

Cinema, multidimensionalidade e ideologia

Sílvio César Silva

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. E-mail: silviocesarsilva@gmail.com

Resumo

Baseados em autores como Antonio Costa, Jacques Aumont e Jean-Claude Bernadet, discutiremos, neste artigo, o cinema como evento multidimensional. Ademais, propomos a ideologia como um elemento que permeia todas as dimensões da instituição cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema, Multidimensionalidade, Ideologia, Arte, Indústria.

Abstract

In this article, based on authors such as Antonio Costa, Jacques Aumont and Jean-Claude Bernadet, we will discuss the motion pictures as a multidimensional event. Moreover, we will consider ideology as an ever-present element, pervading all of the other dimensions that compound the motion pictures institution.

Key-words: Cinema, Mutidimensionality, Ideology, Art, Industry

Introdução

Inicialmente, poder-se-ia considerar o cinema como um evento composto por três dimensões: meio de comunicação, indústria e arte (SCHETTINO e GONÇALVES 2007). Com efeito, tomar o cinema em sua tridimensionalidade possibilita sua compreensão como um fenômeno total. Apesar da razoabilidade desta concepção tridimensional do cinema, duas ressalvas há de serem feitas. Em primeiro lugar, ao concordarmos que o cinema pode ser visto por três diferentes vieses, não podemos esquecer que cada um deles não existe de maneira estanque, ao contrário, essas dimensões se interpenetram e são encontradas – em maior ou menor grau – em grande parte da produção cinematográfica. Responder a questão de como a imbricação entre essas dimensões ocorre nos levará à segunda ressalva a ser feita. Tentemos ser mais específicos.

Como já vimos, o fato de o cinema poder ser dividido em três diferentes dimensões não implica que elas funcionem separadamente (situação que nos levaria a postular uma falta de unidade, uma falta de organicidade da instituição cinematográfica). Muito menos implica que essas dimensões sejam homogêneas, que não contenham em si um acasalamento de outros elementos que nos permita conceber o cinema sob outras óticas; e esta seria nossa segunda ressalva. É este acasalamento de elementos que permite que Costa (1989, p. 28) fale do cinema como “*técnica, indústria, arte, espetáculo, divertimento, cultura*”, e vai além, ao dizer que tudo “*depende do ponto de vista do qual o consideramos sendo que cada um deles é igualmente fundamentado e não pode ser negligenciado*” (ibidem). Este acasalamento de elementos não apenas dá condições de ampliar o leque de facetas através das quais o cinema pode ser pensado, mas também oferece a indicação de como as dimensões postuladas por Schettino e Gonçalves (2007) unem-se de maneira orgânica: pensar no cinema como arte significa pensar – dentre outros elementos – a respeito de sua técnica e linguagem; pensá-lo como indústria nos leva a considerá-lo – novamente dentre outros aspectos – como técnica; pensá-lo como meio de comunicação nos traz a necessidade de considerá-lo como linguagem. Embora reconheçamos que o cinema compreenda uma pluralidade de dimensões, acreditamos que aquelas três propostas por Gonçalves e Schettino (2007) possam não apenas englobar todas as outras, mas também realizar a articulação entre toda a pluralidade de facetas, articulação necessária para que se atinja, através da própria heterogeneidade constitutiva, a unidade da instituição cinematográfica. Assim, nosso texto concentrar-se-á no cinema enquanto indústria, arte e meio de comunicação. Contudo, como não poderia deixar de ser, uma vez que estas três dimensões coordenam e articulam outros elementos essenciais ao cinema – ao mesmo tempo que são constituídas por eles – nossa discussão não poderia se furtar de levá-los em conta.

Embora em “Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro” Schettino (2007) não discuta esta interdependência dos elementos que compõe a instituição cinematográfica de maneira direta, ela pode ser percebida através

das entrevistas que o pesquisador realizou com pessoas que se ocupam ou se ocuparam de áreas propriamente técnicas no cinema (fotografia, montagem, edição de som, trucagem, entre outras) e de sua preocupação subjacente em demonstrar a tentativa constante de se implantar uma indústria cinematográfica no Brasil.

