adaptações fossem bem-vistas quando necessário, o que posteriormente aconteceu na chegada da internet. Com isso, os podcasts, boletins e contos se tornaram mais fáceis de serem produzidos por conta da tecnologia apresentada, além de serem alavancadas pelos streamings de áudio.

A televisão vivenciou sua primeira grande mudança com a chegada da internet. Na parte dos telejornais, foi necessária uma mudança no formato de entrega das notícias, elaborando uma expansão que possibilitou a chegada da informação por outros meios, como exemplo terem suas matérias expostas no YouTube.

Assim como no cinema, nenhum dos meios tradicionais foi jogado fora, em todas eles se buscou uma nova maneira de entregar com qualidade o objetivo central. No caso do cinema, a experiência de se assistir um filme em salas próprias. No jornalismo, a entrega da informação.

Os meios não se substituem. Eles se somam, em um processo que beneficia o público consumidor de informação. Do mesmo modo, o fazer jornalístico é constantemente renovado pelos avanços tecnológicos. Atualmente, as discussões se voltam para a reconfiguração do jornalismo diante da evolução da Internet e do advento de novas tecnologias digitais. (FARIA. 2010 p.8)

Diante de toda a trajetória do jornalismo e as adaptações feitas para a internet, foram apresentadas novas possibilidades para jornalistas levarem a informação ou algum conteúdo em específico. Plataformas como o YouTube e a Twitch permitiram que esses programas ganhassem espaço e visibilidade, além de se tornarem referência na área.

7. Programa: Sessões

A possibilidade de um alcance maior e um retorno financeiro que se alcançou na plataforma do YouTube, permitiu que muitos dos profissionais dedicassem seu tempo para falar sobre assuntos determinados. Os canais, voltados para a área cinematográfica normalmente possuem duas vertentes principais: a crítica e as análises de filmes.

Os canais, em específico voltados a críticas de filmes, funcionam como os artigos que vemos voltados para essa área. Alguns focam mais em áreas de produção, como: fotografia, direção, atuação etc. Outros já falam sobre como ocorreram essas produções, dificuldades e alinhamentos entre produtores e artistas, e focam diretamente na história contando cada detalhe que envolveu o crítico como espectador. Poucos são os canais

que se dedicam a falar da indústria cinematográfica, um desses poucos canais é o do crítico e doutor em história Waldemar Dalenogare.

O intuito do programa em questão é apresentar os filmes e as histórias por trás dos longas, além disso, outra abordagem é conversar sobre o cinema tendo em vista escolhas de filmes, selecionando especialistas ou estuistas para expor suas opiniões a partir do ponto de debate.

A duração do programa tem em média de 10 a 15 minutos, utilizando de imagens que transitam entre as gravadas no estúdio, com o apresentador do programa, e as imagens de filmes, sendo as películas que são citadas no texto como as que contribuem com o argumento apresentado ali pelo locutor. O cenário é mais simples, visando um foco maior no locutor e no texto apresentado, tendo apenas a iluminação e as inserções de imagens e cortes para dar dinâmica ao programa.

Embora poucos sejam os canais que trabalham nessa toada, destaco aqui o trabalho feito nos canais do diretor Gustavo Cruz e no canal Entre Planos do jornalista Max Valarezo, a visão central é buscar entregar ao telespectador algo além de um conteúdo sobre um filme em específico, destacando outros filmes que, por terem uma narrativa parecida, possam interessar a quem assiste o programa.

Esse projeto busca expandir os conhecimentos do telespectador do canal e dos filmes em questão, expandindo assim também o debate cinematográfico entre a população no geral, indo além principalmente do meio cinéfilo, passeando sobre outras áreas, como o cinema por si só já o faz.

