

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ROMÂNICAS**

MIRIAN SALINAS

**ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COM UM OLHAR
PEIRCEANO EM SIGNOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA:
VITA DI BENVENUTO CELLINI E OS FILMES: *CELLINI - UNA VITA SCHELLERATA*
*E THE LIFE OF BENVENUTO CELLINI***

Salvador
2018

MIRIAN SALINAS

**ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COM UM OLHAR PEIRCEANO EM
SIGNOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA:
VITA DI BENVENUTO CELLINI E OS FILMES: *CELLINI - UNA VITA SCHELLERATA*
*E THE LIFE OF BENVENUTO CELLINI***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
colegiado de Língua estrangeira, do Instituto de
Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA,
como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Língua Estrangeira – Francês.

Orientadora: Professora Doutora Tatiana Fantinatti

Salvador
2018

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo e em uma análise da tradução intersemiótica do livro *Vita di Benvenuto Cellini*, (1806) para a Linguagem Cinematográfica; com um olhar na Teoria Semiótica de Peirce em signos escolhidos a partir de oito recortes feitos entre os filmes: *The Life of Benvenuto Cellini* (1990) e *Una Vita Scellerata – Cellini* (2013). Para esta análise recorreremos aos conceitos de Dialogismo de Bakhtin, e da Análise de Discurso de Michael Pêcheux, como também à compreensão do processo semiótico do pensamento e à Classificação de signos de Charles Sanders Peirce. Aprofundamos nosso conhecimento nas linguagens objeto da Tradução Intersemiótica deste *corpus*, apoiando-nos na Língua de Sausurre e através do reconhecido manual francês da linguagem do cinema de Marcel Martin, o livro *A Linguagem Cinematográfica*, a fim de melhor compreender como se fez o processo da tradução entre as linguagens verbais e fílmicas, entre os recortes escolhidos. O estudo tem como objetivo despertar um olhar estético, político-histórico e crítico às questões da tradução em adaptações cinematográficas; e, ainda, despertar um olhar semiótico. A pesquisa consiste em estudo e análise da tradução intersemiótica do livro *Vita di Benvenuto Cellini*.

Palavras-chave: Filme, Discurso, Autobiografia-Cellini, Signo-Peirce, Tradução Intersemiótica

RIASSUNTO

Questo lavoro consiste in uno studio e in un'analisi della traduzione intersemiotica del libro *Vita di Benvenuto Cellini (1806)*, di Benvenuto Cellini, nel Linguaggio Cinematografico, con uno sguardo sulla Teoria Semiotica di Peirce in segni scelti a partire da otto ritagli fatti tra i film *The Life of Benvenuto Cellini (1990)* e *Una Vita Scellerata _ Cellini (2013)*. Per quest'analisi ricorriamo ai concetti di Dialogismo di Bachtin e dell'Analisi del Discorso di Michael Pêcheu, ma anche alla comprensione del processo semiotico del pensiero e alla Classifica dei Segni di Charles Sanders Peirce. Approfondiamo le nostre conoscenze nei linguaggi oggetto della traduzione intersemiotica di questo *corpus* poggiando sulla Linguistica di Saussure e attraverso il riconosciuto manuale francese del linguaggio del cinema di Marcel Martin, il libro *A linguagem Cinematográfica*, in modo che si comprenda meglio come si è fatto il processo della traduzione fra i linguaggi verbali e filmici, nei ritagli scelti. Lo studio lavoro ha come obiettivo svegliare uno sguardo estetico, politico storico e critico sulle questioni della traduzione in adattamenti cinematografici; e specialmente svegliare uno sguardo semiotico. La ricerca consiste in uno studio e in un'analisi della traduzione intersemiotica del libro *Vita di Benvenuto Cellini*.

SUMARIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	APRESENTAÇÃO	10
2.1	<i>VITA DI BENVENUTO CELLINI</i>	15
2.1.1	Contexto histórico	15
2.1.2	Resumo da trajetória de vida de Cellini– <i>Vita</i>	17
2.2	FILMES	24
2.2.1	The Life of Benvenuto Cellini	24
2.2.2	CELLINI - Una Vita scellerata	26
3	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	28
3.1	TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	28
3.1.1	Adaptação Cinematográficas de obra Literária	29
3.2	LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	31
3.2.1	Introdução	31
3.2.2	Modalidades de Criação	35
3.	A SEMIÓTICA DE PEIRCE	52
3.4	LINGUAGEM VERBAL	61
3.4.1	Linguística de Sausurre	61
3.4.2	Teoria de Análise	65
3.4.2.1	Dialogismo de Bakhtin	65
3.4.2.2	Análise do Discurso– Pêcheux	67
4	ANÁLISE	69
4.1	INTRODUÇÃO	69
4.2	RECORTES DOS FILMES	70
4.2.1	<i>Recorte 1 – Nascimento de Benvenuto Cellini</i>	71

4.2.2	Recorte 2 – Episódio da Salamandra	74
4.1.3	Recorte 3 – Tasso machuca o pé	77
4.1.4	Recorte 4 e 5 – A Peste	80
4.1.5	Recorte 6 – Morte de Carlos Bourbon	86
4.1.6	Recorte 7 – A imagem de Cristo	90
4.1.3	Recorte 8 – Michelangelo	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
	REFERÊNCIAS	103
	ANEXO A – SCRIPT- <i>THE LIFE OF BENVENUTO CELLINI</i>	105

1 INTRODUÇÃO

“A linguagem é a casa do Ser”, o lugar onde o homem habita, toma consciência e gera sentido para a sua vida (Heidegger)

A obra autobiográfica de Benvenuto Cellini, ourives e escultor florentino, contemporâneo de Michelangelo, Boticelli e tantos outros artistas do Renascimento Italiano, é um legado. Entre todos de sua época, ele foi o primeiro artista a redigir sua autobiografia; narrando a sua história, ele retrata o modelo de homem renascentista, a sociedade artística italiana, a política dos mecenas como os que mantiveram sua arte, os Medici, os Papas e o rei francês Francisco I. Benvenuto nasce em 1500, participou ativamente no massacre da cidade romana em 1527, “O Saque de Roma”, defendendo o Castelo de Sant’Angelo, onde anos mais tarde torna-se prisioneiro.

O livro *Vita di Benvenuto Cellini* (1806), após dois séculos, despertou o interesse de muitos escritores, músicos e dramaturgos europeus. No período em que foi escrito ocorreu a produção de diversas traduções intralinguais e interlinguais do seu romance; assim também algumas traduções intersemióticas, como óperas, pinturas e peças teatrais. No século XX, surgem livros didáticos, história em quadrinhos, e, com o advento do cinema, seguem-se outras adaptações para cinema, televisão e vídeo, todas inspiradas na sua autobiografia.

Em uma viagem cultural em Florença tomamos conhecimento deste artista, através da escola de línguas e cultura italiana “Michelangelo”. Após a aula ministrada pelo professor de artes sobre Cellini, nossos olhos despertaram para a sua produção artística, como a escultura do Perseu e a cabeça da Medusa, na Piazza della Signoria, mas também para a sua obra literária, o livro *Vita di Benvenuto Cellini*.

Dentro deste universo de traduções intersemióticas, selecionamos, para dialogar com o livro autobiográfico, dois filmes, a saber: *Cellini - Una vita scelerata*, produzido por Raffaello Monteverde, em 1990, e o filme *The Life of Benvenuto Cellini*: Uma adaptação interpretada pelos estudantes Luis Arturo Corzo, Alberto Embriz-Salgado, Erin Pellegrino e Jake Rudin, também responsáveis pela produtora Archi-LOL, em 2013.

Primeiramente, nos confrontamos com momentos históricos diferentes nas produções deste *corpus*: a autobiografia de Cellini, escrita no século XVI (embora publicada apenas em 1806), em pleno Renascimento Italiano, no período chamado de História Moderna, e os filmes, produzidos no século XX, período artístico pós-impressionista e tecnológico digital da era contemporânea. Em seguida, as duas linguagens contrapostas, a verbal, e a cinematográfica, que representam as escolhas de signos, sejam feitas pelo autor, ou pelos produtores dos filmes, respectivamente e, que se expressam sob diferentes perspectivas: estética, social, política e econômica.

Neste estudo, buscamos referências que pudessem nos ajudar no conhecimento das linguagens da Tradução Intersemiótica, como o livro *A Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin, seminários de cinema, supervisionados por nossa orientadora, e a disciplina que cursamos de criação literária: Enredo cinematográfico, oferecida pela Universidade federal da Bahia. Igualmente contamos com a tradução em espanhol da autobiografia de Benvenuto Cellini. Adotamos como fundamento teórico o Dialogismo de Bakhtin, a Análise do discurso de Pêcheux, a Linguística de Saussure na estrutura da Língua e os estudos semióticos da Teoria de Peirce.

A fim de obter uma melhor compreensão desse processo de significação na tradução intersemiótica, entre a linguagem verbal e a cinematográfica, e por se tratar de um *corpus* extenso e de análise complexa por transitar em meios semióticos distintos; selecionamos oito recortes entre os dois filmes, que acreditamos apresentarem elementos significativos para nosso estudo. Observamos as equivalências de sentidos ou não, comparando os recortes às partes do texto da autobiografia. Em cada análise de recorte escolhemos um signo, observamos com um olhar reflexivo seu comportamento, com base no processo semiótico e classificação de signos descrito por Peirce.

O presente trabalho é composto de três partes. Na primeira parte apresentamos o *corpus* desta pesquisa; iniciando pelo livro *Vita di Benvenuto Cellini*, descremos Benvenuto Cellini no campo artístico e pessoal, a importância desta autobiografia como fonte de tradução intersemiótica e um breve resumo do livro; em seguida apresentamos os filmes, com breve descrição do contexto da produção e direção. Na segunda parte, dedicada às referências, apresentamos o conceito de Tradução Intersemiótica e questões em adaptações cinematográficas; elementos da

linguagem cinematográfica e sua nomenclatura, o conceito de tríades e classificação de signos por Peirce; as bases da Lingüística estruturalista de Saussure. Também como fundamento teórico da nossa análise: o Dialogismo em Bakhtin e Análise do Discurso, de Pêcheux. Na terceira parte, analisamos como se deu a tradução intersemiótica nos oito recortes dos filmes que foram selecionados, lançando um olhar peirceano sob os signos escolhidos. Por fim, apresentamos as considerações finais e propomos a continuidade deste estudo com novas pesquisas.

2 APRESENTAÇÃO

2.1 VITA DI BENVENUTO CELLINI

A biografia de Benvenuto Cellini foi escrita por ele mesmo, em Florença, sua cidade natal, entre os anos de 1558 e 1562. É considerada uma obra-prima de ficção pela espontaneidade e vivacidade, características estas que marcam sua trajetória de vida, não só como artista, ourives, escultor, mas também na sua vida pessoal, nos relacionamentos com amigos, inimigos e os amores de sua vida.

Benvenuto Cellini viveu em pleno Renascimento Artístico Italiano, contemporâneo de tantos outros célebres artistas, alguns como Michelangelo, Rafael, Ticiano e Correggio. Exímio ourives e escultor, Cellini rapidamente desfrutou de uma reputação além das fronteiras da Itália.

O autor do livro *Maneirismo em 1960: a Crise da Renascença e o Surgimento da Arte Moderna*, o historiador Arnold Hauser, Europa, denominado Maneirismo, diz que este movimento artístico traça um paralelo com o Barroco. Segundo Hauser: “O Maneirismo caracteriza-se por um senso de vida antitético e ambivalente que se expressa em estruturas formais aparentemente irreconciliáveis”.