A dificuldade em se estabelecer uma indústria cinematográfica no Brasil pode ser vista através da aventura de Franco Zampari ao fundar a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, muito bem documentada por Sérgio Martinelli (2003). É neste sentido que Schettino (2007, p. 140) afirma que o engendramento de uma indústria cinematográfica brasileira nunca passou de surtos de desenvolvimento. A fragilidade ou inexistência de uma indústria de cinema brasileira mostra a falta que este aspecto faz quando se pretende criar uma cinematografia nacional. Poder-se-ia refutar a necessidade de uma indústria cinematográfica com o argumento de que é possível fazer cinema fora do circuito industrial e com extrema economia de recursos, como foi o caso do neo-realismo italiano ou do cinema novo brasileiro. Entretanto, é preciso lembrar que o “amadorismo” do neo-realismo – caracterizado pelo uso de atores não-profissionais, tomadas externas ao invés de se usar o estúdio etc. – exigia inúmeros ensaios e tomadas sucessivas, o que aumentava o custo de produção (AUMONT, 1995, p. 139). Sendo assim, para Aumont (ibidem) esta economia de recursos seria apenas uma aparência desejada. Além disso, há que se considerar que a inexistência de uma indústria cinematográfica nacional consolidada faz com que a parca produção cinematográfica de um determinado país seja engolida pela avalanche de superproduções hollywoodianas. Desta forma, percebemos a real importância da constituição de uma indústria cinematográfica e, se por um lado, o velho slogan “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” revela a possibilidade de se fazer cinema em condições adversas, revela também, por outro, a fragilidade de uma dada cinematografia nacional frente à pujança industrial e comercial hollywoodiana (HENEBELLE, 1978), além de esconder a preparação e o planejamento que este “amadorismo” requer (AUMONT, 1995 e SCHETTINO, 2007).

O modelo prototípico do cinema industrial é, de fato, o cinema americano, cuja época áurea inicia-se nos anos 30 e vai até meados da década de 40 (COSTA, 1989, p. 89). Ao escrever a respeito da idade de ouro de Hollywood, Costa (1989) descreve as características essenciais do cinema industrial: o *studio system*, o *star system* e os gêneros.

A nosso ver, os gêneros clássicos do cinema americano não funcionam apenas para facilitar a identificação de um filme junto a seu público, mas também para que se organize todo um aparato industrial para a produção de determinado produto cinematográfico, aparato que envolve também a escolha do elenco e do diretor. E é aqui que entra a política do *star system*: atores que tendem a ser escalados para determinados papéis, ou diretores que tendem a ser chamados para dirigir determinados tipos de filmes. Do mesmo modo que

ocorre com os gêneros, o *star system* não funciona apenas no sentido de deixar um dado produto cinematográfico mais vendável, ele também é útil no sentido de otimizar os recursos (técnicos, artísticos e financeiros) com a finalidade última de potencializar os lucros. Pode-se assim perceber que toda esta estrutura industrial é muito bem amarrada, pois tanto o sistema de gêneros quanto o *star system* são, em última instância, determinados pelo *studio system* e, deste modo, mantém com ele uma relação íntima, em outras palavras, o sistema de gêneros e o *star system* não são apenas partes constitutivas do *studio system*, são partes essenciais.

Ocupamo-nos até agora do cinema enquanto indústria, mas – como já dissemos – o cinema ultrapassa esta dimensão. Entretanto, há que se reiterar que ele não a ultrapassa por completo: se o cinema é arte, é igualmente indústria.

Por certo, o conceito de arte mereceria uma discussão ampla e profunda, contudo, bastará para nossa argumentação ter em mente a mudança no estatuto da arte identificada por Benjamin (1996), em seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste ensaio, ele argumenta que o fato de a obra ser passível de reprodução *ad infinitum* faz com que seu valor cultural (o qual ele identifica à aura) ceda lugar ao valor expositivo. Ele vê nas artes fundamentadas nas técnicas de reprodução (fotografia e cinema) uma revolução na concepção mesma de arte.

Schettino (2007, p. 28) e Bernadet (2006, p. 31) afirmam que o cinema nasce documental; já Costa (1989, p. 48 – 53), embora concorde com o caráter de documento histórico dos primeiros filmes, chama a atenção para o fato de que, em seus primeiros anos, o cinema debateu-se entre o suposto caráter de reprodução fiel da realidade e a extraordinária facilidade que o novo meio proporcionava de produzir simulações perfeitamente aceitáveis.

