

# Percepção e recepção da imagem no cinema clássico hollywoodiano

Valdir Heitkoeter de Melo Junior

Nelson Silva Junior

161

---

## Resumo

Uma reflexão sobre percepção da imagem de filmes clássicos hollywoodianos das décadas de 30, 40 e 50 do século 20 é apresentada com base em três filmes, um de cada década: *Terra dos deuses* (The good earth – 1937), de Sidney Franklin; *Como era verde meu vale* (How green was my valley – 1941), de John Ford; e *Rastros de ódio* (The searchers – 1956), de John Ford. Para a análise da imagem fílmica – realizada pelos próprios autores, que se colocaram como espectadores/apreciadores dos filmes referenciados –, utilizaram-se fundamentos da semiótica e da estética. Ao final, destacou-se a necessidade de compreender os filmes como uma produção artística coletiva, gerada dentro de um formato estabelecido por padrões e convenções sociais de um tempo, de um lugar, na qual a imagem é fundamental para a apreciação estética.

Palavras-chave: cinema clássico; imagem; Hollywood.

---

## **Abstract**

### **Image perception and reception in the classic Hollywood cinema**

*This is a reflection on the perception of the image in classic Hollywood movies from the thirties, forties, fifties, and from the twentieth century, based on three movies, one from each decade, namely: Sidney Franklin's The Good Earth (1937); John Ford's How Green Was My Valley (1941); and John Ford's The Searchers (1956). For the filmic image analysis — carried by the authors themselves admittedly in the position of spectators/enthusiasts of the aforementioned movies — it was used the fundamentals of Semiotics and Aesthetics. In the conclusion, it was highlighted the need to comprehend movies as a collective artistic production, whose format is subjected to the standards and social conventions of a given time, and in which image is crucial to the aesthetic appreciation.*

*Keywords: classic cinema; image; Hollywood.*

---

## **Resumen**

### **Percepción y recepción de la imagen en el cine clásico hollywoodiano**

*Este artículo presenta una reflexión sobre la percepción de la imagen de películas clásicas hollywoodianas de las décadas de 30, 40 y 50 del siglo 20, basada en tres películas, una de cada década: La buena tierra (The good earth – 1937), de Sidney Franklin; Qué verde era mi valle (How green was my valley – 1941), de John Ford; y Rastros de odio (The searchers – 1956), de John Ford. Para el análisis de la imagen fílmica –realizada por los propios autores, que se colocaron como espectadores/apreciadores de las películas referenciadas–, se utilizaron fundamentos de la semiótica y de la estética. Al final, se destacó la necesidad de comprender las películas como una producción artística colectiva, generada dentro de un formato establecido por patrones y convenciones sociales de un tiempo, de un lugar, en la que la imagen es fundamental para la apreciación estética.*

*Palabras clave: cine clásico; imagen; Hollywood.*

---

## Introdução

O século 19 chegou ao final de sua trajetória trazendo a maior revolução imagética vista até então. Sempre na tentativa de dominar a imagem – desde aquelas feitas nas paredes da Gruta Chauvet à primeira projeção em movimento –, o homem buscava uma forma de compartilhar seu olhar e suas emoções. Ainda que a fotografia antecipasse o fascínio da reprodução da imagem, ela não causava o impacto das dimensões e do movimento que o cinema traria.

As primeiras imagens cinematográficas continham cenas de um cotidiano que marcava o final do século 19. Porém, tais imagens se configuravam em registros de cenas espontâneas do mundo que circundava aquele que possuía uma câmera ou, melhor dizendo, um cinematógrafo.