Precisamente em 1527, data em que ocorreu um dos maiores genocídios contra cristãos em Roma, conhecido como “o saque de Roma”, é quando se dá o início oficial do ‘Maneirismo Italiano’, sinalizando o fim do Renascimento como movimento unificado. Tal episódio é um dos recortes selecionados por este trabalho em nosso estudo na tradução intersemiótica, sendo analisado com maiores detalhes oportunamente.

Na escola de Rafael e entre os seguidores de Michelangelo há uma clara tendência para o Maneirismo. Benvenuto Cellini, admirador incontestável de Michelangelo, é também um de seus seguidores; nas suas obras, principalmente como ourives, identificamos características maneiristas. Podemos destacar várias menções ao escultor na sua autobiografia, como esta, no livro *Vida*, 2006, p.54, na qual Cellini confessa sua admiração pelo estilo do artista Michelangelo : “[...] ya que

contemplaba continuamente las gestas del divino Miguel Ángel,[...]. Me ocupé en aprender en Florencia a la manera de Miguel Ángel y de ella no he alejado nunca.”

Hauser relata os ambientes em que a presença deste movimento se destacou: “Nas principais cortes do século XVI, o Maneirismo gozou de uma posição dominante e, muito menos incontestada do que qualquer dos estilos subseqüentes.” Entre eles Hauser cita os ambientes palacianos no período de Cosme I, em Florença, e também a obra “A Ninfa de Fontainebleau”, encomenda feita a Benvenuto por Francisco I, na França; os dois eram reis foram mecenas de Benvenuto Cellini por longo período.

O Maneirismo, segundo a enciclopédia de artes visuais, é um movimento artístico ou estilo como “uma revisão dos valores clássicos e naturalistas prestigiados pelo humanismo renascentista e cristalizados na Alta Renascença”. Embora se reconheça ser difícil sua definição, a enciclopédia relaciona algumas características do movimento:

[...] em linhas gerais caracterizou-se pela deliberada sofisticação intelectualista, pela valorização da originalidade e das interpretações individuais, pelo dinamismo e complexidade de suas formas, e pelo artificialismo no tratamento dos seus temas, a fim de se conseguir maior emoção, elegância, poder ou tensão. É marcado pela contradição e o conflito e assumiu na vasta área em que se manifestou variadas feições. (wikiart.org, 2018)

A origem da palavra Maneirismo vem da palavra italiana “maneira”, remontando à intenção de significar – estilo próprio, pessoal, original do autor da obra. Nosso trabalho não nos prende a estudar o Maneirismo, mas a compreender de que forma este movimento influenciou a autobiografia de Cellini e como esta influencia o estilo literário que utiliza para contar sua vida. Este autor autobiográfico é inovador, considerando-se a época, assim como descreve Valentí Gomes Oliver a crítica feita por Giuseppe Baretta quando escreve sobre o livro *Vita di Benvenuto Cellini* na revista *La Frusta Letteraria* (1763-1764):

Fue realmente a raíz del escrito de Giuseppe Baretta cuando empezó a difundirse la admiración y consideración por Cellini, pues el crítico – precisamente en el siglo del “genio” y del “gusto” – veía a Cellini como un escritor de raza, que no se dedicaba a imitar la poética preponderante en el Cinquecento (entre el sutil y delicado “petraquismo” y la artificiosidad del “boccaccismo”), sino que con su “escueto hablar como la plebe florentina[...] era el mejor maestro de estilo que haya en Italia.(OLIVER, Prólogo, 1998, p.8)

O livro *Vita di Benvenuto Cellini* começou a ser escrito pelo próprio autor, em 1558, e como Cellini descreve na introdução da sua obra, que se dando conta de

que poderia produzir sua arte de ofício com mais prazer, ainda, enquanto ditava sua história para que outrem a escrevesse, delegou essa tarefa a um jovem de 13 anos de idade. Nesse período confeccionou uma importante escultura, “O Crucifixo”, em mármore negro, onde se encontra a sagrada imagem de Jesus nú em mármore branco de Carrara. Procurava, sem êxito, uma igreja onde, pela doação do Crucifixo, pudesse ser enterrado após sua morte. Hoje, esta magnífica escultura se encontra em Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, na Espanha.

O livro autobiográfico foi interrompido em 1568, sendo que Cellini falece em 1571. Entretanto, foi em 1728, quando o médico A.Cocchi publica: “*Vida de Benvenuto Cellini, ourives e escultor florentino, escrita por ele mesmo, na qual se fala de muitas particularidades curiosas relacionadas com as artes e com a história de seu tempo*”, na cidade de Nápoles e sucessivamente após a crítica de Giuseppe Baretti, que começa a fama de Cellini. Em pleno movimento Romântico, seu livro sobressai aos olhos do mundo artístico, literário e histórico; descrições cheias de aventuras, intrigas, brigas e relacionamentos amorosos ressaltaram ainda mais a personalidade do autor. Cellini era dotado de um temperamento extravagante, de uma consciência exacerbada sobre seu próprio talento artístico e sua liberdade de espírito. Destemido, ele demonstra o que pensa e o que sente ao mais próximo, e a qualquer dos poderosos que o cercavam; são todos estes os traços que inspiram Hector Berlioz, leitor de suas memórias, a compor a música de uma Ópera em dois atos, libreto de Léon de Wally e Auguste Barbier, baseada no livro *Vita di Benvenuto Cellini*, a qual leva o mesmo nome do autor do livro, *Benvenuto Cellini*. A ópera foi apresentada pela primeira vez na Académie Royale de Musique, em 10 de setembro de 1838. Esta seria, então, a primeira tradução intersemiótica do livro *Vita di Benvenuto Cellini*, o qual já estava, por sua vez, sendo traduzido para diversas línguas, como nos fala Valentí Gómez Oliver, p.8 no prólogo do livro de Cellini:

[...] queremos destacar la gran cantidad de traducciones que de la Vida han sido publicadas. Empezaron los ingleses a finales del siglo XVIII; en alemán fue el genial Goethe quien hizo la primera traducción a finales del mismo siglo; en francés apareció a mediados del siglo XIX la primera de numerosas versiones. También fue traducida al holandés, al ruso, al castellano(1869, 1892), al húngaro, al noruego, al polaco, al croata y de esta guisa podríamos seguir enumerando más idiomas y, en ellos, numerosas ediciones...(OLIVER, 1998,P.8)

Esta Ópera de Berlioz tornou-se um clássico, sendo reapresentada nos séculos seguintes até os dias de hoje. Entretanto, sofreu diversas adaptações e foi

reescrita em diversas línguas. Apenas como ilustração, cito que o MARINSKY Theatre possui performances da ópera de Benvenuto Cellini, por Berlioz, marcadas em St. Petersburg, no Concert Hall, com próximas datas para 8 de dezembro de 2018 e 11 de abril de 2019. Dirigida por Vasily Barkhatov, a ópera, agora em três atos, renova ainda mais a última apresentação feita, já num contexto contemporâneo, em 2007/2008.

Desde o século de XIX, diversas outras traduções intersemióticas de *Vita di Benvenuto Cellini* foram produzidas: peças de teatro, livros de ficção, series televisionadas, filmes, vídeos, cartazes, pinturas, como a de Salvador Dali, *the autobiography of Benvenuto Cellini*, estórias em quadrinho como Benvenuto Cellini a fumetti, escrita por Filippo Rossi e como Responsável dos desenhos, Vincenzo Bizzarri.

Entre estas linguagens semióticas, escolhi trabalhar com a linguagem cinematográfica, e entre alguns filmes que chegaram ao meu conhecimento, selecionei dois para compor o corpus deste trabalho: *The life of Cellini*, de Erin Pelegrino, 2013 e *Cellini - una vita scellerata*, dirigido por Giacomo Battiato, 1990.

Célebres personagens da história moderna, através da leitura da sua autobiografia, passaram a interessar-se por Benvenuto Cellini. A sua autobiografia começou a representar o modelo do homem renascentista, audacioso, que, libertando-se das amarras do pensamento medieval, transita pela arte como expressão de pensamento refletindo sobretudo sua maneira de sentir-se nesse novo mundo.

Por sua vez, Taís Freitas de Souza, na sua dissertação, p.15, apresenta uma afirmação feita por Jacob Burckhardt, suíço, historiador da arte e da cultura, em seu livro *A Cultura do Renascimento na Itália*, 1860. O historiador observa que Vasari usa o substantivo abstrato “renascimento” (*rinascita*) pela primeira vez, fato que encontrou em uma de suas fontes de estudo: a obra de Giorgio Vasari, escrita em 1500, *A vida dos Artistas*. Burckhardt apresenta a perspectiva encontrada por ele sobre a passagem do homem medieval ao homem renascentista:

Na Idade Média, (...) o homem reconhecia-se a si próprio apenas **como** raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas de coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu se dispersa ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o subjetivo: o homem torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece como tal. (BURCKHARDT, 1991, p.111)

Voltaire Schilling em seu livro *Nietzsche em Busca do Super Homem*, apresenta a biografia do filósofo alemão e dialoga com o pensamento e conceitos de Friedrich Nietzsche, no seu artigo “*Quem é o super-homem?*” e “*Aproximando-se de Maquiavel*”. Schilling coloca Benvenuto Cellini como um de seus exemplos para definir o modelo de super-homem trazido por Nietzsche:

Nietzsche, com sua admiração pelas personalidades fortes, determinadas a tudo alinhou-se a Maquiavel. Ambos manifestaram sua preferência pelos homens titânicos que povoaram a época renascentista. Audazes, egoístas, incorrendo no crime e na mentira, perigosamente entre a vida e a morte, aqueles tiranos, tais como Cósimo de Medici(1519-1575)[...], que eram capazes de , ao mesmo tempo que cometiam as piores barbaridades, proteger e patrocinar, a mais esplendorosa manifestação artística que a Europa conheceu – a cultura do Renascimento. Paralelo a eles, compartilhando o mesmo cenário dos príncipes mecenas e condotieros italianos, celebrou o artista-tirano, o aventureiro a la Benvenuto Cellini(1500-1571), que somava habilidade com a espada e o lidar com venenos com o mais refinado com gosto artístico. Logo, uma das conclusões que Nietzsche chegou, ao interessar-se por aquelas personalidades, é de que em nome da preservação e do deleite da arte superior, perene, magnífica, qualquer sentimento ético ou humanitário passava a ser desprezível, senão mesquinho.(SCHILLING, 2001)

Esta referência de Schilling – “aventureiro a la Benvenuto Cellini” reforça a idéia de “maneira” de ser, de fazer arte, de escrever. Esta impressão que o artista-autor da autobiografia *Vita di Benvenuto Cellini* causa naqueles que o lêem é fascinante. Conhecer a obra de sua vida pode resultar em sentimentos contraditórios. Muitos, como eu, se apaixonam pela sua personalidade, pelo amor à vida, à sua arte e chegam a crer que esse personagem da história renascentista tinha idéias mais avançadas em referência ao seu tempo. Conhecer o período do “Cinquecento” através das descrições tão próximas do cotidiano de um artista renascentista, contemporâneo de tantos outros, como Miguel Angelo Buonarrotti, Sandro Boticelli, Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio, entre outros que, submetidos à dependência de mecenas viviam uma vida incomum. Assim, por razão de seu ofício, Benvenuto transita nos palácios e castelos, buscando a proteção da aristocracia, de reis, duques e da igreja, principalmente o perdão do papa Clemente VII, quem defendeu no histórico episódio do saque de Roma.