8. Memorando

Justificativa da temática abordada no trabalho

Durante toda a graduação no curso de jornalismo, eu elaborei a temática do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em volta do Cinema, uma paixão pessoal. Ainda não sabia o formato e o recorte exato pois ao decorrer, na construção desse projeto, os temas poderiam mudar, e então expus minha ideia para o meu orientador Luiz Serenini, que fez suas ponderações e iniciamos a escrita.

A proposta era abordar o início do cinema, sua história, ou melhor, um recorte dela, pois não daria para contemplar todo esse assunto em apenas um trabalho final. Além disso, gostaríamos de ilustrar esse tema com exemplos do próprio cinema, como uma metalinguagem, apontando suas origens, faltas, significâncias e evoluções até os dias atuais.

Referencial teórico e definição da temática (fevereiro a junho)

No início das pesquisas por artigos que iriam compor as referências bibliográficas, já encontrei um grande desafio: a ausência de conteúdos brasileiros e atuais que falassem sobre o recorte que estava propondo para o trabalho, apesar disso, continuei persistindo nas buscas mais detalhadas.

Para embasar o assunto, escolhemos dar foco em dois filmes do cinema, o primeiro deles foi *A invenção de Hugo Cabret* que versa diretamente sobre a criação do cinema, e a partir dele, dar foco ao Movimento Cinematográfico iniciado pelo diretor desta obra, Martin Scorsese. Assim como, o segundo filme, que ilustrava a paixão do diretor pelo cinema italiano, com o filme *Cinema Paradiso*, que expõe sobre o início das salas de cinema, as projeções nas telinhas, e até a censura.

A parte teórica foi ganhando vida, e assim como a ideia inicial, optamos por exemplificar a criação do cinema e todos os seus desdobramentos, com a metalinguagem, ou seja, com o próprio cinema. Retratamos as evoluções encontradas tanto nas narrativas criadas quanto nas estruturas montadas para as experiências do cinema. Durante esse processo, o meu orientador ponderou algumas questões e corrigiu o material.

A análise e pesquisa caminhava entre esses dois pontos: as evoluções na arte de contar histórias e no modo de reprodução dos filmes, e a discussão chega na atualidade com o que não poderia deixar de fora do meu Trabalho de Conclusão de curso (TCC), o futuro do cinema no meio dos streamings.

Elaboração do produto audiovisual (agosto)

Nessa altura do trabalho, já havia escolhido que o produto seria um episódio de um programa com a temática do início do cinema e os seus desdobramentos. Decidimos que o nome do programa seria *Sessões*, no qual eu Ricardo Gomes, seria o apresentador, e o conteúdo inicialmente contaria com quatro entrevistas especiais.

Convite, realização das entrevistas e roteiro (setembro e outubro)

Como disse anteriormente, a ideia era convidar quatro pessoas que são especialistas em cinema e/ou artes visuais. Ao realizar o convite, uma das fontes não retornou de forma efetiva o contato, e isso nos fez recriar a rota do produto audiovisual, pois a fala desse personagem seria essencial para o resultado.

Apesar disso, as outras três fontes se prontificaram a participar, duas entrevistas aconteceram de forma presencial, e uma remota devido o personagem morar em outra cidade. Esse processo foi tranquilo, envolveu cerca de um dia de gravação para cada

entrevista. A primeira entrevistada foi Mônica Mitchell, fui até a casa dela e gravamos presencialmente, ela que é professora de Artes Visuais da UFG, abordou a arte como influência direta para os produtos do cinema.

O segundo foi Max Valarezo, que realiza um trabalho excelente no meio do cinema e audiovisual. A entrevista foi feita de maneira remota, pois ele mora em Brasília - DF e o tema retratado foi um apanhado geral sobre metalinguagem no cinema e nos dois filmes escolhidos no trabalho teórico (*As inveções de Hugo Cabret e Cinema Paradiso*). E por último, entrevistei o goiano Lisandro Nogueira, que também me recebeu em sua casa para gravarmos presencialmente. O tema da entrevista foi o cinema dentro do cinema, exemplificado na metalinguagem estudada e as histórias contadas no cinema afetam seus telespectadores.