O olhar ou a capacidade de olhar estava agora ampliada, tanto espacialmente (fisicamente) quanto emocionalmente. A imagem de um trem chegando a uma estação ou de funcionários saindo de uma fábrica não só deslocava o olhar de uma plateia, como também possibilitava uma nova percepção de mundo e de homem. O cinema trazia para o campo do imaginário a possibilidade de diferentes leituras de um novo mundo que se configurava diante dos olhos. Segundo Costa (1995, p. XVII):

o cinema, dando continuidade àquilo que a fotografia já havia começado, inaugurou uma era de predominância da imagem e desenvolveu uma linguagem que se tornou uma das mais populares do planeta até o surgimento da televisão e das mídias eletrônicas. Mesmo para estas últimas, o cinema lhes legou um padrão de organização de imagens e sons que teve influência determinante em nossa forma de conceber e representar o mundo, de construir e entender nossas experiências, de armazenar conhecimento, de acumular signos, transmitir informações e até na conformação de aspectos de nossa subjetividade.

A superação do mero registro de cenas cotidianas abriu as portas para a criação de uma linguagem própria para a produção de filmes em escala comercial. Um dos pioneiros nesse cenário foi o ilusionista George Méliès (1861-1938), um ator de *vaudeville* que levou sua arte do palco para a tela do cinema. Ele produziu cerca de 530 filmes, entre 1896 e 1913, período que marcou o surgimento do cinema e o início das grandes produções. Seus primeiros filmes eram ainda registros de suas apresentações de mágicas, que evoluíram para produções com trucagens especiais, proporcionadas pelos equipamentos cinematográficos, e filmes curtos que, além dos grandes efeitos visuais para a época, já apresentavam roteiro e produção que anteviam o cinema que estava por vir.

Seu filme mais importante é de 1902 e é considerado o primeiro filme de ficção científica: *Viagem à Lua* (*Le voyage dans la lune* – França). Com duração de 13 minutos, foi um marco para a história do cinema, seja pelo uso hábil de recursos cinematográficos, até então pouco explorados, seja pelo roteiro adaptado de dois livros famosos na época, ou mesmo pelo impacto que o tema teve sobre as pessoas que ainda consideravam o cinema uma linguagem muito nova.

Nesse filme, Méliès expõe uma imagem que se tornaria um ícone do cinema, ao mostrar o grupo de cientistas que chegou à Lua contemplando a Terra a distância.

Uma cena que só ocorreria mais de 65 anos depois, quando os primeiros homens pisariam em solo lunar. O cenário artesanalmente construído pelo próprio George Méliès causou comoção entre as plateias que, ao assistirem ao filme, imaginavam se a Lua e a Terra tinham aquelas configurações.



**Figura 1 – Fotograma do filme *Viagem à Lua***

Fonte: Uma sessão Méliès... (1997).

164

Mesmo não se tratando da imagem de uma paisagem natural e sim de um cenário pintado quase de forma rudimentar, Méliès seduziu as plateias que viram seu filme e imaginaram como seria, realmente, observar a Terra estando na Lua. Esse é um dos momentos mais marcantes da força da imagem do cinema em seus primórdios. Era ainda uma linguagem muito recente e dava seus primeiros passos em direção a uma identidade artística, quando Méliès trouxe para a tela a sensação do estar tão distante de casa, do deslocamento que provoca saudade e melancolia.

Assim, Méliès instituía ou, pelo menos, marcaria a imagem, nesse caso em movimento, como instrumento de sedução das plateias. Com base em produções como a de Méliès, a imagem passou a exercer papel determinante para o sucesso de um filme. A pintura e a fotografia deram espaço a um novo tipo de visualidade e se tornaram referências para as produções cinematográficas. Os filmes provocaram no homem do início do século 20 o que a profundidade pictórica renascentista causou na transição da Idade Média para a Idade Moderna.

### **Cinema e visualidade**

Quando nos sentamos diante de uma tela de cinema, aqui entendido como o cinema que Méliès iniciou e ao qual cineastas como Cecil B. DeMille (1881-1959) deram continuidade, acabamos por vivenciar uma experiência estética que nos leva

além da simples contemplação de uma imagem considerada agradável ou bela. Mesmo que a forma tradicional de assistir a um filme remeta a uma noção de passividade diante da imagem, a fruição perante cenas de uma obra como *O pão nosso de cada dia* (*City girl* – 1930), de F. W. Murnau, mostra que essa é uma experiência estética amplamente ativa, a qual envolve o que Valverde (2000, p. 90) chama de “ação de leitura, de interpretação, de avaliação e de fruição”.