Sua vida está marcada com histórias de aventura e valentia, envolvido em brigas e intrigas, ora pelas disputas políticas das cidades italianas, destacando-se Florença; ora pela competição e inveja entre os artistas mais renomados; ora defendendo Toscana e a Igreja Católica nas guerras sangrentas, ora acusado pela

moral cristã de práticas obscenas e condenado à prisão por esta doutrina, ora fugindo da prisão, como o episódio do castelo de Sant'Angelo em Roma, ora obtendo o perdão do Papa e a liberdade. Em cada estória por ele contada, com detalhes, esse período histórico renascentista se apresenta contextualizado na perspectiva de Cellini.

2.1.1 Contexto histórico

No final da Idade Média, a Itália não era uma unidade política, econômica, social ou cultural, constituída por cidades-Estado, era uma região geográfica, onde, além do latim, algumas pessoas cultas podiam entender o toscano. Essa expressão geográfica influenciava tanto a sociedade quanto a cultura, já que a posição central da Itália na Europa e o acesso ao mar favoreciam o comércio, além de constituir-se como um fator importante para a expansão marítima e os descobrimentos. Assim, muitos comerciantes se tornaram intermediários entre o Oriente e o Ocidente e enriqueceram. A posição central da toscana, em relação à Itália, por via terrestre, favoreceu um comércio intenso, também de ouro e prata vindos da África, moedas surgiram nessa economia capitalista e precisavam ser cunhadas.

Este ofício se desenvolve como a arte, e a cidade de Florença acaba reunindo os melhores ourives e artistas Italianos. Progressivamente vão sendo protegidos e patrocinados pela ganância, vaidade e ostentação da Igreja e seus papas; pela aristocracia, reis, duques e seus palácios; pelos ricos burgueses que assim se destacavam, como a oligarquia mercante, que governara a cidade antes dos Medici. As leituras da antiguidade grega e romana trazem um conhecimento, propício ao surgimento de um novo espírito, neste contexto a cidade Florença se torna o centro, onde o humanismo foi fundado, o homem considera-se centro do mundo, sedento pelo conhecimento racional, quer afirmar-se e confirmar seu domínio sobre o meio natural e sobre a sua trajetória na história. A cultura literária, artística, científica e as atividades humanas são colocadas em destaque.

No período áureo do Renascimento Cultural e Artístico, Filippo Brunelleschi, em 1420 iniciou um projeto de obras arquitetônicas e urbanistas na cidade de Florença que dura 26 anos, através dele, e de outros que o sucederam no início do século XV, Florença se torna a cidade idealizada pelos humanistas, “a cidade do

Renascimento”, sua fama artística e cultural se espalha e influencia outras cidades da Itália e sobretudo a Europa Ocidental. Até os dias atuais a cidade de Florença tem atraído não só historiadores e amantes de arte, mas também jovens arquitetos de todo mundo, que vem com suas pranchetas estudar expressões e os traços dessa arquitetura.

No final do século XV, Florença era uma cidade próspera, culta e livre, ao contrário do que acontecia no resto da Itália, com limites atuais, onde a tirania era a forma mais comum de governo. Lorenzo, o Magnífico, representante da oligarquia dos Medici, sem derrubar as instituições republicanas, transformou a cidade em uma fonte de riqueza, intelectualidade e paixão artística. Ao mesmo tempo, graças à sua habilidosa diplomacia, conseguiu um equilíbrio de poder entre os estados vizinhos que possibilitava uma paz que se adequava aos interesses florentinos.

Mas após a morte de Lorenzo em 1492, o norte da Itália é tomado pelo rei francês Carlos VIII, e Pedro II, seu sucessor, entrega Florença ao rei francês. Isso faz com que os florentinos se rebellem e expulsem Pedro II. Com seu exílio em 1494, o primeiro dos períodos de governo dos Medici teve fim. O povo se dividiu entre os apoiadores de Medici e os sermões do monge dominicano Girolamo Savonarola, que segundo ele, Carlos VIII veio como o instrumento de Deus para a reforma da Igreja, e sua conquista na Itália aconteceu devido aos pecados dos Medici. Alguns humanistas, como Giovanni Nesi, juntaram-se à idéia de Savonarola da chegada de uma "nova era" e aproveitaram a oportunidade para fazer reformas políticas que levariam a um governo mais democrático. O monge foi, finalmente, declarado herege e queimado na fogueira da Piazza della Signoria em 23 de maio de 1498, período em que Michelangelo colocou, na frente do Palazzo della Signoria, sua conhecida obra Davi, que funcionaria como um guardião da liberdade de Florença.

Outra personalidade incomum daquela época foi Nicolás Maquiavel (1469-1527), que participou do conselho para a regeneração de Florença. Para Maquiavel, a conquista fácil pelos exércitos de Carlos VIII tinha sido uma lição e inferiu que os homens são "ingratos, hesitantes, mentirosos e impostores" e que a força, e não a razão, foi decisiva na política.

Mais tarde, a pedido do Papa, amigo do rei de Aragão, e após a partida do rei da França, os Medici retornam ao poder; na sucessão papal Giulio (Clemente VII) reforça ainda mais a regra dos Medici.

Com as notícias do saque de Roma que chegaram a Florença, o povo se rebelou e em 16 de maio de 1527 baniu os Medici pela segunda vez, restabelecendo a república. Em 1531, os Medici voltaram a governar em Florença, graças ao apoio feito por um cerco durante onze meses dos exércitos do papa e do imperador. Os Medici tornaram-se, em 1537, herdeiros dos duques de Florença e, em 1569, os grão-duques da Toscana. Com Alessandro Medici, instalou-se uma tirania com todas as instituições sob seu poder, alianças com reis estrangeiros através de casamentos arranjados como o do próprio Alessandro, “Duke da Republica de Florença”, com a filha do imperador Carlos V, e o de sua irmã Catherine com o segundo filho de Francisco I. Após o assassinato de Alessandro, seu sucessor, Cosme I, com apenas dezessete anos torna-se o novo duque; ele soube se impor e ganhou o respeito de todos, instalou aos poucos um regime autocrático, tornando possível estender seu poder para os Medici por mais dois séculos.

2.1.2 Resumo da trajetória de vida de Cellini – *Vita di Benvenuto Cellini*

Benvenuto nasceu em 1500, em plena ascensão econômica, cultural e científica de Florença, mas também passou toda a adolescência envolvido em conturbadas questões políticas e intrigas. Seus pais, mestre Juan de Andrés de Christopher Cellini e Isabel de Esteban Granacci, após 18 anos de casados e com uma filha, pensavam que a próxima criança a nascer seria uma outra menina. Assim, o nascimento de um menino surpreendeu a todos, constituindo-se numa grande alegria; este filho foi considerado bem-vindo por seu pai, que por isso chamou-o de Benvenuto.

Seu pai era um fabricante humilde de instrumentos musicais, porém trabalhou com marfim e se destacou em outras artes industriais, a tal ponto que, tendo sido nomeado Fife da Signoria, Benvenuto foi forçado pelo seu pai a aprender a tocar flauta e clarim, e costumava acompanhá-lo para tocar ao lado dos músicos do palácio. Seu pai queria que Benvenuto se tornasse músico e, por essa aspiração, o enviou para estudar música em Bolonha por seis semanas. Benvenuto aproveitou esse período para trabalhar como aprendiz em diversas oficinas, como na oficina dos ourives Piffero Hércules e do miniaturista Bolognese Scipione Cavalletti. Após

seu retorno a Florença e a restauração dos Medici em 1512 por Juan de Medici, o futuro Leo X, Benvenuto convenceu seu pai a deixá-lo aprender desenho, e, assim, conseguiu entrar vários workshops de ourives em Florença.

Os ânimos eram exaltados, os homens protegiam sua individualidade de pensar, o espírito individualista reinava, e para tanto crimes eram praticados à luz do dia, junto a multidões, perto das principais portas da cidade, muitas vezes com o fim de defender seus ideais. Assim, Benvenuto com 16 anos, para proteger seu irmão dois anos mais novo, se envolve em uma briga com espada, e mata o agressor, o que resultou no seu primeiro banimento da cidade de Florença. Benvenuto distinguiu-se por ter sido um personagem independente, irado e arrebatado. Giorgio Vasari, seu contemporâneo, retrata Benvenuto como "espiritoso, feroz, vivaz, rápido e formidável". Assim, Benvenuto vai a Siena, cidade vizinha, onde descobre, além da música ensinada por seu pai, sua vocação no ofício de ourives, ao qual dedicará a maior parte de sua vida. Depois, por discrepâncias com seu pai, estabeleceu-se em Pisa, onde trabalhou durante um ano na oficina do maestro Ulivieri della Chiostra, onde aprendeu a trabalhar ouro e prata.

Em seu retorno a Florença e depois de superar uma doença contraída em Pisa, surge a figura de Pietro Torrigiano, que veio da Inglaterra à procura de jovens artesãos em Florença para realizar encomenda feita pelo rei da Inglaterra. Cellini, na sua autobiografia, conta a história de uma disputa narrada por Torrigiano com Michelangelo quando crianças, da qual resultou um soco no nariz de Michelangelo, que, segundo Pietro, lhe deixou marcas até aquele dia. O relato causa em Benvenuto um sentimento de ódio contra Torrigiano, já que era extrema a admiração que possuía pelo escultor. Assim, decide rejeitar a oferta; fato narrado na autobiografia, *Vida de Cellini*, : "Estas palabras me provocaron mucho odio, ya que contemplaba las gestas de Miguel Angel, y apesar que me moría de ganas de irme con Piero a Inglaterra, no lo hice porque no podía ni verlo"

Aos dezenove anos, em 1519, partiu para Roma, acompanhado por um jovem escultor da mesma idade, Juan Bautista, chamado Tasso. No mesmo dia de sua chegada a Roma, ele encontrou trabalho na oficina do mestre Firenzuolo. Após dois anos de permanência em Roma, e depois de passar por várias oficinas, ele atendeu o pedido do pai e retornou a Florença para trabalhar com Francisco Lippi. Não demorou muito para que Cellini criasse problemas com seus colegas de ofício.

Os apoiadores de Savoranola emitiram uma proclamação contra o jovem ourives, que foi forçado a fugir de Florença e a refugiar-se novamente em Roma.

Ele retornou a Roma aos 23 anos, quando a Igreja de Roma estava sob o comando do Papa Clemente VII. Naquela época, Benvenuto usava seus dias livres para visitar as antiguidades e estudá-las; produziu belas obras, abriu sua própria *bottega*; laborava com metais, com o cinzel e esmaltes; estudava a arte de fabricar medalhas antigas e camafeus com as quais tinha contato. Recebia várias encomendas inclusive de regiões vizinhas, e seu volume de trabalho aumentou, tornando-se reconhecido por seu talento minucioso como ourives, cinzelador e gravador. Assim, sua reputação chegou aos ouvidos do Papa e outras figuras ilustres, como o Cardeal de Ferrara. Passou a tocar o píforo no grupo de músicos do pontificado. Ele contraiu a peste, mas o fato de ter sido detectada na fase inicial, salvou sua vida.