A elaboração do roteiro foi finalizada após a última entrevista, pois era necessário ter as entrevistas em mãos para enquadrar as falas das personagens de uma maneira coerente. Essa parte do trabalho demandou boas horas de atividade, organização, criatividade e escrita.

Gravação e edição (novembro)

Após gravações dos personagens e roteirização, precisei gravar a minha parte de apresentação e mediação das falas das fontes convidadas. Nesse processo tivemos alguns problemas inicialmente com o local de gravação que precisou ser remanejado, e posteriormente com o áudio do local, o que na minha avaliação, não comprometeu de forma significativa o resultado. Minha gravação foi feita também em um dia, na minha residência com um cenário elaborado com cortina preta e iluminações específicas, tudo organizado e preparado de antemão.

Na edição, o programa Premiere Pro, da Adobe, nos permitiu fazer a edição de forma mais simples e fácil. Com transições e outros recursos oferecidos pelo programa mesmo, a edição não foi trabalhosa na montagem do episódio.

Chegamos na reta final do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), já com todos os materiais em mãos, entrevistas, roteiro, apresentação, e comecei o processo de edição. Eu mesmo, Ricardo Gomes, optei por fazer a edição do trabalho, pois já tenho experiência na área, e então coloquei o projeto para rodar. Gastei cerca de dois a três dias para terminar a edição do programa Sessões que deu vida o meu trabalho de encerramento no curso de Jornalismo.

Lista de Entrevistados

Mônica Mitchell

Docente do Instituto Federal de Goiás em Artes Visuais

Data da entrevista: 30 de setembro de 2021

Lisandro Nogueira

Docente da Universidade Federal de Goiás

Data da entrevista: 7 de outubro de 2021

Max Valarezo

Criador e apresentador do canal EntrePlanos

Data da entrevista: 28 de setembro de 2021

9. Conclusão

O que foi feito com todo o trabalho teórico e posteriormente o produto para conclusão do curso, o programa Sessões, foi de importância significativa para o aluno que produziu, tendo em vista que busca também acolher e integrar novas pessoas que se interessam e estudam cinema.

A proposta inicial é de expandir o conhecimento sobre a história da sétima arte a partir da discussão de um tema específico levantado e abordado em um ou mais filmes. Assim como elaborado nesse trabalho teórico utilizando os longas *A invenção de Hugo Cabret* e *Cinema Paradiso*, essa abordagem, oportuniza novas frentes de debate ainda pouco exploradas dentro do país. Além disso, a pesquisa e todas as entrevistas proporcionam uma experiência sobre as novas formas de debater o cinema.

Ao final, conclui-se que esse processo do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi leve e gratificante. Ademais, é uma realização pessoal promover um trabalho que interliga de maneira direta o cinema e o jornalismo, apresentando temas da sétima arte e apresentando ao público de maneira jornalística.

REFERÊNCIAS

SUPPIA, O, P, L, A. **Metrópole Replicante, de Metropolis a Blade Runner**. P 9-313. UEC. CAMPINAS-SP. 2002

GALLO, E. R. **O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin**. P 239-246. Revista Novos Olhares - Vol.3, N.2. SP. 2014

OGIBOSKI, L. **O cinema de atrações de georges méliès e o espetáculo digital de martin scorsese**. P 6-142. UTP. Curitiba. 2015

CARDOSO, M. L. **A vanguarda e a dialéctica: uma nota sobre a nouvelle vague**. P 47-53. 2007

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. P 1-430. Papirus Editora. SP. 2006

ARAÚJO, M. R; SOLDAN, M. **O cinema Neorrealista italiano e o realismo**. UFG. GO. 2018

HAUSSEN, L. **Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema**. P 17-22. FAMECOS/PUCRS. Porto Alegre. 2008