**Figura 2 – Fotograma do filme *O pão nosso de cada dia***

Fonte: *O pão nosso de cada dia* (1930).

Aquele que está diante de uma imagem não apenas a contempla, mas também estabelece com ela uma relação receptiva. Receber uma imagem requer, por parte de quem o faz, uma atitude que envolve etapas distintas, como a pura descrição de formas, cores, sons, texturas e a interpretação subjetiva a partir de elementos que constituem distintamente cada pessoa – experiências pessoais sensoriais ou formação cultural ou profissional do indivíduo. Para Oliveira (2014, p. 67), “tudo isto porque a imagem é eloquente. São cores e formas que se articulam para veicular significados que muitas vezes, mais que textos verbais, ficam impressos na consciência do seu interlocutor, o enunciatário”.

A obra de arte é sempre concebida dentro de um tempo e de um espaço, um binômio responsável por determinar o contexto cultural que a definirá enquanto linguagem, estilo, movimento, isto é, própria de um momento, de um grupo, de uma cultura. Toda experiência estética, ou seja, toda situação que nos permite sentir, perceber uma obra de arte, seja ela um filme, uma pintura, uma escultura ou qualquer outra, ocorre dentro de uma dimensão social, inserida no espaço e no tempo do artista que a criou.

Para Heidegger, a arte acontece por meio do sujeito, seja passivo ou ativo, ele é o centro da arte. Assim, ela ocorre mediante um sujeito inserido em uma condição inexorável de espaço-tempo. De acordo com a filosofia de Heidegger, o mundo nunca é um mero objeto e nem mesmo o conjunto de todos os objetos, pois, segundo Duarte

(2013, p. 256), “mundo é mundo de sentido, pois mesmo ao pensar o mundo como objeto já estamos dentro de certa estrutura de sentido sobre ele”. As obras de arte atingem um tempo e um espaço que mesmo seus criadores não alcançam, pois permanecem mais que as próprias pessoas.

O cinema talvez ainda seja a forma de arte que melhor conte sua própria história. Apesar de inúmeras perdas, em especial dos primeiros filmes realizados em nitrato de prata, a grande maioria dos filmes importantes foi preservada em alguma cópia – a história deles é a própria história do cinema. Assistir a eles nos permite não apenas entender a sua concepção enquanto obra de arte, mas também compreender a evolução tecnológica que os constituiu como linguagem artística e como indústria, além de perceber o olhar daquelas plateias que os viram e os consagraram dentro de determinados padrões culturais e artísticos da época.

As plateias que testemunharam a chegada do grupo de cientistas à Lua, no filme de Méliès, certamente eram formadas por pessoas com uma percepção de mundo muito diferente daquelas que viram pela televisão o astronauta Neil Armstrong (1930-2012) pisar, pela primeira vez em solo lunar, em julho de 1969. Diante dos olhos dessas plateias, duas experiências estéticas distintas ocorreram. Segundo Valverde (2000, p. 95):

a experiência é, pois, antes de tudo, a experiência de *instituição do sentido*, do que *faz sentido* para nós, numa determinada época e numa determinada cultura, e segundo os padrões dessa cultura. Desse modo o simples nascimento de uma criança ultrapassa o âmbito dos fenômenos biológicos ou fisiológicos; ele é um acontecimento histórico-cultural que supõe a assimilação, desde o útero, de alguns padrões de comportamento vigentes na sua sociedade, [...].

A recepção das imagens que compõem uma obra cinematográfica institui nos receptores um sentido com dimensões estabelecidas por um formato capaz de expressar expectativas próprias de determinado momento histórico. Tão logo deixe de responder a essas expectativas, será superado e substituído por outro, em um movimento constante de renovação de estabelecimento de sentidos.