Em 06 de maio de 1527 ele estava no castelo Sant'Angelo quando as tropas de Carlos III, Duque de Bourbon e Condestável da França, chegaram a Roma. Benvenuto lutou em defesa do Vaticano e protegeu o Papa Clemente VI no episódio de massacre chamado Saque de Roma. Habilidade com armas, tanto brancas quanto de fogo; ele lutou como um artilheiro contra as tropas de Carlos III, Duque de Bourbon e Condestável da França. Benvenuto se declarou na sua autobiografia o autor da morte do Duque, relatando que o matou habilmente com um tiro no olho, que faz Bourbon cair do seu cavalo, morto. Os Medici foram expulsos do poder.

Ele voltou para Florença, onde descobriu que seus pais haviam morrido por causa da peste. Logo, um emissário chegou com uma carta do Papa Clemente VII, onde metade sugeriu e metade ordenou que ele retornasse a Roma para trabalhar a seu serviço. Cellini não teve escolha senão retornar a Roma. Em 1529, Benvenuto Cellini é nomeado mestre de gravações da Casa da Moeda do Vaticano. Ele trabalhou para Clemente VII, fazendo diferentes vasos decorados com ouro e outros materiais preciosos; também jóias, cálices e medalhas, sendo as mais famosas *Hércules e o leão de nemeia*, *Atlas suportando o globo* e um medalhão de ouro com a imagem do pontífice *Clemente VII*. O Papa morreu em 25 de setembro de 1534. Poucos dias após a morte de Clemente VII, Cellini foi envolvido em uma briga com um de seus inimigos: Pompei, que trabalhava como lapidário para Clemente VII, é assassinado por Benvenuto com uma adaga que ele costumava levar escondida, a qual crava-lhe repetitivamente. Em 13 de outubro do mesmo ano, Alejandro Farnesio

se tornou o novo papa Paulo III. Um dos primeiros pedidos do novo papa foi a criação de uma série de medalhas em sua homenagem. Alguns artistas estabelecidos em Roma executaram a ordem, mas o Papa ficou surpreso com a que foi feita por Cellini e decidiu que a partir de então todas as medalhas do Vaticano seriam executadas por ele.

Seus inimigos agora tinham mais um motivo para odiá-lo, essa exclusividade concedida pelo Papa a Cellini; também não se esqueciam do assassinato de Pompei, assim, eles alimentavam o desejo de vingar-se. Embora o papa tivesse concedido o perdão total a Benvenuto de todos os seus erros, ele sabiamente decidiu voltar a Florença. Entretanto, deixou seu fiel amigo Felice encarregado de guardar sua oficina em Roma, que permaneceu aberta. Durante esse tempo, as viagens entre Roma e Florença eram constantes. Ele também viajou uma vez para ver Veneza passando por Ferrara. Em 9 de janeiro de 1537, Cosme de Medici foi proclamado Duque de Florença.

O período que esteve em Roma trabalhando para o Papa, ele fizera óculos, medalhas, jóias e um pequeno livro com capas de ouro; depois decidiu mudar de ares, novamente. Desta vez ele partiu para conhecer Paris. Pouco depois de estar em Paris, ele foi recebido pelo rei da França, Francis I, e pelo cardeal de Ferrara, membro do tribunal. Eles conversaram sobre a realização de muitos projetos durante uma viagem a Lyon, e o rei ofereceu-lhe um lugar na corte, mas Cellini adoeceu novamente e, temendo morrer longe de sua terra natal, decidiu voltar para a Itália.

Benvenuto retornou e se estabeleceu em Roma, onde seu fiel Felice estava esperando por ele, e pensando que o rei da França logo esqueceria seus planos, decidiu abrir uma nova loja e embarcar em novos projetos na cidade eterna. Mais uma vez seus inimigos conspiraram e Cellini é acusado de roubar 80.000 ducados em jóias do tesouro do Vaticano durante o saque de Roma. Ele foi condenado por Paulo III e preso em Castel Sant'Angelo, considerado uma prisão fortificada da Igreja. Lá conheceu o castelão Giorgi, que era o responsável, mas que segundo a autobiografia não gozava de plena lucidez. Cellini relata episódios cômicos passados entre os dois na prisão.

Benvenuto declara-se inocente e, não suportando a privação da liberdade, intenta uma fuga: cortou os lençóis em tiras e escondeu-os no colchão de palha; em uma noite sem lua, ele se jogou da fortaleza apoiando-se nos lençóis amarrados. Corajosamente pulou de uma grande altura, porque o comprimento da corda não lhe

permitia chegar ao chão. Quebrou uma perna e lutou com os cães apenas graças a uma faca que ele havia roubado da mesa durante o jantar com o castelão. Finalmente chegou a Trastevere, ferido por cães, com roupas rasgadas e com a ajuda de um transeunte, que o ajudou, pensando tratar-se de um jovem amante que tinha pulado da janela do quarto de sua amada.

Enquanto isso, toda Roma estava chegando para ver quais eram os lençóis que ondulavam da torre de Castel Sant'Angelo. Mesmo sendo encontrado e preso novamente, Cellini relata esta estória “vangloriando-se” do feito. Difícil tarefa seria estabelecer o quanto há de real e o quanto há de ficção nesse episódio.

No início de 1540, o rei da França, pelo cardeal de Ferrara, interveio em nome de Cellini, e o Papa atendeu a seus pedidos, libertando o artista da prisão. Quando saiu da prisão, ainda em Roma, começou a trabalhar em um saleiro para Francisco I. Durante a Páscoa desse ano, ele partiu novamente para a França e se estabeleceu em Belió. Negociou com o rei Francisco I um salário de seiscentos escudos por ano, o pagamento de todas as obras realizadas, mais quinhentos escudos para começar. Tudo isso constituiu uma pequena fortuna. Cellini fez bandejas, vasos, castiçais, copos e medalhas em prata; várias peças em bronze, e continuou trabalhando no famoso saleiro de ouro.

Em 1544 Francisco I pediu-lhe para decorar a entrada do Palácio de Fontainebleau, mas não sugeriu nenhum tema específico. Depois de um mês e meio, ele voltou para verificar como o trabalho havia sido feito. Ele descobriu uma composição em bronze que de ambos os lados tinha dois sátiros no lintel da Ninfa de Fontainebleau e duas vitórias aladas nos dois cantos externos do semicírculo da porta. Para a realização da Ninfa e das Vitórias, ele tomou como modelo uma menina virgem de quinze anos chamada Juana. Cellini teve um caso com sua jovem modelo e, a partir desse relacionamento, nasceu sua filha Constance, em 17 de junho de 1544.

Ele continuou a executar o trabalho de ourives por mais um tempo para o rei da França, mas sua maneira de ser novamente fez surgirem inimigos. Ansioso por retornar a Florença um pouco aborrecido com Francisco I, que não lhe permitia fazer grandes esculturas, decide voltar à cidade natal em 1545. Assim que chegou e foi prestar seus respeitos ao duque de Florença, e apresentando um projeto, ele traz consigo uma maquete do Perseu. Cosme I é levado a duvidar da possibilidade de se fazer essa escultura nas dimensões ditas por Cellini em metal, já que o que se

conhecia de técnica na época eram produções feitas em mármore. Porém, como que desafiando Cellini e confiando no seu talento, encomenda a grandiosa escultura do Perseu de Bronze para a Piazza della Signoria.

Benvenuto Cellini escreve em sua autobiografia que conhecia seus inimigos. Desta vez, aponta um artista próximo ao Duque, chamado Baccio Bandinello, alguém que tentou desacreditá-lo em frente ao duque e sabotar seu trabalho. Ele também conta que em uma noite em que se encontraram nas ruas de Florença, ele estava prestes a matá-lo, mas se conteve porque estava acompanhado por uma criança.

A realidade é que Bandinello o acusa de sodomia em praça pública; esse ato era considerado uma abominação e constitui crime pela Igreja. Cellini tem que fugir de Florença, embora ele omita essa informação em sua autobiografia e nos fale de uma "viagem" a Veneza. Durante essa viagem ele contatou Tiziano e Jacobo del Sansovino, arquiteto e escultor florentino que conhecera em tempos passados em Roma e Florença. Ambos elogiaram muito o seu trabalho.

Em seu retorno a Florença, o primeiro bronze que ele fundiu foi o busto de Cosme I. Na verdade, esses eram testes que o escultor estava fazendo para empreender sua grande obra: Perseu. Cellini era um homem capaz de trabalhar ao mesmo tempo em mais de um projeto, o que passou a ser uma rotina por toda sua vida. No ano de 1548, estando no palácio ducal, Cosme I mostrou-lhe a chegada de uma caixa que provinha da Palestina, dentro havia um tronco romano do primeiro ou segundo século depois de Cristo. Cellini ofereceu-se para restaurá-lo, acrescentando sua cabeça, braços e pés, além de uma águia, convertendo-a desta forma em Ganimedes. Para sua restauração, contou com a ajuda de Willem Danielsz van Tetrode, conhecido na Itália como Guglielmo Fiammingo. A estátua foi concluída em março de 1550 e localizada no Palazzo Vecchio.

Uma vez que o Perseu foi fundido, e na ausência de toques finais, Cellini pediu ao Duque permissão para ir a Roma; estes foram os primeiros anos do Papa Júlio III. Quando chegou a Roma, foi visitar Bindo Altoviti, um banqueiro de origem florentina, a quem fizera um busto de bronze. Bindo já havia enviado uma carta explicando que Michelangelo tinha visto o busto no escritório de sua casa e elogiara muito o trabalho de Cellini. Ele fez um busto de Bindo, apenas três anos depois de Cosme I. Ambos se odiavam na vida. Parece que Cellini e Bindo conjuraram para criar um retrato tão diferente quanto possível, o de Cosme I. O duque parece muito

animado e agressivo, esmagador, em sua grandeza. É um retrato público e militarista a ser exposto, enquanto que o busto de Bindo é privado e humanista. Embora ambos imitem protótipos, o de Bindo Altoviti é apresentado como um filósofo republicano e não como um general imperial.

Durante sua permanência em Roma, Benvenuto foi conversar com Michelangelo, por ordem de Cosme I, para tentar convencê-lo a voltar a Florença e para trabalhar para o duque, porém o grande artista rejeitou a oferta. Em seu retorno a Florença, a guerra de Siena havia começado, e o duque ordenou que ele fortificasse o portão de Prato e a “Puertecilla d’Arno”. Ele recebeu um primeiro esboço do Duque, mas, verificando que estava errado, ele o modificou e convenceu o duque a deixá-lo executar o seu projeto.

Em 27 de abril de 1554, numa quinta-feira de manhã, a estátua de Perseu foi descoberta na Loja dos Lanzi, localizada na Piazza della Signoria, onde até hoje permanece exposta. Cellini recebeu excelentes críticas e elogios por seu trabalho, e o duque ficou muito satisfeito.

Embora não apareça em sua autobiografia, 26 de fevereiro de 1556, seu aprendiz Fernando di Giovanni di Montepulciano o acusou de tê-lo sodomizado em várias ocasiões. Não foi a primeira vez que Cellini enfrentou esses tipos de acusações, e, como esta, elas não aparecem em sua autobiografia. Nem deixa claro seu envolvimento quando jovem com seus aprendizes, por razões óbvias. Embora constituísse crime, este tipo de relação era muito comum entre os artistas renascentistas. Nesta ocasião a multa foi o pagamento de cinquenta escudos de ouro e quatro anos de prisão, que graças à intervenção dos Medici acabaram sendo quatro anos de prisão domiciliar. Cellini caiu em desgraça e sua alienação dos duques foi notável.