À noção de documento histórico, a afirmação de Costa não apenas acrescenta a questão da (ilusória) objetividade do cinema, mas também abre espaço, mesmo dentro do cinema documental, para o cinema narrativo. É preciso dizer que, como nos aponta Marc Vernet (AUMONT e outros, p. 92 – 95), a linha que separa o cinema narrativo do não-narrativo não é tão nítida como se pode imaginar. Com efeito, pode haver elementos narrativos dentro de um documentário (exemplo fácil de um cinema tipicamente não-narrativo) e também elementos não-narrativos dentro de um filme que se proponha a contar uma história (ibidem), ou também podemos imaginar a situação em que um filme narrativo, embora ficção, possa servir como fonte documental de pesquisa histórica. Entretanto, se Schettino (2007), Bernadet (2006) e Costa (1989) falam da função documental do cinema dos primeiros anos, para Vernet (in AUMONT e outros, p. 89) o cinema não nasce nem documental, nem narrativo. Vernet sustenta que o cinema nasce como possibilidade, como algo a ser construído, ou seja, o cinema dos primeiros anos era o “vir a ser”, já que em si não era nada.

O que nos interessa nesta discussão envolvendo as origens do cinema é, por um lado, demonstrar que se pode considerar o caráter preponderantemente narrativo do cinema contemporâneo como algo fortuito (VERNEC in AUMONT e outros, 1995, p. 90). Além do mais, é necessário atentar que esta hegemonia do cinema narrativo está apenas ao nível de consumo e não diz respeito à produção (VERNEC in AUMONT e outros, 1995, p. 92). Por outro lado, tínhamos também a intenção de ressaltar que o estatuto de arte não é congênito ao cinema, ele vai sendo conquistado na medida em que o cinema ganha uma linguagem específica (MARIE in AUMONT e outros, 1995, p. 158 – 165).

Com efeito, filmes como “Viagem à Lua” (1902) de Méliès, ou “O grande assalto de trem” (1903) de Porter, não fazem uso de procedimentos que fossem específicos ao cinema. Nestes filmes, não existe variações de planos, movimentos de câmera, e nem mesmo podemos considerar que nestes filmes haja montagem no sentido em que utilizamos ao tratarmos da montagem cinematográfica. No que se refere aos movimentos de câmera e aos planos, ambos os filmes mencionados como exemplares utilizam-se exclusivamente de câmera fixa. Poder-se ia afirmar que filmes como “Idade de Ouro” (1930) e “Um cão andaluz” (1928) de Buñuel, exemplares do surrealismo cinematográfico, também fazem pouco uso de movimentos de câmera (como *travellings* e panorâmicas), contudo, há que se lembrar que os filmes de Buñuel são fundamentalmente diferentes dos de Méliès e Porter acima mencionados, uma vez que neles podemos ver uma grande variação na escala de planos – são utilizados desde planos gerais até primeiros planos e planos detalhes – além do fato de que nos filmes de Buñuel podemos ver que a montagem assume papel verdadeiramente cinematográfico, não sendo apenas uma sucessão cronológica de planos, como no caso dos filmes de Méliès e Porter. O status de arte foi conquistado pelo cinema na mesma proporção em que sua linguagem tornava-se mais complexa e refinada.

Costa (1989, p. 27) afirma que, embora o cinema tenha uma linguagem específica, com suas regras e convenções, ele tem parentesco com a literatura, uma vez que ambos possuem em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias. Esta afirmação de Costa tem que ser considerada com cuidado, contudo. Em primeiro lugar, como nos aponta Verneec (in AUMONT e outros, 1995, p. 89 – 91), a narratividade no cinema nunca foi necessariamente uma vocação e, em segundo lugar, a literatura não se resume a contar histórias, em outras palavras, a linguagem literária não se resume apenas à prosa. Ao tratar a arte como mimesis, Aristóteles já afirmava que a arte fundamentada no uso da palavra (a literatura) pode ser realizada tanto em prosa quanto em verso. De fato, na literatura, o exemplo fácil que foge à categoria do narrar uma história é a poesia. Entretanto, nem por isso podemos dispensar a analogia entre cinema e literatura proposta por Costa; a analogia sugerida por ele é válida, porém, o problema está nos termos em que ele a colo-

ca, isto porque Costa lança mão de um conceito por demais reducionista, tanto de cinema quanto de literatura. Se for verdade que, como já nos demonstrava a concepção aristotélica, a literatura não é exclusivamente contar histórias, isto também pode ser estendido ao cinema - basta lembrarmos do cinema soviético dos anos 20. Diferentemente do cinema industrial hollywoodiano, em que a montagem tinha não somente uma função narrativa mas também a função de fazer inconspícua a manipulação do material fílmico, no cinema soviético de vanguarda a montagem é extremamente valorizada e se pretende conspícua, ao contrário da típica busca pela transparência realizada no cinema clássico.