A superação de um formato não indica que determinados signos, símbolos e padrões que constituíram uma linguagem serão abandonados, porém, uma nova forma de recepção surgirá, estabelecida por novos contextos. Assim, uma cena que provocou comoção em uma plateia de 40 anos atrás pode perfeitamente causar risos em uma plateia atual.

As imagens que compõem *Viagem à Lua* estão hoje superadas e a apreciação da obra ocorre, em geral, quando os receptores atuais conseguem contextualizá-la, ou seja, vê-la como fruto de uma linguagem em construção, inovadora para a época de sua produção.

O cinema enquanto fenômeno cultural do século 20 traz para a dimensão da arte a percepção de novos sentidos no campo da estética e da semiótica, seja no caráter amplo de um sentido geral que as imagens podem proporcionar ao despertarem diferentes emoções, seja no caráter particular da beleza que elas constituíram visualmente.

A partir de determinado momento, o qual não se conhece exatamente, a produção cinematográfica passou a dar uma atenção específica à construção da imagem. De acordo com Buck-Morss (2009, p. 23):

Hollywood criou um novo herói de massas, o compósito individualizado do “astro”. Pode-se argumentar que, como a massa protoplasmática de Eisenstein, o novo ser-massa de Hollywood, a estrela de cinema, só poderia existir no “super-espaço” da tela cinematográfica. Frequentemente, e cada vez mais feminina, a estrela era uma corporalidade sublime e simulada. *Close-ups* de partes do corpo dele/dela – boca, olhos, pernas, peito arfante – enchiam a tela em proporções monstruosas. Ele/ela era um impressionante espetáculo estético, como um ícone eclesástico de massa, rodeado pelo amontoado simbólico do objeto de consumo conspícuo.

Por ser uma forma de arte essencialmente visual, o cinema não só aprimorou a composição de uma linguagem específica, como também acabou por estabelecer novos padrões de visualidade, ao ponto de as pessoas passarem a identificar um lugar, uma paisagem ou uma situação como “uma cena de filme” ou “coisa de cinema”.

A construção de imagens cinematográficas acabou subvertendo a noção de espaço e de tempo em uma narrativa para que as plateias fossem seduzidas pela composição de elementos visuais, como a cor, a luz e a sombra. Um exemplo clássico pode ser visto no início do filme *E o vento levou* (*Gone with the Wind* – 1939), de Victor Fleming, quando Scarlett O’Hara recebe o pai ao final do dia. O diálogo entre pai e filha ocorre enquanto eles transitam por uma sequência de paisagens que seria impossível percorrer durante o tempo do diálogo. Isso acontece para que a cena culmine com uma imagem icônica da história do cinema mundial: a silhueta do pai e da filha sob uma imensa árvore, contemplando a propriedade em torno da qual a história se desenrola (Figura 3).



**Figura 3 – Fotograma do filme *E o vento levou***

Fonte: *E o vento levou* (1939).

Até os dias atuais, essa típica cena do cinema clássico hollywoodiano encanta diferentes gerações, muitas das quais não assistiriam ao filme na sua íntegra por se tratar de uma obra característica de um tempo em que as plateias do cinema buscavam elementos herdados da pintura renascentista ou barroca.

Filmes como *E o vento levou*, produzido no auge do cinema hollywoodiano, a chamada Era de Ouro, contribuíram para instituir uma forma de construir uma imagem específica do cinema, diferente de linguagens anteriores – como a pintura e a fotografia – ou futuras – como o vídeo e a produção televisiva.