FARIA, J. N. **Radiojornalismo e Internet: a rede virtual como fonte de notícias na Rádio CBN Rio**. UFRJ. Rio de Janeiro, 2010,

XAVIER, B.; RODRIGUES, T.; WEISTEIN, M. **Importância do Jornalismo Impresso: Atual Cenário das Bancas de Jornais em Vitória da Conquista**. São Paulo, 2017

TANAKA, E. K. L. **Censura e macarthismo em Force of Evil, de Abraham Polonsky**. P 291-311. USP-SP, São Paulo, 2016

MIRANDA, T. **O início da Nova Hollywood: o caso de Bonnie and Clyde**. P 145-161. V Congresso ABraSD/ABraSD, Vitória-ES, 2014

CUNHA, B. W. A. **Estrutura Narrativa e construção do herói nos filmes de Martin Scorsese**. P 1-68. UniCEUB. Brasília-DF, 2005

PEREIRA, C. L. M. **Cinema de ficção e história: um exercício de análise fílmica a**

- partir dos três primeiros filmes de Martin Scorsese (1967-1973).** P 1-122. UNICAMP. Campinas-SP, 2020
- BESSA, M; FILHO, W. O. **Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica.** P 1-25. Ponto Urbe. São Paulo-SP, 2014
- CARVALHO, D. C. **REGISTROS AUDIOVISUAIS: origem, desenvolvimento e identificação de suportes analógicos de informação.** P 1-58. UNB. Brasília-DF, 2016
- FARIAS, I. G. **A metalinguagem na narrativa silenciosa nas ressignificações da Hollywood atual.** P 1-86. UNIRIO. Rio de Janeiro-RJ, 2016
- ALVES, C. A. **A metalinguagem em Os Sonhadores: Bertolucci refere-se ao cinema.** P 1-7. Revista Travessias v.2,n.2. Paraná-PR, 2008
- JUNIOR, C. F. **Funções da linguagem. Uma reavaliação das idéias de Roman Jakobson.** P 93-105. Revista Presença. Porto-Velho-RO, 1998
- ALÓS, A. P. **Texto literário, texto cultural e intertextualidade.** P 1-25 Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. v. 4, n. 6, 2006
- GONÇALVES, I. R. **Artesãos da Imagem: os projetionistas e suas geografias.** P 1-16. III Colóquio Internacional “A Educação pelas Imagens e suas Geografias”. Vitória-ES, 2013
- OTTO, J; MICHEL, S. A. **Cinema e homevideo Entertainment Um estudo de marketing sobre o mercado da magia e a magia do mercado.** P 1-8. Congresso Internacional de Administração. Ponta Grossa-PR, 2008
- ANCHIETA, W. **Limites da experiência estética: cores e cinema narrativo.** P 190-208 Significação, v. 46, n. 51. São Paulo-SP, 2019
- SILVA, T. G. **Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980).** P 233-261. Revista de História v.5, n.2, UEG. Porangatu-GO, 2016
- GARCIA, R. O. **VIDEO MAPPING: Um estudo teórico e prático sobre projeção mapeada.** P 22. UNESP, Bauru- SP, 2014
- LUSVARGHI, L. **Beasts of No Nation: o Fim do Cinema.** P 8. São Paulo- SP, 2016

(ALVES, S; DIAS, P, I, R,C; NOGUEIRA, A, R, R, N; FIGUEIREDO, K, F. **Webfilmes: Aluguel de Filmes em Tempos de Pipoca Virtual**. P .72, Rio de Janeiro -RJ. 2011

Observatório da Imprensa. **O fim dos jornais impressos?** P 1. 2010. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/o-fim-dos-jornais-impressos/>. Acesso em: 25/06/2021