Repetidamente o artista pediu permissão para deixar a cidade, mas o duque não lhe concedeu, de modo que Cellini encontrou-se em um momento de desemprego, porque ele não recebia encomendas do duque e não podia viajar e trabalhar para outros. Foi exatamente nessa época, em 1558, que Benvenuto aproveitou a oportunidade para iniciar a narração de sua vida. Esta situação de desemprego forçado, juntamente com algum mau investimento e algum outro golpe que Cellini sofreu dos banqueiros e usurários de Florença, levaram o artista a uma situação muito delicada em suas finanças. Além disso, o duque parou de pagar os valores prometidos no passado.

No ano de 1559 Cosme I convocou um concurso para fazer um Netuno de mármore na fonte da Piazza della Signoria. O vencedor foi Baccio Bandinelli, aquele declarado inimigo de Cellini. Bandinelli conseguiu um bloco de mármore de Carrara para o Netuno, mas morreu sem terminar o trabalho. Ammanati foi escolhido para continuar a obra deixando Cellini à margem.

Entre 1556 e 1562, Benvenuto trabalhou no Crucifixo de mármore por sua própria conta, pensando na sua sepultura. Depois, desistiu da idéia oferecendo a obra à Duquesa Leonor Álvarez de Toledo, que muito se agradou; esta oferta, em parte, fez com que ele se reconciliasse com os duques. Entretanto, ela decide pagar 1.500 escudos de ouro pelo Crucifixo, que foi colocado no Palácio Pitti em 1565.

Em 1562 ele se casa secretamente com Piera de 'Parigi e interrompe a narração da sua vida, razão pela qual não há muita informação sobre o que aconteceu em seus últimos anos. Em 1565 começa a escrever sua obra *Tratados de Ourives e Escultura*, que é publicada em Florença em 1568. Benvenuto teve dois filhos legítimos: Magdalena, que nasceu em 3 de setembro de 1566 e Andrea, nascido em 24 de março de 1569; além deles, quatro filhos ilegítimos e um filho adotivo. Pouco antes de sua morte, ainda trabalhou em uma estátua de Juno; ele havia terminado seu modelo na lama para derreter em bronze, mas uma velha pleurisia acabou com sua vida. Faleceu em 13 de fevereiro de 1571; seus restos mortais estão enterrados na Igreja de Santa Maria em Florença.

2.2 FILMES

2.2.1 The Life of Benvenuto Cellini

O filme "Selected Events in the Life of Benvenuto Cellini: A Film Adaptation", tem como idioma original o inglês. O filme é interpretado pelos estudantes Luis Arturo Corzo, Alberto Embriz-Salgado, Erin Pellegrino e Jake Rudin, também

responsáveis pela produtora Archi-LOL. Em 2013, é disponibilizado no youtube com o nome *The Life of Benvenuto Cellini* em 23 de abril do mesmo ano de produção.

Jake Rudin interpreta Benvenuto, que é também o narrador da história. Os demais atores interpretam mais de um personagem, como Embriz-Salgado, que faz o papel de Bispo de Salamanca, os dois Papas Clemente VII e Paulo III, o padre siciliano e o Duque siciliano; Arturo Corzo como o pai de Cellini, o duque de Bourbon, Perseus e “ele mesmo”; Jeffrey C. Lu como Tasso, Medusa, o policial, servente, Alessandro, Paulino/Paula e Erin Pellegrino como “Erin-cat”, irmão de Cellini, Duquesa de Florença, Porcia, entre outros.

Estudantes norte-americanos e colegas de curso de Arquitetura em the Cornell University in New York, como tantos outros em viagem à Itália, em busca de estudar a história da arquitetura, urbanismo, deparam com a oportunidade de produzir um filme utilizando o cenário local. Assim, o filme inicia e finaliza com a mesma realidade que os levou a Roma: como estudantes de Arquitetura e Urbanismo, um guia local começa então a narrar a história, enquanto com suas pranchetas na mão ouvem curiosos. O narrador da história passa então a ser Benvenuto, e eles adentram o período renascentista, onde fatos selecionados da autobiografia de Cellini serão contados.

No transcorrer de nossa pesquisa de dois anos e meio, em busca de informações e produções cinematográficas com base na autobiografia de Cellini, visualizamos em 2017 este filme de 38'58" disponibilizado no youtube, pela riqueza de elementos semióticos que contribuiriam neste estudo de tradução intersemiótica. Entramos em contato com os produtores em busca do Script deste filme, através de facebook, email, e outras páginas com informações profissionais. Assim, verificamos que estudaram na mesma universidade, The Cornell University, em New York e posteriormente alguns continuaram com um mestrado em Harvard. Quem nos respondeu prontamente foi Erin Peregrino, que disponibilizou o Script na íntegra, o que nos ajudou muito, principalmente com detalhes de cenário, efeitos e transição de cenas. Além de dirimir dúvidas quanto ao áudio, o script faz parte dos anexos deste trabalho.

2.2.2 Cellini - Una vita scellerata

Cellini – Una vita scellerata foi produzido por Raffaello Monteverde, em 1990, e tem como diretor Giacomo Battiato. Esta produção foi feita para a televisão Italiana- RAI e apresentada em capítulos. A obra é uma versão cinematográfica de três horas, construída como um longo flash back de momentos da vida do artista Benvenuto Cellini. O filme é comercializado ao público em forma de 3 dvd's, e em inglês tem o nome *A Violent Life*.

Giacomo Battiato nasceu em Verona em 1943, diretor, cenógrafo e escritor começa sua carreira na TV italiana RAI nos anos 70 e dez anos mais tarde no cinema. Com a mini série televisiva *Il marsigliese* (1975) ganhou o Prêmio Chianciano "Melhor Diretor" e o Prêmio Católico "Melior giallo". *Il cugino americano* (1986) ganha o prêmio de "Melhor Filme Televisivo" no 43º Festival Internacional de Cinema de Veneza. Em 1993, o diretor recebeu o "Prix Unesco" no International Art Film Festival, em Paris, seguiu sua carreira na direção de filmes com sucessivas premiações. Recentemente, em 2018, ele assina a série de TV em 8 episódios "Il Nome della Rosa" retirado do romance de mesmo nome de Umberto Eco.

No prospecto que acompanha o nosso filme, Battiato conta que foi ao encontro com o produtor, com o desejo de recusar a proposta, mas sai convencido a ler a autobiografia de Cellini e de dirigir um filme que pudesse passar ao espectador "a raiva que vem para fora das páginas do livro, que é o mais forte que outro sentimento, o sangue escorrendo pelos seus dedos capaz de criar objetos maravilhosos com a mesma convicção que estão manchados dos crimes mais terríveis." Por fim, ele aceita a proposta de dirigir um filme nos moldes do que lhe foram solicitados: "Tutto è carne, corpo, materia, da lavorare, da plasmare, per diventare immortale."

Wadeck Stanczak, francês de origem polaca, interpreta o personagem Benvenuto Cellini, ele confessa que conhecia a estátua de Perseu, mas não sabia que fora Benvenuto o autor. Assim, vai para a Itália com o fim de estudar o personagem, visitar os lugares onde ele viveu. Outros atores que participam da obra são: Max Von Sydow como Clement VII e Ben kingsley como o dirigente louco do Castelo de Sant'Angelo.

Na produção, o responsável pelo cenário explica que conseguiu um efeito que reconstruísse perfeitamente o ambiente e a atmosfera renascentistas utilizando os jogos de luzes de Dante Spinotti. Nanà Cecci, responsável pelo figurino, explica seu trabalho no filme “[...] ho seguito un ordine cromatico, basandomi su tre fasce di colore. Il periodo rosso, di Firenze, quello blu della Fancia, con accenti di memorie mediovali, e i bianchi e i neri degli anni legati alla creazione del Perseo: il rigore”.

O filme resultou em um esforço produtivo entre a RAI due com a Cinemax francesa e a Taurus alemã, um montante de 15 milhões de liras italianas, mas que foi recompensado com a menção especial ao “Prix Italia” em 1990 e o “Efebo d’Oro” em 1991.

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

3.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O termo tradução Intersemiótica foi primeiramente empregado por Roman Jakobson, que por sua vez é mencionado na literatura por diversos lingüistas contemporâneos. Este conceito teórico reconhecido pelos estudos lingüísticos é uma prática comunicacional e cultural que se baseia no estudo comparativo das relações entre linguagens e sistemas de signos. Julio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica*, elege a forma sincrônica, baseada numa historiografia inconsciente para o estudo da Teoria da Tradução Intersemiótica, como sendo conatural ao processo produtor-criativo do tradutor na análise tradutora. Para tanto, abraça as idéias de Benjamin e Haroldo de Campos, que se opõem ao historicismo linear, a favor de uma historiografia inconsciente, ilustrando tal pensamento com a metáfora da "constelação". Nesta representação, cada presente (momento histórico) é uma estrela, e todas as estrelas interagindo entre si fazem a história, mas não de forma fixa ao seu tempo, centralizada e ordenada como anuncia a historiografia oficial.

Segundo Plaza, a possibilidade de re-invenção da história estabelece uma relação operativa entre o "passado-presente-futuro", que, a depender da direção do nosso olhar, modifica a história pela proeminência de um dos pólos. Entre os modos de recuperação da história, o autor sublinha "a afinidade eletiva" como a mais sintonizada ao projeto tradutor, pois, como história da sensibilidade, não se insere apenas num poético, mas o faz também num político. Dessa forma, a interpretação dada pelos sistemas verbais e sistemas semióticos não-verbais ao signo produz o novo, que através da teoria intersemiótica, segundo Plaza, enxerga o novo a partir dos estudos da semiótica introduzida por Peirce, como sendo:

[...] aquela qualidade produtora da obra de arte, ou seja, a "idéia" como ícone, como possibilidade ainda não atualizada, tendo, por isso mesmo, qualidade de oriência, do original no seu sentido primevo e instalador. Porém, quando essa

qualidade do novo é atualizada no mundo, ela está sujeita ao conflito, ao desgaste lógico das operações de uso e leitura. Temos assim, que o novo não é tão novo, mas é comparável dialeticamente com o antigo (existente). (PLAZA, 2010, p.8)

3.1.1 Adaptação Cinematográfica de obra Literária

Segundo Bakhtin, o Dialogismo se constitui como uma das formas da composição de um discurso, em que as relações se estabelecem entre diferentes enunciados; portanto, a construção do sentido é produzida por distintas vozes. As relações dialógicas surgem entre categorias lógicas e alcançam toda espécie de enunciado nas comunidades discursivas. Neste sentido o enunciado está presente tanto na literatura quanto em outras linguagens não-verbais, como é o caso da linguagem cinematográfica. Tal dialogismo expande-se tanto ao diálogo entre filmes quanto ao diálogo entre filmes e livros. Prioritariamente o filme é uma linguagem imagética, mas também é composto por textos e diálogos articulados. A música na sua composição é um enunciado que dialoga com a imagem, com os personagens e com o espectador. Estas noções de *dialogismo* e *intertextualidade* nos ajudam a transcender o conceito de “fidelidade” nas traduções, ou mesmo “originalidade”.