### O caso de alguns clássicos

O cinema hollywoodiano, em especial dos anos 30, 40 e 50, acabou por estabelecer padrões técnicos e artísticos de imagem seguidos até hoje. O desenvolvimento tecnológico de equipamentos de captação imagética, de projeção e de iluminação, entre outros, aliado ao aprimoramento artístico de profissionais como iluminadores, cinegrafistas, diretores de arte, além dos próprios diretores e atores, foi o que gerou um padrão estético da imagem no cinema. Para melhor entender como ocorreram a percepção e a recepção estética desses filmes, selecionamos três obras clássicas: *Terra dos deuses* (*The good earth* – 1937), direção de Sidney Franklin; *Como era verde meu vale* (*How green was my valley* – 1941) e *Rastros de ódio* (*The searchers* – 1956), direção de John Ford.

168



**Figura 4 – Fotograma do filme *Terra dos deuses***

Fonte: *Terra dos deuses* (1937).

Produzido em 1937 pela Metro-Goldwyn-Mayer, *Terra dos deuses* é baseado em um romance de Pearl Buck, vencedor do Prêmio Pulitzer de 1931 (Albagli, 2003). Conta a história de um casal de camponeses na China pré-Revolução Comunista e tem no elenco principal Paul Muni e Luise Rainer. O filme rendeu duas premiações no Oscar – melhor atriz e melhor fotografia (Karl Freund) –, além de indicações para melhor filme, direção e montagem. Foi produzido em preto e branco, e as cenas externas foram feitas em locações na China e nos Estados Unidos, mostrando os campos de plantação de arroz (Figura 4).





**Figura 5 – Fotograma do filme *Terra dos deuses***

Fonte: Terra dos deuses (1937).

A própria produtora do filme tinha dúvidas quanto à aceitação da obra pelo público, apesar do sucesso do livro. Os atores principais não tinham nenhuma ascendência oriental, porém, os trabalhos de maquiagem e figurino, aliados a uma interpretação convincente, contribuíram para o êxito comercial do filme. O diretor de fotografia, Karl Freund, vinha de sucessos como *Metrópolis* (1927 – Fritz Lang) e *Drácula* (1931 – Tod Browning), entre outros, e sua direção de fotografia conseguiu explorar a poética de luta e perseverança da família, tanto nas cenas feitas em estúdio quanto nas externas. Tomadas feitas em ângulos que permitiam grande profundidade para as cenas mostravam, em alguns momentos, a clausura da família que luta para sobreviver às adversidades naturais e políticas do lugar onde mora, bem como a beleza quase infinita dos campos plantados (Figura 5).



**Figura 6 – Fotograma do filme *Terra dos deuses***

Fonte: Terra dos deuses (1937).

A composição visual criada para o filme trabalha a estética das cenas produzidas em escala de cinza, como se a cor presente, ou a cor ausente, revelasse aos espectadores toda a energia dos personagens. O filme é um exemplo de como a produção não colorida da época era pensada e executada. As plateias, ainda não acostumadas com a cor nas telas do cinema, viram, na sequência de *frames* da obra, a imagem da mulher que representava a força emocional, a força de trabalho. Em preto e branco, nesse caso, a imagem destaca as características principais dos personagens, que veem na terra a força de suas próprias existências.

*Como era verde o meu vale* é uma produção de 1941 da Twenty Century Fox, conduzida por Darryl F. Zanuck. O elenco principal é encabeçado por Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Donald Crisp, Roddy McDowall e Sara Allgood. Recebeu dez indicações para o Oscar – filme, direção, ator coadjuvante (Donald Crisp), fotografia em preto e branco, direção de arte em preto e branco, atriz coadjuvante (Sara Allgood), som, roteiro, montagem e música –, ganhando as cinco primeiras.



**Figura 7 – Fotograma do filme *Como era verde meu vale***

Fonte: *Como era verde meu vale* (1941).

Apresenta a vida de uma família de mineiros de uma cidade do País de Gales, no fim do século 19. “Baseado no romance de Richard Llewellyn, o filme relata os conflitos dos trabalhadores com os patrões e a vida das pessoas que têm contato com a família” (Albagli, 2003, p. 103).