APÊNDICES A – ROTEIRO SESSÕES

ROTEIRO

EPISÓDIO: #01. A METALINGUAGEM NO CINEMA – PARTE 1

DIR: INÍCIO COM O APRESENTADOR ENTRANDO NO ENQUADRAMENTO E SE SENTANDO EM UMA DAS CADEIRAS, DE FRENTE PARA A CÂMERA

TEC: ENTRAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: OLÁ, VOCÊ AÍ, MEU NOME É RICARDO LUIS E ESSE É MAIS UM EPISÓDIO DO SESSÕES /// NELE VAMOS CONVERSAR SOBRE UM FILME QUE PARTICULARMENTE EU GOSTO PRA CARAMBA, A INVENÇÃO DE HUGO CABRET. E UTILIZANDO UM POUCO DO TEMA VAMOS FALAR SOBRE A METALINGUAGEM E COMO ELA ESTÁ PRESENTE NESSE E EM OUTROS FILMES ///

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 02

LOC: MAS ANTES DE INICIARMOS ESSA CONVERSA, PEGUE SUA PIPOCA E SEU REFRIGERANTE //

DIR: APRESENTADOR PEGA UM BALDE DE PIPOCA QUE NA SUA LATERAL

LOC: E SE CONFORTE NA SUA POLTRONA QUE ESTÁ NA HORA DA SESSÃO ///

TEC: ABERTURA

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: TEM COISA MELHOR DO QUE BATER UM PAPO SOBRE CINEMA? É MUITO DIVERTIDO. / EU PARTICULARMENTE GOSTO DE ASSOCIAR ESSA EXPERIÊNCIA COM UMA VIAGEM DE ÔNIBUS /// COMPRAMOS UM INGRESSO, NOS ACOMODAMOS EM UM ASSENTO E / SE NOS PERMITIRMOS / VAMOS DE UM PONTO A ATÉ UM PONTO B /// MAS PARA A VIAGEM SER BOA NÓS AINDA PRECISAMOS DE DOIS ITENS REALMENTE IMPORTANTES: O CONDUTOR E O TRAJETO ///

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 02

LOC: A CONDUÇÃO DE UM FILME É DE RESPONSABILIDADE DO DIRETOR, ELE QUE NOS VAI GUIAR E ESCOLHER SEUS CAMINHOS PARA QUE O TRAJETO / NESSE CASO A HISTÓRIA DO LONGA / SEJA O MELHOR POSSÍVEL /// OU PELO MENOS O DE SUA ESCOLHA ///

TEC: FADEOUT PARA O PRETO

TEC: ENTRADA DA FALA DE LISANDRO NOGUEIRA SOBRE O QUE SÃO AS
NARRATIVAS NAS HISTÓRIAS NO CINEMA

**TEC: NO MEIO DE SUAS FALAS COLOCAR IMAGENS DE DIRETORES
CONVERSANDO COM ATORES NO LONGO DO PRODUÇÕES – IMAGEM COM NOME
DO LONGA EM PRODUÇÃO**

**(IMAGENS NA PASTA – DIRETORES E PRODUÇÕES – UTILIZAR IMAGENS DE 02 À
08)**

(OS: OBSERVAR OUTRAS IMAGENS E JULGAR SE HÁ NECESSIDADE DE TROCA)

LOC: ESSA INFLUÊNCIA DO TEATRO E DA LITERATURA SÃO A BASE PARA O CINEMA TER SUAS ATUAÇÕES E SUA HISTÓRIA MUITO BEM TRAÇADA //, MAS AINDA TEMOS ALGO QUE FALTA QUANDO PENSAMOS SOBRE CINEMA: A IMAGEM

TEC: ENTRADA DA FALA DE MONICA MITCHELL FALANDO SOBRE A INFLUÊNCIA
DAS ARTES VISUAIS NOS FILMES

**TEC: NO MEIO DE SUAS FALAS COLOCAR IMAGENS DO FILME COM AS IMAGENS
AO LADO – IMAGEM COM NOME E ANO DE LANÇAMENTO ASSIM COMO AS
PINTURAS**