O cinema de vanguarda soviético dos anos 20 tinha um projeto duplo: por um lado, seu caráter experimental buscava expandir os limites da linguagem cinematográfica, libertando-a das temáticas burguesas do teatro e da literatura, estabelecendo uma gramática da comunicação visual; por outro lado, o cinema soviético do período estava intimamente ligado ao projeto político da revolução russa. Na verdade, esses dois aspectos do cinema vanguardista soviético justapunham-se, ou seja, ao colocar a montagem como evento principal do cinema – haja vista que, por vezes, Vertov utilizava-se de materiais já filmados, sendo assim, seu trabalho resumia-se basicamente à montagem – os cineastas soviéticos objetivavam não apenas desmistificar o cinema clássico/industrial, mas também reunir o povo em torno do ideal revolucionário.

Além do cinema soviético dos anos 20, o cinema surrealista de Buñuel também se opõe à narratividade convencional hollywoodiana. Com efeito, se a arte (cinemato-gráfica) soviética tinha por objetivo transcender-se enquanto arte – haja visto que a arte era em si um elemento contra-revolucionário (COSTA, 1989, p. 79) – para aproximar-se da crítica ensaística, transformando o cinema em veículo de idéias com a finalidade de restituir uma nova percepção (revolucionária) do mundo, o cinema de Buñuel vai rejeitar a narratividade, pelo menos aquela experimentada e racionalizada pelo consciente, para aproximar-se da escrita automática dos poetas surrealistas na busca de uma “realidade” inconsciente e profunda, liberta de quaisquer conceitos que, em última instância, moldam nossa realidade, propiciando assim que o espectador experimente aquilo que, na concepção nietzschiana, poderíamos identificar como a fluência do mundo do devir.

Até o momento, nos ocupamos do cinema enquanto indústria e enquanto arte. Entretanto, estas duas esferas são interdependentes de uma terceira: o cinema enquanto meio de comunicação. Falar de cinema enquanto meio de comunicação significa ter em mente seus aspectos industriais, técnicos, artísticos e de linguagem. Desta maneira, tal-vez possamos dizer que a esfera do cinema como meio de comunicação seja o lugar de comunhão de todas as outras, o lugar último em que o cinema se faz uno. Ainda que a dimensão comunicativa do cinema pareça ser tanto o ponto de partida quanto o ponto para o qual as outras esferas convergem, não implica dizer que ela seja a mais importante.

Dizer que o cinema é um meio de comunicação não é o suficiente: o telefone também o é. Assim, é preciso dizer que o cinema é um meio de co-

municação de massa calcado na reprodutibilidade técnica, sobre a qual tratou Benjamin (1996). As observações de Benjamin dão ao cinema uma dupla definição: indústria e arte. Na confluência dessas duas e, ao mesmo tempo, como ponto de partida comum, está o cinema como meio de comunicação. Por um lado, a experiência artística não é apenas uma experiência estética, é também uma experiência comunicativa: toda arte – enquanto mimesis – se vale de uma linguagem. Por outro lado, o cinema provavelmente nunca teria passado de uma curiosidade científica se não comunicasse nada. Compreendemos a pertinência da discussão acerca do impacto do cinema enquanto meio massivo de comunicação, e sabemos ser diversos os estudos, nas mais diferentes vertentes de pesquisa, que tomam por objetivo o estudo sociológico do cinema enquanto meio de comunicação de massa. Alain Bergala (in AUMOUNT e outros, 1995, p. 223 -292) faz uma análise interessante que envolve diversos aspectos, como o imaginário e a identificação dos espectadores com o filme, entretanto, aqui no que tange ao cinema enquanto comunicação, preferimos focar a questão da linguagem cinematográfica e sua relação com os aspectos técnicos, artísticos e industriais, ou seja, amarraremos toda a discussão previamente realizada a respeito das outras dimensões à discussão do cinema enquanto meio de comunicação.