A Teoria do discurso proposta por Pêcheux compreende componentes lingüísticos e componentes “sócio-histórico-ideológicos”. Sendo a linguagem uma produção social, o discurso do sujeito advém das condições históricas de uma específica conjuntura social, condições de produção a que está sujeito. O texto de Robert Stam, *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade*, nos apresenta que muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica tem a ver com a ideologia e discursos sociais, tecendo comentários à produção cinematográfica hollywoodiana:

Nesse sentido, a questão é se uma adaptação empurra o romance para a “direita”, ao naturalizar e justificar hierarquias sociais baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade, ou para a “esquerda”, ao questionar ou nivelar as hierarquias. Há também “desenvolvimentos desiguais” a esse respeito, por exemplo, em adaptações que empurram o romance para a esquerda em algumas questões (como classe), mas para a direita em outras (como gênero e raça). Adaptações cinematográficas frequentemente “corrigem” ou melhoram” o texto original, de formas muito diferentes e até contraditórias. Os filmes contemporâneos de Hollywood tendem a ser fóbicos em relação a qualquer ideologia vista como “extrema”, seja ela proveniente da esquerda ou da direita.(STAM, 2006, p.44)

O autor nos mostra através de alguns exemplos que as adaptações hollywoodianas frequentemente “corrigem” suas fontes ao extrair delas o que é controverso:

– como o lesbianismo em *A Cor Púrpura* – ou revolucionário – como o socialismo em *Vinhas da Ira* – ou difícil – como a técnica reflexiva de *Lolita* – ou anticinematográfico – as passagens filosóficas em *Moby Dick*. A “cena reconciliadora” entre Shug e seu pai pregador, em *A Cor Púrpura*, de Spielberg, uma cena que não existe no romance, joga o filme numa direção mais patriarcal, ao fazer com que Shug seja menos bissexual, rebelde e independente. (STAM, 2006, p.44)

É importante salientar que a indústria cinematográfica hollywoodiana segundo o autor sujeita suas produções a uma “adequação estética às tendências dominantes”; ocorrendo o mesmo com as adaptações televisivas que vivem das audiências das massas. Assim, retiram-se os “excessos” ou excentricidades autorais, como ambiguidades morais, interrupções narrativas e meditações reflexivas; um processo que Stam chama de “deslitalizar” o texto. O autor acrescenta que “A corrente estética dominante é compatível com a censura econômica, já que as mudanças exigidas numa adaptação são feitas em nome da soma de dinheiro gasta e dos lucros esperados.”

Romances cuja estória se passa em outros períodos históricos, desafiam o cineasta a escolher: criar uma obra de época ou atualizar o romance para o período contemporâneo. Segundo o autor, o maior desafio em realizar obras de época seria “em termos de evitar o anacronismos temporais tais como antenas de TV na Inglaterra vitoriana ou aviões nos céus da França revolucionária” .

Neste trabalho, verificamos que esta temática de época apresenta-se com perspectivas diferentes entre as adaptações feitas ao livro *Vita di Benvenuto Cellini*, uma autobiografia escrita no século XVI, em pleno Renascimento Italiano no período chamado de História Moderna, e os filmes, produzidos no século XX, que fazem parte deste corpus: *The Life of Benvenuto Cellini* e *Cellini - Una vita scellerata*. Assim, estas produções cinematográficas se comportaram de maneira diversa a esse tema de época, ocorrendo o mesmo nas escolhas dos elementos da linguagem cinematográfica.

3.2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

3.2.1 Introdução

A base teórica da linguagem cinematográfica que iremos utilizar para análise do *corpus* deste trabalho é a tradução de Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares do livro *A Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin; publicado pela primeira vez em 1955 na França e em 1971 em Portugal. Martin foi um dos grandes críticos, ensaístas e historiadores de cinema na França. Mesmo estando a obra sujeita a desatualizar-se, pelo constante modernismo de técnicas incorporadas ao cinema até os dias atuais, o livro vem sendo reeditado, e segundo Oliver Barrot, ao escrever no prefácio, que o livro:

[...] se transformou, com o decurso dos anos, numa espécie de gramática da 7ª arte, na qual se aprende as próprias bases de sua escrita [...] Ao lê-lo, apreendemos a medida da infinita complexidade da escrita cinematográfica, que se aprende a ler, de forma útil, como uma linguagem descodificada. (BARROT, prefácio, p.11)

Nosso intento na apresentação deste tópico se aproxima, com as devidas ressalvas ao autor, ao propósito de Marcel Martin no seu livro, 2005, de apresentar o cinema como uma linguagem própria, e estudar alguns de seus processos de expressão, principalmente aqueles que iremos abordar para a análise dos recortes do *corpus* desse trabalho.

Tornado linguagem graças a uma *escrita* própria, que se incarna em cada realizador sob forma de um *estilo*[...] . Que o cinema é uma linguagem, eis o que esta obra pretende demonstrar, analisando os inúmeros processos de expressão que são utilizados por ele com uma maleabilidade e uma eficácia comparáveis aas da linguagem falada.(MARTIN, 2005,p.22)

Martin, 2005, cita algumas definições desta linguagem e seus autores, entre outras, a de Jean Cocteau “um filme é uma escrita em imagens”; para Alexandre Arnoux “ o cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática”. Para mim, o cinema é uma história contada por imagens que utiliza expressões diversas, com o objetivo de significar mais pela sensibilização e menos pela razão. Martin, 2005, p.25 acrescenta “Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que advém do fato de a sua linguagem funcionar a

partir da reprodução fotográfica da realidade”. Num enredo cinematográfico cada página escrita corresponde a um minuto de filme rodado. Portanto, todos os elementos que compõem o cenário não estão ali por um acaso, mas possuem um significado intencional. Muitas vezes, não visualizamos todos esses “detalhes”; mas quando vemos o filme pela segunda vez, ou melhor, a cada outra vez, notamos algo mais que sobressai aos nossos sentidos e nos perguntamos: Como eu não me dei conta disso antes?

Além da expressão visual, temos outros elementos que compõem a linguagem cinematográfica, porém vale a pena destacar a expressão sonora. Por ora, esclareço que não me refiro somente aos diálogos, que para alguns críticos devem ser economizados, quando o que se fala pode ser apresentado em imagens e ou ações. Aqueles que crêem que um gesto vale mais que mil palavras não concordam com a lógica da linguagem cinematográfica. Esta baseia-se em narrar através de ações, sendo que o silêncio pode ser considerado uma ação. Falaremos mais adiante sobre essa maneira de transmitir mensagem. A trilha sonora, a sonoplastia, a *voice off*, correspondem a recursos sonoros de que a linguagem cinematográfica pode utilizar-se para apresentar signos que serão interpretados, ou mesmo, conduzir através de metáforas, elipses, símbolos, a interpretação pelo espectador, sem que nos esqueçamos da importância de considerar do contexto cultural e histórico do filme, mas também do contexto cultural do interpretante.

Martin na sua obra reforça a idéia que o cinema possui uma linguagem original; mesmo que pudéssemos interpretá-lo a partir de categorias da linguagem verbal, incorreríamos em grandes perdas semióticas. Martin, 2005, cita a emoção que a descrição que Paul Valéry faz do cinema “ “[...] Vemos a precisão do real revestir-se de todos os atributos do sonho. É um sonho artificial.[...] A minha alma encontra-se dividida por estes fascínios.[...]Já não tenho vontade de viver, porque não passa de aparência. Sei o futuro de cor?””. Essa magia que o cinema provoca nos espectadores explica a designação dada ao cinema por Ricciotto Canudo em 1912, o termo usado para designar o cinema como “sétima arte”.

Os pactos naturais, sem prévios acordos, se estabelecem entre a linguagem cinematográfica, *signos* e o telespectador, *interpretante*. O filme, como um sonho, não precisa seguir os padrões da realidade para ser compreendido. A linguagem funciona como uma reprodução fotográfica da realidade, como diz Marcel Martin, mas não está presa a ela. A ordem cronológica dos acontecimentos

cinematográficos não precisa seguir a cronologia da vida. A lógica dos fatos é definida pelo próprio enredo e não por leis naturais. Assim, um personagem pode aparecer numa cena gordo e careca e na próxima, magro, barrigudo e cabeludo, sem que sejam necessárias explicações claras para essa mudança. Aristóteles se referiu na Poética à verossimilhança, e pelas precedentes considerações se manifesta que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; e sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”

O filme no cinema segue a verossimilhança criada por ele mesmo em cada produção. Assim, algumas regras são apresentadas pelo filme logo no início e outras são deduzidas, a maioria com prévio aceite, pelo espectador. Este é um pacto que, quando “aceito”, não estabelece conflitos. O espectador, permitindo-se deixar levar pela imaginação e despreocupando-se com a realidade da vida pode sonhar acordado. Os filmes são comentados e criticados pela lógica que o enredo propõe e não pelo fato de tal efeito ser possível ou não.

O cinema americano tem grandes audiências para filmes de ação com “incríveis” efeitos especiais. Outros cinéfilos buscam uma linda trilha sonora que os faça relaxar, sonhar, se empolgar. Certas trilhas sonoras são consideradas inesquecíveis, mesmo que a produção cinematográfica não tenha sido considerada boa pela crítica. Outros se apaixonam pela fotografia, se transportam a lugares inimagináveis, inacessíveis à condição do espectador, mas através das imagens em movimento ele sente a emoção de participar do cenário. O mesmo efeito pode ser provocado por uma reprodução de outra época no passado, ou mesmo no futuro, onde a verossimilhança se apresenta no cenário, na roupa, na maquiagem, na linguagem utilizada pelos personagens. Estes são elementos de expressão presentes no cinema, que permitem que experiências sejam vividas pelo espectador em um momento integral, pessoal, único, numa entrega crescente de noventa minutos. Assim como destaca Martin, 2005:

[...] a realidade que então aparece é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos de da realidade uma *imagem artística*, quer dizer, se refletir bem, *não realista*(pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. [...] A imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de fato, dinamizado pela visão artística do realizador.(Martin, 2005, p.31)

Apresentaremos algumas características do cinema presentes na obra *A Linguagem Cinematográfica*. Martin, 2005, nos fala que “A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa.” Estudaremos, então, este “sistema de signos”.

Henri Angel, citado na obra de Martin, diz que o cinema é *intensidade, intimidade e ubiquidade*. Para explicar estas características o autor utiliza o exemplo do grande plano, a visão do real fílmico, que intensifica a noção de profundidade, tempo e espaço para o espectador. Ubiquidade porque o tempo se apresenta mais longo; nessa criação de duração, o convidado aceita vivenciar sem conflitos a sua consciência pessoal. A associação da tela grande com a música, “reforça o poder de penetração a imagem”, permitindo-nos essa intimidade, como se pudéssemos adentrar a tela, estar com os seres e nas coisas que nos são apresentadas.

Na obra *A Linguagem Cinematográfica* encontramos outras características da imagem fílmica, como a de que esta é *realista*, construída através do movimento, que é próprio da definição da imagem fílmica; o *som*, que acrescenta dimensão à imagem, compondo um sentido do real; a *cor*, que apresenta uma problematização e significação. Todos serão futuramente estudados.