*Como era verde o meu vale* foi produzido no mesmo ano de *Cidadão Kane* (Citizen Kane – 1941 – Orson Welles), um divisor de águas na história das produções cinematográficas, que também modificaria algumas concepções visuais. Segundo Albagli (2003), o crítico de cinema Bosley Crowther, ao escrever no *New York Times*, disse que o filme era visualmente riquíssimo e, em termos puramente pictóricos, uma deslumbrante obra-prima.



**Figura 8 – Fotograma do filme *Como era verde meu vale***

Fonte: *Como era verde meu vale* (1941).

A precisão visual do filme se deve em grande parte ao apurado senso fotográfico do diretor de fotografia Arthur C. Miller, vencedor de três prêmios Oscar e indicado outras quatro vezes por filmes como *E as chuvas chegaram* (*The rains came* – 1939), de Clarence Brown.

As imagens exploram, em especial, a pequena cidade encravada em um vale, onde toda a história acontece. Muitas tomadas são feitas a partir de ângulos que fazem com que a perspectiva da cena direcione o olhar do espectador para o fundo da tela, como se este percorresse o mesmo caminho dos mineiros indo para o trabalho (Figura 8). A direção de arte, responsável pelos cenários que caracterizam a pequena cidade, as casas, as ruas e a mina de carvão, ambientou as imagens que serviram de fundo para os dramas pessoais dos personagens. O sucesso comercial, maior que o da crítica da época, deve-se em grande parte às composições visuais criadas para a narrativa.

171



**Figura 9 – Fotograma do filme *Como era verde meu vale***

Fonte: *Como era verde meu vale* (1941).

A história da família em torno da qual a narrativa se desenrola, contada em forma de *flashbacks* por um dos personagens centrais, tem sua dramaticidade intensificada pelas imagens criadas com essa função. As plateias da época, que assistiram ao filme em um cinema, aos poucos estavam deixando de assimilar o uso do preto e branco como elemento fundante de uma narrativa visual da linguagem cinematográfica, que agora dava mais espaço para as produções em cores. A cor nos filmes não só ganhava mais espaço como servia de característica nobre de uma produção.

Na década de 50, a maioria dos filmes importantes de Hollywood era produzida em cores, ainda que muitas grandes produções fossem realizadas em preto e branco. O faroeste foi um dos temas mais relevantes para o cinema hollywoodiano e, talvez por se tratar de um tema especificamente norte-americano, é considerado o mais americano dos gêneros cinematográficos. John Ford (1894-1973) foi quem melhor se expressou nesse gênero, sendo o diretor do filme *Rastro de ódio*, considerado, junto ao *No tempo das diligências* (*Stagecoach* – 1939), também dirigido por ele, o exemplo máximo do bom faroeste.

172



**Figura 10 – Fotograma do filme *Rastros de Ódio***

Fonte: *Rastros de ódio* (1956).

O filme traz dois elementos marcantes na carreira do diretor: o ator John Wayne (1907-1979), intérprete principal de vários de seus filmes, e o Monument Valley, uma região dos Estados Unidos que demarca a divisa de quatro estados e, em função de um grande vale ali existente, proporcionou cenas marcantes de corridas de diligências e carroças e perseguições entre caubóis e índios.

John Wayne interpreta Ethan, um ex-combatente da guerra civil americana que volta para visitar o irmão e sua família, entre eles a cunhada por quem é apaixonado. Após o massacre da família e o rapto de Debbie, a sobrinha mais nova, Ethan parte na companhia do sobrinho mestiço de *cherokee*, em busca da menina. Somente anos mais tarde, e não de forma tradicional, o reencontro acontecerá.



**Figura 11 – Fotograma do filme *Rastros de ódio***

Fonte: Rastros de ódio (1956).