(IMAGENS NA PASTA – “CINEMA X PINTURAS”)

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 02

LOC: ESSAS TÃO FAMOSAS NARRATIVAS SÃO OS CAMINHOS QUE PERCORREMOS PARA CHEGAR AO FINAL DA HISTÓRIA / E NESSA ANALOGIA / TEMOS VÁRIOS CAMINHOS /// UM DELES É O QUE DÁ ORIGEM AO NOME DO EPISÓDIO: A METALINGUAGEM ///

TEC: ENTRADA DA FALA DE MAX VALAREZO SOBRE A METALINGUAGEM NO
CINEMA

**TEC: NO MEIO DE SUAS FALAS COLOCAR IMAGENS DE STORYBOARDS DE
FILMES SELECIONADOS NA PASTA – IMAGEM COM NOME E ANO DE
LANÇAMENTO**

**(IMAGENS NA PASTA – STORYBOARDS DO SCORSESE – UTILIZAR DA IMAGEM 01
ATÉ 06)**

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: A METALINGUAGEM É APENAS MAIS UM DOS CAMINHOS QUE O DIRETOR UTILIZA PARA CONTAR SUA HISTÓRIA // MAS POR MAIS CAMINHOS QUE ELE POSSA PERCORRER, ELE PRECISA SABER COMO A NARRATIVA QUE ELE ESCOLHEU PODE GUIAR O TELESPECTADOR A SENTIR O QUE ELE QUERIA PASSAR ///

TEC: ENTRADA DA FALA DE LISANDRO NOGUEIRA SOBRE COMO UM FILME CONVERSA COM O TELESPECTADOR

TEC: NO MEIO DE SUAS FALAS COLOCAR IMAGENS DO FILME A INVENÇÃO DE HUGO CABRET – IMAGEM COM NOME E ANO DE LANÇAMENTO

(IMAGENS NA PASTA – CORTES DE A INVENÇÃO DE HUGO CABRET - UTILIZAR AS IMAGENS: DE 01 ATÉ 08)

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: NO PRIMEIRO FILME // A INVENÇÃO DE HUGO CABRET // CONSEGUIMOS VER COMO O TEATRO E A CRIAÇÃO DE CENAS AJUDARAM GEORGE MÉLIÈS A CONTAR AS SUAS HISTÓRIAS, BRASICAMENTE CRIANDO OS EFEITOS ESPECIAIS ///

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: MAS NESSE LONGA TEMOS ALGO QUE PRA MIM É PARTICULARMENTE INTERESSANTE POIS TEM DUAS NARRATIVAS SENDO CONSTRUIDAS ALI / A DIFERENÇA É QUE AS DUAS CULMINAM EM UM PONTO ESPECÍFICO: A HISTÓRIA DO CINEMA /// E ESSE É UM EXEMPLO DE COMO O FILME CONSEGUE GUIAR O ESPECTADOR NAQUELA HISTÓRIA QUE TA SENDO CONTADA ///

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 02

LOC: ESSA METALINGUAGEM É UTILIZADA POR MARTIN SCORSESE DE FORMA GENIAL // PRIMEIRO TRABALHANDO COM A HISTÓRIA DE HUGO, ENQUANTO “ESCONDE” A HISTÓRIA DO COADJUVANTE ///

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: É COMO SE ESTIVÉSSEMOS ASSISTINDO A UM SHOW DE MÁGICA, EM QUE ESTAMOS OLHANDO ATENTAMENTE PARA UM PONTO ESPECÍFICO, E SABENDO DISSO, O ILUSIONISTA APROVEITA PARA NOS SURPREENDER TIRANDO UM COELHO DA CARTOLA ///

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 02

LOC: MAS VOCÊ DEVE ESTAR SE PERGUNTANDO: ONDE ESTÁ A GENIALIDADE NISSO TUDO? ///

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: A GENIALIDADE ESTÁ NO PONTO MAIS SIMPLES DE TODOS // A HISTÓRIA DE GEORGE MÉLIÈS NÃO É APENAS UMA HISTÓRIA DE DIRETOR DE CINEMA // É DE UM ILUSIONISTA QUE AMA O CINEMA /// NÃO É MAX?