[...] o nosso campo auditivo abrange constantemente a totalidade do espaço ambiente, enquanto que o nosso olhar apenas consegue abranger de uma só vez um ângulo de sessenta graus, e por vezes de trinta, se pretender observar de maneira atenta. (MARTIN, 2005, p.28)

Martin, 2005, reforça que “A imagem fílmica suscita no espectador um sentimento de realidade em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela.” Para compreender o que se quer dizer com a reprodução objetiva do real é necessário entender duas características da imagem fílmica: a *representação unívoca* “pelo facto do seu realismo instintivo, ela não extrai senão aspectos precisos e determinados, único no espaço e no tempo, da realidade.”; que está representada *sempre no presente*. O filme apresenta-se ao espectador com a realidade temporal de um sonho ou pesadelo, sempre representa o presente diante dos nossos olhos.

Na qualidade de fragmento da realidade exterior, oferece-se ao presente da nossa percepção, inscreve-se no presente da nossa consciência. [...] o passado perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, não são senão o produto da nossa apreciação colocada perante os meios de expressão fílmica cujo significado aprendemos a ler. (MARTIN, 2005, p.29)

Tratando das relações da imagem com a palavra, o autor nos mostra sua perspectiva sob tal comparação, para Martin, 2005: “[...] a palavra, tal qual o conceito a designa, é uma noção geral e genérica, enquanto a imagem tem um significado preciso e limitado: cinema nunca nos mostra “a casa” ou “a árvore”, mas “esta “casa particular” ou “esta árvore” determinada. Deste modo, a linguagem das imagens aproximar-se-ia da linguagem de certos povos que não atingiram um grau suficiente de abstração racional do pensamento. Esta perspectiva apresenta uma interessante discussão sob relações da imagem com a palavra, a qual nos auxiliará na análise da tradução Intersemiótica, nos recortes de nosso *corpus*, pois os signos mediam interpretantes de maneira semelhante para quem os possa assim significar.

Como exemplo, Jean Epstein apresenta a palavra “neve” para os Esquimós, a qual possui doze palavras diferentes para designar os estágios da neve. Talvez pudéssemos pensar que uma comunidade que vive cercada de neve, num ambiente hostil, apresentaria razões outras para enriquecer seu vocabulário: assim, para cada um dos doze signos ou palavras, temos doze significantes atendendo a necessidade de representar coisas importantes no dia-a-dia da comunidade, que interferem, por exemplo, na sua sobrevivência. Relembrando os conceitos de Platão sobre a representação do mundo das idéias, sabemos que as palavras são uma tentativa de representação mais abstrata que a imagem, porém mesmo a imagem fílmica, como a fotografia, retrato e a pintura são *representações da realidade ou do pensamento*.

Martin, 2005, conclui que existe um importante desnível entre a palavra e a imagem, mas também que a construção no cinema de uma idéia geral e abstrata se exprime por duas razões; as imagens fílmicas são de certa maneira sempre simbólicas, representativas da realidade que se quer mostrar, “[...] a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as idéias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si: é o que se chama a montagem ideológica.”; e por apresentar-se sempre no presente, como já mencionado.

3.2.2 Modalidades de Criação

Câmera – Apresentaremos algumas possibilidades em que os registros materiais das imagens podem ser produzidos pelo cinema e alguns de seus

significados. Para tanto, utilizaremos as fotos produzidas para o projeto Primeiro Filme, realizado por Santander cultural em parceria com Prana Filmes, a fim de exemplificar a classificação a ser discorrida, bem como a denominação escolhida por esta produção, que seria a do cinema norte-americano.

Enquadramentos: são determinados pela combinação dos planos, altura do ângulo e lado do ângulo. Alguns exemplos.



Trata-se de um enquadramento: PLANO AMERICANO, CONTRA-PLONGÉE, QUASE ÂNGULO DE PERFIL.



Trata-se de um enquadramento: MEIO PRIMEIRO PLANO, CONTRA-PLONGÉE, 3/4.

Aquilo que podemos imaginar por outros elementos da linguagem cinematográfica, que não está “visível” no enquadramento, chama-se EXTRA-QUADRO, por outro lado aquilo não “visível no momento” mas que conhecemos fazer parte da estória, chama-se FORA DE QUADRO ou OFF. Didaticamente, serão apresentados os planos e os ângulos no enquadramento, separadamente, sob a respectiva perspectiva da posição da câmera em direção ao que está sendo enquadrado.

A princípio o cinema americano conceituou três planos de enquadramento: PLANO ABERTO (“LONG SHOT”), a câmera se distanciava do objeto, apresentando o cenário maior da cena, um plano chamado de ambientação; PLANO MÉDIO (“MEDIUM SHOT”), a câmera se aproxima em relação ao plano aberto, posiciona-se de maneira a mostrar parte deste plano, mas que possibilita a movimentação; PLANO FECHADO (“CLOSE-UP”), este plano é utilizado para apresentar INTIMIDADE e EXPRESSÃO. Uma possibilidade de classificação mais complexa



seria:

Plano GERAL- plano aberto, ambientações externas e internas. As pessoas se apresentam reduzidas, porém mais personagens podem apresentar-se. Plano amplo que destaca o cenário à sua frente.



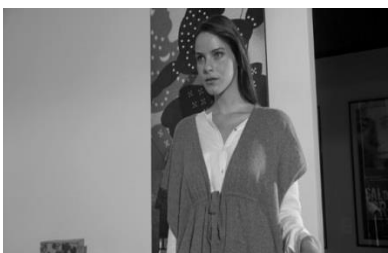
Plano de CONJUNTO - neste plano objetivo a câmera se aproxima mais que o geral, o cenário e os personagens formam um conjunto, podemos identificá-los e também ver os rostos de quem esteja mais próximo da câmera.



Plano MÉDIO – aqui a câmera enquadra o personagem de corpo inteiro, deixando um mínimo de espaço acima da cabeça e abaixo de seus pés.



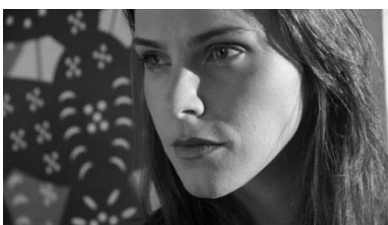
Plano AMERICANO – novamente a câmera objetiva, posiciona-se no personagem. Este é mostrado do joelho para cima.



MEIO PRIMEIRO Plano – o enquadramento da câmera é o personagem mostrado da cintura para cima.



PRIMEIRO Plano – a câmera dá um “close” no personagem, ele é mostrado do peito para cima. As expressões faciais tomam maior importância e destaque.



PRIMEIRÍSSIMO Plano – é um “big-close”, apenas o rosto e sua expressão interessam. O olhar do

personagem prende o espectador.



Plano DETALHE – a câmera detalha o que deseja mostrar, um objeto, parte de um objeto que compõe o cenário. Contudo, apresenta partes do rosto ou do corpo de alguém em cena.

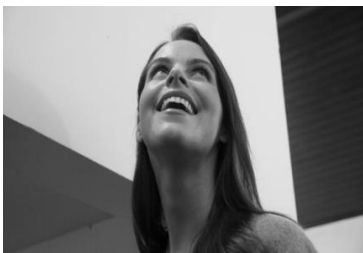
EM RELAÇÃO À ALTURA DO ÂNGULO



ÂNGULO NORMAL – a câmera se posiciona na altura dos olhos da pessoa.



PLONGÉE – a câmera se posiciona de cima para baixo, no caso do personagem acima dos olhos. É uma posição explorada pelo cinema para diminuir moralmente ou psicologicamente o personagem enquadrado.



CONTRA-PLONGÉE – contrariamente ao Plongée, a câmera, agora, posiciona-se debaixo para cima, na direção dos olhos do personagem, esta posição dá um ar de superioridade, de triunfo ao personagem que está sendo enquadrado.

EM RELAÇÃO AO LADO DO ÂNGULO



FRONTAL- a câmera em linha com o nariz da pessoa ou o centro da imagem enquadrada, a ser apresentada.



3/4 – a câmera está formando um ângulo de 45 graus com em relação ao nariz de um pessoa, ou o centro do objeto que está enquadrado, .



DE PERFIL - a câmera posiciona-se à direita ou à esquerda na direção do nariz de uma pessoa, em uma linha reta colocando-se a 90 graus.



DE NUCA - a câmera posiciona-se na direção da nuca da pessoa, em uma linha reta, ou no centro do objeto enquadrado.

MOVIMENTO DA CÂMERA

Seguiremos neste tópico as explicações dadas por Marcel Martin sob o ponto de vista de algumas funções fílmicas. O autor cita, então, algumas possibilidades do movimento da câmera em relação à intenção que o diretor quer expressar no filme. Martin, 2005:

Acompanhamento de um personagem ou de um objeto em movimento.



Neste exemplo a câmera acompanha o caminhar do casal. Apenas possui uma função descritiva.

Criação da ilusão de movimento de um objeto estático: a câmera, se posiciona à *frente* do objeto e através de um carrinho, corre em direção ao objeto; este movimento é chamado de *travelling*. Temos assim a sensação que o objeto é

que está em movimento; a função também é descritiva. Também o travelling para frente segundo o autor, tem uma função de introdução, descrição de um espaço material, evidencia de um elemento dramático importante, passagem para interioridade, e por fim exprime, objetiva, materializa a tensão mental de uma personagem.

Descrição de um espaço ou de uma ação possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco. Aqui o travelling pode ser para trás ou lateral. Segundo Martin, 2005 na primeira posição o campo visual do espectador vai se ampliando. Podendo apresentar-se, segundo Martin, 2005 como uma "conclusão, afastamento no espaço, acompanhamento de uma personagem que caminha, um desapego moral, dar a impressão de solidão, de prostração, de impotência, de morte". No travelling lateral observam-se partes de uma ação, ampliando a perspectiva do espectador em relação a cena, como exemplo temos a descrição de uma batalha.

Definição de relações espaciais entre dois elementos da ação. Essa ação acontece entre dois personagens ou em relação ao personagem e o objeto. A câmera neste movimento tem uma significação dramática, como define o exemplo de Martin, 2005:

[...] pode existir uma relação simples de coexistência espacial, mas também pode constituir a introdução de uma ameaça ou de um perigo através de um movimento da câmera que vai de uma personagem ameaçadora à personagem ameaçada – mas geralmente este movimento mostra uma personagem impotente ou desarmada, focando seguidamente uma personagem que se encontra num estado de superioridade tática, que vê sem ser visto, etc.,[...] (MARTIN, 2005,p.57)

Acentuar dramaticamente uma personagem ou um objeto - a câmera vai efetuar movimentos que serão importantes nesta ação de maneira dramática. Assim, o movimento pode ser curto e rápido, funcionando como um choque, um susto, numa ação de suspense, por exemplo. Também um enquadramento, através de um travelling colocando um rosto ou um objeto em primeiro ou primeiríssimo plano.

Expressão subjetiva do ponto de vista de uma personagem em movimento. Neste movimento da câmera esta registra uma cena dramática sob o ponto de vista subjetivo do personagem. Um exemplo dado por Martin, 2005, seria a do filme "The Birds" – Os Pássaros, de Alfred Hitchcock, a cena do avançar inquieto das personagens para o pátio de ginástica coberto de corvos.