O cinema, em sua dimensão artística e comunicacional, não tem existência so-mente através da técnica cinematográfica, ou seja, para que ele funcione como meio de comunicação e expressão artística é necessário que disponha de uma linguagem específica. Já falamos a respeito da relação necessária entre a linguagem cinematográfica e seu status artístico, contudo, gostaríamos de acrescentar alguns pontos importantes com relação à linguagem do cinema. Em primeiro lugar, devemos avaliar a pertinência de se falar em linguagem cinematográfica, a esse respeito Michel Marie (in AUMONT e outros, 1995, p. 183) escreve:

Se a língua é um dos códigos internos da linguagem, provavelmente o mais estruturado e o que instaura a relação de significação pela dupla articulação, pode-se igualmente considerar que existem aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador compreenda e leia o filme. São precisamente essas características que justificam o emprego do termo linguagem.

Marie (ibidem) parte de um ponto de vista saussuriano para fundamentar a existência de uma linguagem cinematográfica. Saussure (2002), ao identificar a articulação entre significado e significante – o mecanismo essencial de formação do signo lingüístico – como pura convenção, chega a um princípio básico de funcionamento das línguas naturais: a arbitrariedade. Ademais, Saussure (ibidem) define o estudo da linguagem verbal (as línguas naturais) como objeto de estudo da lingüística e postula a existência de outras linguagens que deveriam ser campo de estudo de uma outra ciência, da qual a lingüística também faria parte: a semiologia. É exatamente este fundamento saussuriano que Marie se utiliza: ora, se a língua, a despeito de ser a mais estruturada, é uma dentre outras linguagens possíveis e é baseada em convenções, podemos também conceber outros sistemas convencionais também como linguagem.

E o cinema é um sistema convencional. No filme “Quando Paris alucina” (1963), o personagem Holden, de Richard Benson, explica a sua assistente Gabrielle Simpson (Audrey Hepburn) a utilização da fusão na montagem narrativa, dizendo que o público já está condicionado a interpretar o *fade out* de uma cena e a aparição gradual de outra (*fade in*) como uma elipse temporal, não sendo necessário assim retratar tudo o que aconteceu durante as duas cenas. Benson/Holden usa a palavra condicionado, mas o que ocorre na verdade é que este condicionamento é o resultado de uma convenção tácita estabelecida entre a instituição cinematográfica e os espectadores que já testemunharam este procedimento com a mesma função narrativa em diversos outros filmes. Entretanto, este procedimento tem outras implicações, e aqui estamos cada vez mais entrando em um território estritamente cinematográfico.

Embora possamos encontrar algumas analogias entre alguns procedimentos utilizados na linguagem cinematográfica e na literatura, há, porém, recursos estritamente cinematográficos, como por exemplo, os movimentos de câmera (*travellings* e panorâmicas), ângulos de câmera (câmera plana, câmera alta, câmera baixa, câmera subjetiva), os planos (plano geral, plano conjunto, plano americano, plano médio, primeiro plano, plano detalhe, close), entre outros. Dentre as especificidades que a linguagem do cinema possui, gostaríamos de focar uma: a configuração do espaço. No teatro, por exemplo, o espectador está sempre em um lugar fixo, o que torna impossível que ele veja uma determinada cena a partir de diferentes ângulos ou examine objetos ou ações em detalhes. Já no cinema o espectador está preso a um lugar apenas fisicamente, uma vez que a câmera cinematográfica, fazendo as vezes do olhar do espectador, lhe traz a possibilidade de ver uma cena em detalhe (como, por exemplo, a expressão facial do rosto do ator, que através do recurso de *close* transforma-se em campo de atuação, onde coisas importantes na narrativa fílmica podem ser reveladas) ou acompanhá-la através de uma tomada panorâmica, dando-lhe a impressão de estar em movimento dentro do filme (Panovsky, 2000, p. 349 e 350). Em complemento a esta mobilidade espacial que o espectador de filme experimenta, Aumont (1995, p. 19 – 31) afirma que o espaço fílmico ou cena fílmica é composto pela noção de campo e fora de campo. Embora sejam essencialmente diversas, esses dois componentes do espaço fílmico são complementares. Por exemplo, no caso de uma tomada em plano americano, os pés do personagem que estão fora de campo fazem parte da cena fílmica, uma vez que sabemos que está lá. É importante dizer também que Aumont (*ibidem*) ainda faz a distinção entre fora de campo e fora de quadro: o primeiro diz respeito ao espaço fílmico enquanto o segundo se refere ao espaço de produção.