TEC: ENTRADA DA FALA DE MAX VALAREZO SOBRE HUGO CABRET

TEC: NO MEIO DE SUAS FALAS COLOCAR IMAGENS DO FILME A INVENÇÃO DE HUGO CABRET – IMAGEM COM NOME E ANO DE LANÇAMENTO

(IMAGENS NA PASTA – CORTES DE A INVENÇÃO DE HUGO CABRET - UTILIZAR AS IMAGENS: DE 08 ATÉ 15)

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: ESSE CRUZAR DE NARRATIVAS METALINGUÍSTICAS É, PELO MENOS PARA MIM / UM DOS MELHORES MOMENTOS DESSE FILME /// ISSO SEM CONTAR QUE O FILME FOI PROPOSITADAMENTE RODADO PARA QUE TIVÉSSEMOS UMA EXPERIÊNCIA EM 3D / UMA FORMA VISUAL DE APRESENTAR CERTA REALIDADE // O QUE / COMO PODEMOS VER NESSE FILME / É COMO GEORGE MÉLIÈS GOSTAVA DE TRABALHAR ///

TEC: ENTRA COM IMAGENS DE FILMES COM TEMÁTICAS METALINGUÍSTICAS – IMAGEM COM NOME E ANO DE LANÇAMENTO

(IMAGENS NA PASTA – FILMES SOBRE METALINGUAGEM)

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 02

LOC: MAS A NOSSA VIAGEM SOBRE A METALINGUAGEM NO CINEMA AINDA NÃO TERMINA AQUI /// TEMOS OUTRO FILME PARA APRESENTAR // ESSE TALVEZ SEJA O MEU FAVORITO DE TODOS OS TEMPOS /// COM VOCÊS CINEMA PARADISO E A IMPORTÂNCIA DE SE IR AO CINEMA ///

TEC: APÓS A ABERTURA COM APENAS UM LETREIRO INDICANDO O COMEÇO DA SEGUNDA PARTE

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: EM UMA ERA CHEIA DE STREAMING, ONDE EM DOIS CLIQUES NÓS CONSEGUIMOS ASSISTIR UM FILME OU SÉRIE, A IDA AO CINEMA PARECE TER PERDIDO UM POUCO DA GRAÇA, // MAS EU NÃO TERIA TANTA CERTEZA ASSIM ///

TEC: APÓS A ABERTURA INSERIR UMA IMAGEM DE CINEMA DAS PESSOAS REAGINDO A VINGADORES: ULTIMATO – IMAGEM COM NOME DO LONGA EM PRODUÇÃO

TEC: VOLTAR COM A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: COSTUMAMOS PENSAR QUE A FORMA QUE MAIS NOS IMPACTA DENTRO DE UMA SALA DE CINEMA É FORMULADA PELA HISTÓRIA /// MAS MUITAS DAS VEZES O FILME TEM DETALHES TÉCNICOS QUE NOS PASSAM DESPERCEBIDOS ///

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 02

LOC: DETALHES NA SONORIDADE DO LONGA // ENQUADRAMENTOS // ATUAÇÃO E TANTOS OUTROS ASPECTOS NÃO SERIAM POSSÍVEIS SE NÃO FOSSE A MELHORIA QUE TIVEMOS NESSAS SALAS DE CINEMA /// A FOTOGRAFIA, OS ENQUADRAMENTOS, QUALIDADE DE SOM /// O FATO DE IR A UMA SALA DE CINEMA AINDA É UMA EXPERIÊNCIA POR SI SÓ ///