O filme foi um grande sucesso comercial, com um elenco encabeçado pelo veterano John Wayne e outras estrelas da década de 50, como Vera Miles, Jeffrey Hunter e Natalie Wood. Parte do sucesso da produção se deve à excelente fotografia de Winton C. Hoch, vencedor de três prêmios Oscar. A fotografia do filme pode ser entendida em dois importantes momentos da narrativa. O primeiro quando o filme mostra a chegada e a estadia de Ethan na casa do irmão, com tomadas que colocam

173



**Figura 12 – Fotograma do filme *Rastros de ódio***

Fonte: Rastros de ódio (1956).

o espectador como um observador oculto na cena (Figura 11). Em outros momentos, a imagem explora as expressões dos personagens, sendo a mais marcante a do chefe comanche Scar (Henry Brandon – Figura 12). O segundo, quando os personagens de John Wayne e Jeffrey Hunter buscam, por diversos cenários, a menina raptada.

Segundo Fuller (2011, p. 246), visualmente, o filme varia do expressionismo minucioso às tomadas panorâmicas grandiosas, graças à técnica de fotografia Vista Vision, de Winton C. Hoch, que tornou os rochedos e pináculos de arenito do Monument Valley surrealmente cativantes.

*Rastros de ódio* se consagrou como um grande filme e até os dias atuais tem sido tema de diferentes estudos, tanto em função de sua temática quanto de sua qualidade técnica enquanto linguagem artística. O filme representa um faroeste que extrapola o dualismo bem e mal, herói e bandido, configurando-se em um dos mais marcantes do cinema clássico hollywoodiano.

Os três filmes citados representam exemplos dentro de um grande número de obras-primas, não só do cinema hollywoodiano, que se consagraram diante do público por apresentarem imagens (coadjuvadas pelo som) resultantes de um trabalho que permitiu às plateias o que Valverde (2000, p. 95) chama de “instituição do sentido”, em uma determinada época e cultura. Naquilo que vemos sentido, podemos perceber a beleza, um fenômeno cultural que tem como uma das suas intenções a sedução. A sedução pelo olhar do cinema.

### **Algumas considerações**

174

Hoje, quando assistimos aos filmes aqui mencionados, geralmente em aparelhos que os reproduzem em formatos diferentes da tela do cinema, remasterizados e com qualidade compatível com os suportes tecnológicos contemporâneos, estabelecemos com essas obras da arte cinematográfica uma relação temporal e cultural, a qual nos permite entender o cinema também como um signo. Um signo que representa não somente as mudanças e transformações da própria linguagem, mas que nos remete ao olhar das plateias que, ao longo dos anos, assistiram a esses filmes. Olhares que se espantaram com a fotografia ganhando movimento; com as imagens que passaram a falar; com as que ganharam cor; com a reprodução de lugares e personagens; com a transposição das linguagens. As obras resistem ao tempo não apenas quando são preservadas fisicamente, mas especialmente quando são incorporadas pela psique daqueles que as contemplam.

Quando um filme é produzido, ele reflete uma produção artística coletiva, gerada dentro de um formato estabelecido por padrões e convenções sociais de um tempo, de um lugar.

Ao assistirmos a um filme como *Terra dos deuses*, estamos contemplando o olhar de artistas que viviam sob determinados conceitos estéticos da época; que recriaram um ambiente ao qual não pertenceram e que respondiam a uma lógica de mercado que guiava a produção artística. Um dos grandes desafios desses artistas era o de seduzir simultaneamente milhares de olhares, de diferentes culturas, idades, gêneros e etnias. Por ser o cinema essencialmente visual, a imagem sempre foi o principal signo, ou seja, aquilo que está no lugar de alguma coisa, capaz de seduzir, não desconsiderando os textos, os diálogos, a música e os efeitos sonoros.

A percepção dos espectadores sobre esses filmes que marcaram um tipo de produção cinematográfica, um estilo de se produzir filmes, é que determinou um sentido de caráter específico capaz de fazê-los permanecer na memória de quem assiste a eles. Ao que entendemos por belo corresponde esse sentido de caráter específico que acabou por definir um conjunto de normas, regras e padrões que estabeleceram a linguagem dos filmes, produzidos por Hollywood, em uma determinada fase.