Como vimos, não se pode entender o cinema em sua totalidade e especificidade se o concebemos como um fenômeno homogêneo. A unidade do cinema não é homogênea, ao contrário, ela é uma unidade, que, por essência, é constituída pela heterogeneidade, ou se preferir, pela multidimensionalidade. Desse modo, tratamos até aqui do que consideramos as principais dimensões

do cinema, bem como de seus desdobramentos. Entretanto, há mais um aspecto presente no cinema – embora não restrito a ele – que, mesmo que não o vejamos como uma das dimensões a respeito das quais falamos até aqui, temos que considerá-lo como um elemento sempre presente, não apenas nos filmes enquanto produtos de uma instituição cinematográfica, mas também na própria instituição cinematográfica em si: a ideologia.

O debate acerca do termo ideologia tem uma longa história e o termo em si pos-sui uma enorme variedade de significados dentro das ciências sociais. No entanto, para que não percamos o foco da discussão acerca do cinema, definiremos de maneira sucinta o que queremos dizer quando nos referimos a ideologia. Em poucas palavras, entenderemos aqui ideologia como o resultado das práticas sociais que tendem a sustentar relações assimétricas de poder (ALTHUSSER, 1996 e THOMPSON, 1995), através da naturalização do que é histórico (BARTHES, 1993) e ocultação de sua existência e origem (ZIZEK, 1996).

Existem muitos pontos de interseção entre cinema e ideologia. A começar pelo fato de o cinema, mais uma vez lembrando a expressão metziana apontada por Costa, constituir uma instituição. Por certo, podemos incluir a instituição cinematográfica no rol de AIEs (aparelhos ideológicos do estado) descritos por Althusser. Ademais, podemos fazer uma analogia entre o modo através do qual opera a ideologia e o modo de operação do cinema. Em primeiro lugar, assim como a ideologia, o cinema também pretende nos dar a impressão de que o que vemos é o real imediato (BERNADET, 2006, p. 15 – 23; VERNEC in AUMONT e outros, 1995, p. 148 -15 e AUMONT, 1993). Assim como a ideologia tende a escamotear o fato de que nossa relação com o real é mediada por ela, o cinema também – especialmente no cinema clássico – tende a ocultar a artificialidade do olhar que ele proporciona.

Além desta ocultação fundamental de mediação da realidade, existe ainda um outro aspecto nas imagens do cinema. Aumont (1993, p. 78 e 79), descrevendo a reflexão de Arnheim a respeito da relação entre a imagem e o real, nos fala sobre uma tricotomia de valores na relação das imagens com o real. Em primeiro lugar, a imagem pode assumir um valor de representação, ou seja, o que vemos na imagem não é o objeto em si, mas apenas uma representação bidimensional, em uma perspectiva histórica e ideologicamente determinada (AUMONT, 1995, p. 29 – 38). Em seguida, Aumont se refere ao valor simbólico, dizendo que uma imagem simbólica é aquela que representa coisas abstratas e, por último, ele fala sobre imagens como signos, em que a relação entre imagem e significado (a exemplo do signo lingüístico é arbitrária). Aumont (ibidem) chama atenção para o fato de que raramente uma imagem possui qualquer desses valores isoladamente, e é neste sentido que devemos ter claro que a imagem não é, ela simplesmente representa, simboliza e/ou significa.

Desta forma, percebemos que, mesmo que não se considere a ideologia como uma das dimensões do cinema, há que se admitir sua presença em pra-

ticamente todas as (outras) dimensões, uma vez que o próprio aparato de base do cinema – a câmera – é, em si, ideológico. Para finalizar, gostaríamos de endossar da proposta de Costa (1989) a respeito da urgência de uma didática da imagem, uma vez que não perceber esta multi-dimensionalidade do cinema significa não percebê-lo enquanto instituição, ficando assim vulnerável à sua ideologia, que, como vimos, embora (mais ou menos) oculta, está presente.

Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. In: ŽIŽEK, S. Um ma-pa da ideologia. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda, 1996. p. 105 - 142.

ARISTOTLE. *Poetics*. Mineola, NY: Dover Publications, 1997

AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas: Ed. Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz C. *Teorias da Cultura de Massa*. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. p. 221 – 254.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1989.

HENNEBELLE, Guy. *Cinematografias nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTINELLI, Sérgio. *Vera Cruz : imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: A Books, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 24ª. Ed. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 2002.

SCHETTINO, Paulo B.C. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

SCHETTINO, P. e GONÇALVES, M. *As três dimensões do cinema (anotações de aula)*. Sorocaba: UNISO, 2007.

ŽIŽEK, S. et. Al. *Um mapa da ideologia*. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda, 1996.