TEC: ENTRADA DE FALAS DE ENTREVISTAS DE DIRETORES SOBRE IR AO CINEMA

LOC: DIANTE DAS FALAS DESSES CONVIDADOS ILUSTRES // EU TE CONVIDO A VOLTAR NO TEMPO COMIGO MAIS UMA VEZ // AGORA PARA ANALISARMOS A HISTÓRIA DO CINEMA NA PERSPECTIVA DE CINEMA PARADISO

TEC: ENTRADA DE CENAS DE CINEMA PARADISO (IMAGENS NA PASTA – DE 04 ATÉ 09)

LOC: O LONGA MERGULHA NA HISTÓRIA DE TOTÓ QUE AMA O CINEMA E QUE QUER TRABALHAR NO ÚNICO CINEMA QUE TEM NA SUA CIDADE /// QUANDO ALFREDO O PERMITE TRABALHAR COM ELE NA PROJEÇÃO, ACOMPANHAMOS ALI A EVOLUÇÃO DAS SALAS DE CINEMA ///

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: NÓS PERCEBEMOS A MUDANÇA NA ILUMINAÇÃO, NA SONORIZAÇÃO E PRINCIPALMENTE NA PARTE DE PROJEÇÃO POR CONTA DE UM ACIDENTE QUE ERA EXTREMAMENTE RECORRENTE NA ÉPOCA ///

TEC: ENTRADA DE VÍDEO MOSTRANDO A DIFERENÇA ENTRE IMAX E STANDART (IMAGENS NA PASTA “IMAX X STANDART”)

LOC: TODOS ESSE AVANÇOS SÃO NECESSÁRIOS PARA SE TER O CINEMA QUE TEMOS HOJE, COM MAIS CONFORTO, MAIOR QUALIDADE DE SOM E IMAGEM /// TUDO ISSO COMEÇA DESDE A PRODUÇÃO DO LONGA, MAS SEM A EXPERIÊNCIA

DENTRO DE UMA SALA DE CINEMA, A HISTÓRIA NÃO GANHA A TOTALIDADE QUE ELA DEVERIA GANHAR ///

TEC: ENTRADA DE CENAS ESPECÍFICAS DE GRANDES FILMES DA HISTÓRIA DO CINEMA

LOC: ESCOLHER NÃO IR AO CINEMA É COMO SE TIVESSEMOS A OPORTUNIDADE DE IRMOS VER O FAMOSO QUADRO DA NOITE ESTRELADA DE VAN GOGH, MAS PREFERIMOS VER PELO GOOGLE IMAGENS DENTRO DE CASA /// EU VOU CONSEGUIR VER O QUADRO, MAS EU NÃO VOU CONSEGUIR TER A EXPERIÊNCIA QUE TERIA SE EU FOSSE AO LOCAL ///

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 01

LOC: AMBOS OS FILMES, TANTO CINEMA PARADISO QUANTO A INVENÇÃO DE HUGO CABRET, UTILIZAM DA METALINGUAGEM PARA MERGULHAR NA HISTÓRIA DO CINEMA // ISSO PARA MOSTRAR O QUANTO O CINEMA MUDOU HISTÓRIAS ENQUANTO TRANSFORMAVA A SI MESMO ///

TEC: ENTRADA DA FALA DE MAX VALAREZO SOBRE A METALINGUAGEM EM A INVENÇÃO DE HUGO CABRET E CINEMA PARADISO

TEC: CORTAR PARA A IMAGEM DA CÂMERA 02

LOC: E ISSO TALVEZ SEJA O QUE MAIS ME ATRAI NO CINEMA, O FATO DE QUE ATRAVÉS DE UMA HISTÓRIA, SEJA BIOGRÁFICA OU NÃO, SE PODE ACESSAR PAÍSES, ERAS E VIDAS DIFERENTE /// MOSTRANDO ASSIM COMO A NOSSA PRÓPRIA VIDA PODE MUDAR DEPOIS DE ASSISTIRMOS UM FILME