Apreciá-los enquanto produtos artísticos requer uma viagem no tempo, não no tempo diegético da produção cinematográfica, mas no tempo de cada partícipe da obra, seja ele diretor, produtor, ator, figurinista, fotógrafo ou alguém sentado em uma poltrona diante da projeção.

É possível ainda nos interessarmos, nos emocionarmos, 115 anos depois, diante de *Viagem à Lua*, quando já sabemos que a Lua não é a Lua que Méliès nos apresenta. Esse é justamente o poder da sedução que a obra de arte exerce sobre o homem: o fato de não buscarmos respostas, apenas nos deixarmos seduzir.

### Referências bibliográficas

---

ALBAGLI, F. *Tudo sobre o Oscar*. Rio de Janeiro: Zit, 2003.

ARTE e ruptura. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2013.

BUCK-MORSS, S. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luíza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

CIDADÃO Kane. Produção e direção: Orson Welles. USA: Mercury Productions, 1941. 1 filme (119 min), son., PB.

COMO era verde meu vale. Produção: Darryl F. Zanuck. Direção: John Ford. USA: DVD Video, 1941. 1 DVD (119 min.), son., PB.

COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

DRÁCULA. Direção: Tod Browning. Roteiro: Garrett Fort. USA: Universal Studios, 1931, 1 filme (75 min.), son., PB.

DUARTE, P. Para que poetas em um tempo de indigência? Heidegger e a questão da arte. In: ARTE e ruptura. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2013. p. 151-165. Disponível em: <https://issuu.com/seschbrasil/docs/arteeruptura>. Acesso em: 24 dez. 2018.

E O VENTO levou. Produção: David O. Selznick. Direção: Victor Fleming. USA: DVD Video, 1939. 1 DVD (238 min), son., color.

FULLER, G. Rastros de ódio. In: KEMP, P. *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1989.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. Alemanha: 1927, 1 filme (148 min.), mudo, PB.

OLIVEIRA, S. R. R. *O ver e o ler: dez anos de "imagem também se lê"*. Organização de Monique Vandresen e Murilo Scoz. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2014. p. 55-69.

O PÃO nosso de cada dia. Produção: William Fox. Direção: F. W. Murnau. USA: DVD Video, 1930. 1 DVD (90 min.), mudo, PB.

RASTROS de ódio. Produção: Merian C. Cooper. Direção: John Ford. USA: DVD Video, 1956. 1 DVD (119 min.), son., color.

TERRA dos deuses. Produção: Irving Thalberg. Direção: Sidney Franklin. USA: DVD Video, 1937. 1 DVD (137 min.), son., PB.

UMA SESSÃO Méliès: quinze filmes de George Méliès. Realização: Jacques Meny. Produção: La Cinémathèque Méliès. França: 15 filmes; DVD Vídeo, 1997. 1 DVD (60 min.). son., color/PB.

VALVERDE, M. E. G. L. Estética e recepção. In: FAUSTO NETO, A. et al. *Comunicação e corporeidades*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB; Compós, 2000. p. 87-100.

176

VIAGEM à Lua. Direção, produção e roteiro: Georges Méliès. França, 1 filme (14 min.), son., PB.

---

Valdir Heitkoeter de Melo Junior, graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), atuou como coordenador técnico no grupo de pesquisa e extensão LUME – Laboratório e Núcleo de Estudos em Mídia e Educação, da UEPG.

m.heitkoeter@gmail.com

ORCID iD <http://orcid.org/0000-0002-3503-007X>

Nelson Silva Junior, doutor em Ensino de Ciência e Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), é professor no departamento de Artes dessa universidade.

nelsonsj194@yahoo.com.br

Recebido em 25 de setembro de 2018

Aprovado em 30 de outubro de 2018