Expressão da tensão mental de uma personagem. Nestes exemplos dados por Martin há dois pontos de vista para se observar a tensão, o subjetivo e o objetivo, que o movimento da câmera permite expressar:

[...] *subjetivo* (travelling para frente muito rápido, exprimindo o pânico do tio assassino no momento que se apercebe que a sobrinha tem no dedo o anel que testemunha o seu crime – “Shadow of a Doubt” – Mentira) e do ponto de vista *objetivo* (travelling para frente sobre o rosto de Laura sempre que ela revive um episódio do passado – “Brief Encounter” – Breve Encontro). (MARTIN, 2005, P.57)

A câmera também pode apresentar movimentos de uma panorâmica, trata-se de movimentos em que a câmera gira em torno de seu eixo vertical ou horizontal. Estes tipos de movimentos podem ter uma função: *puramente descritiva*, com finalidade de exploração do espaço representando uma função introdutória ou conclusiva; *expressivas*, neste contexto a câmera projeta imagens que introduzem movimentos circulares que no exemplo de Martin, 2005, “sugerem a embriagues do velho no casamento da filha (“o Último dos Homens”)”; e as dramáticas, desempenhando um papel direto na narrativa, assim estabelece relações especiais abordando vários ângulos de observação entre e pelos os personagens, e em relação aos objetos observados no filme, “[...] o movimento da uma impressão de ameaça, de hostilidade, de superioridade táctica (ver sem ser visto, por exemplo) por parte daquele ou daqueles que a câmera se dirige em segundo lugar.”

Poderíamos entender a câmera como olhos criadores, que com suas escolhas de planos, profundidade, ângulos e movimentos, recriam o enredo, assim o traduzindo na linguagem fílmica para o espectador. Estes elementos, base desta linguagem, trabalham de maneira dinâmica. Martin, 2005, sublinha a importância da compreensão da imagem do “ecrã” como um enquadramento virtual, como uma “abertura sobre a realidade e não uma prisão quadrangular”: o espectador nunca poderá esquecer que o resto da realidade continua a existir para lá daquilo que vê [...]. Observa a dinâmica da câmera, mas também fora desta como aspecto importante na “composição da osmose dialética que deve existir entre ela e a totalidade do universo dramático.”

A evolução tecnológica tem possibilitado um crescente ousar nesta criação e apropriação de sentidos. O formato digital surgido na última década, no lugar do formato película veio a baratear as produções cinematográficas e grandes empresas como a Paramount já anunciam sua opção definitiva por esta nova técnica de filmagem. Da mesma maneira a Montagem, na atualidade, tem se servido da mesma

tecnologia digital. Assim o montador, cujo trabalho de selecionar os registros feitos, organizá-los, criar seqüências, fazer as devidas correções, ajustes, sobreposições, colagens, trabalha, na atualidade, com equipamentos digitais que possuem outros recursos e produzem diversos novos efeitos, deixando de lado os cortes, emendas, e colagens da película. Abaixo verificamos duas possibilidades de seqüência para a mesma cena, com sugestão de possibilidade de interpretação:



A) A mulher que desce a escada aparece nas duas cenas, mesmo estando ao fundo no plano B, sua imagem se manteve nítida e podemos observar que ela segura a escada com a mão esquerda, assim a cena B se passa com ela parada na escada observando. Essa seqüência divide nossa atenção entre os três personagens, dentro de uma atmosfera de tensão. Neste enquadramento do plano B a segunda mulher parece estar sorrindo e sua posição de superioridade (o olha de cima para baixo) é minimizada, na realidade parece transparecer uma afeição, pois sua mão sobre o ombro do homem demonstra afetividade.



B) A mulher observa (plano A), em seguida vem a cena do casal (plano B); o plano A nos permite em primeiríssimo plano, com angulo observar seu rosto e

verificar que algo não está do seu agrado, existe um ar de desconfiança na sua expressão; logo na seqüência no plano B, verificamos o casal, e assim, nossa atenção é prioritariamente por saber o que realmente se passa entre o olhar dos dois, somos induzidos pela posição de superioridade da segunda mulher em relação ao home que ela seja a dominante dessa relação, ainda não temos elementos, para saber o porque teria afetado a mulher que os observa, apenas suposições.

A *montagem* não é apenas um compilamento de imagens, é um trabalho que decorre de uma anterior *planificação* feita pelo cineasta, que escolhe os elementos significantes e os dispõe em uma ordem, este trabalho se assemelha ao de um dramaturgo ou um romancista. Segundo Martin, 2005, “[...] a planificação é uma operação analítica e a montagem é uma operação sintética, mas seria mais justo dizer que uma e outra são as duas faces da mesma operação, o autor complementa que “a planificação consiste em escolher fragmentos de realidade que serão criados pela câmara,[...] supressão dos pontos mortos ou inúteis da acção.” Neste contexto estão as *Elipses*.

Martin, 2005, cita Jacques Feyder, que se referia ao cinema como a arte da Elipse: “*No cinema, o principio é sugerir*”. A linguagem cinematográfica se apropriou da descoberta da elipse, que resulta na supressão de fatos, evidências e explicações. Assim como Fleyder, sublinha que o cinema sugere, através de *meias palavras*; a composição é feita pelo espectador, este preenche as lacunas com a sua imaginação, mas também pela hipnose provocada pela ilusão, utilizada como técnica no cinema. A elipse também pode ser usada para suscitar *suspense*. Martin, apresenta alguns exemplos de Elipses nas produções cinematográficas:

“Stagecoach” (A Calvagada Heróica): uma batalha[...] de um acidade do velho Oeste entre um rapaz valente e três bandidos. Mas a câmara retira-se para um saloon cujos clientes estarecidos aguardam o resultado do combate. Ouvem-se tiros; de repente, a aporta abre-se e um dos bandidos aparece, mas, depois de ter dado alguns passos, cai morto enquanto o jovem herói surge são e salvo.(MARTIN, 2005, p.98)

A *planificação* é um trabalho artístico que envolve outras técnicas da linguagem cinematográfica, como as *ligações e transições plásticas e psicológicas* que vêm para suprir ou minimizar a eventual ausência de continuidade lógica, temporal e espacial. Estas podem ser visuais ou sonoras; uma ligação de ordem psicológica seria aproximar o objeto do pensamento do personagem do seu olhar, assim após o plano do olhar, sucede a imagem do que se olha ou se pensa; ou com uma sucessão de planos e contraplanos no caso de dois personagens conversando,

por exemplo. Segundo Martin as *ligações psicológicas* se dividiriam em *conteúdo Nominal*, como a seqüência de dois planos, como no filme “Le Ciel Est à Vous”, o marido declara: “Quando os negócios correrem bem, instalaremos um anúncio luminoso e a seqüência seguinte abre com um plano do anúncio luminoso por cima da garagem” ; e em *conteúdo Intelectual* , neste, o pensamento da personagem cria o meio-termo, “a governanta ao entrar de manhã fica espantada por encontrar a cama vazia e interroga-se, o plano seguinte mostra Rath estendido sobre a cama da cantora” (“Der Blaue Engel” –O Anjo Azul)“.

No caso de ligações plásticas, a analogia pode ser de *conteúdo material, estrutural ou dinâmico*; Martin, 2005, apresenta alguns exemplos: como a *analogia material sonora*, “[...] da trombeta de um arcanjo numa estátua para uma música militar (“Människor i Stad”[...]); *estrutural visual*, a analogia entre “uma bailarina rodopiando sobre si própria sucede o rodopio dos pingos de chuva numa poça de água [...] – Os Assassinos Estão Entre Nós.” ; e de *conteúdo dinâmico visual*, “[...] aproximação de duas imagens choque (uma garrafa colocada violentamente na mesa de um bar – uma faca que se enterra num poste, em “the Wild One” – [...])“. Martin, 2005 compara as transições com “uma *pontuação* por analogia com os processos correspondentes na escrita[...]. Num filme, as transições têm como objetivo assegurar a fluidez da narrativa e evitar as ligações erradas.”

Martin discute mais um elemento de expressão fílmica, a *Metáfora*, a qual no cinema entende-se pela montagem de uma seqüência de duas imagens, as quais se confrontam e pretendem guiar o espectador na produção dos sentidos que o realizador pretende exprimir. Contudo, a segunda imagem, que cria a metáfora, só tem relação com a imagem precedente e geralmente se retirada não interfere na narrativa. Segundo Martin as Metáforas se dividem em *plásticas, dramáticas e ideológicas*; o autor apresenta alguns exemplos: *metáfora plástica*, as imagens que seguem uma analogia na estrutura, como em “À Propos de Nice” (A Propósito de Nice) entre o rosto de uma mulher impertinente e afetada e uma avestruz de aspecto solene.” ; e as *dramáticas*: desempenham um papel mais esclarecedor, direto, que colabora na explicação da imagem anterior. As *metáforas ideológicas* são mais densas, nos remetem à reflexão dos problemas humanos; o autor descreve o exemplo do filme “[...] a abertura de “Modern Times”(Tempos Modernos) mostrando-nos imagens de um rebanho de carneiros, depois de cenas de uma multidão a sair do metropolitano;” o exemplo escolhido pelo autor na sua obra além de

esclarecedor, nos norteia a percepção do tónus e a densidade da metáfora, dialoga com a percepção do espectador entre o que seria uma metáfora cômica e uma dramática:

A visão do rebanho cria em nós um campo de consciência de determinada qualidade, correspondendo à idéia que uma tal imagem nos pode sugerir; curiosidade divertida, atenção distraída. A imagem da multidão humana que lhe sucede traz consigo um elemento muito diferente: imediatamente nos sentimos mais interessados, mais tocados por essa imagem que constitui um facto humano, de onde o aparecimento em nós de uma tonalidade psicológica muito mais densa, muito mais vigorosa. Há, portanto, aumento de intensidade mental: o sentido da comparação entre as duas imagens aparece imediatamente e provoca o riso; mas a elevação do tom impede que o riso se forme completamente, transformando em sorriso relativamente triste. O efeito obtido, em vez de ser francamente cômico, é bastante amargo, sem ilusões e, definitivamente, assaz pessimista. (MARTIN, 2005, p.122)

Outra expressão fílmica seria apresentada através de *símbolos*; assim, entende-se pela imagem em si, que se apresenta nas cenas, ou nos planos, que além do que venha a significar visualmente, guarda interpretações, sentidos mais profundos e com um valor significativo maior que a própria imagem. Martin enumera alguns tipos dessa construção de imagem, distinguindo-as em: *composição simbólica da imagem*, nesta a imagem se apresenta como uma imagem composta surgindo um novo signo e reforçando a expressão fílmica pretendida, tal qual o exemplo de MARTIN, em que a protagonista suplica a seu amante para fugirem a fim de escapar do marido cruel, neste momento os dois estão na frente dos monstros de um aquário (“Lady from Shanghai”); *conteúdo latente ou implícito da imagem*, segundo o autor, trata-se da mais interessante e pura forma do símbolo como expressão fílmica, desenvolve uma função própria na ação, mesmo que a imagem possa não aparentar alguma implicação evidente, seu conteúdo apresenta um significado mais geral que à primeira vista (significado imediato).

Segundo a classificação adotada por Martin, 2005, o conteúdo implícito da imagem subdivide-se em *símbolos plásticos*, “isto é, planos em que o movimento de um objecto ou de um gesto ou a sua ressonância afectiva podem evocar uma realidade diferente”; *dramáticos*, “são aqueles que desempenham um papel directo na acção, fornecendo ao espectador elementos úteis para compreensão da narrativa, [...] uma vela que se apaga, significando a morte da personagem”; *ideológicos* “[...] assim designados porque servem para sugerir, repito-o, idéias que ultrapassam largamente os limites da historia em que estão integrados” , o autor aborda o filme “L’Espoir”, em uma das cenas em que uma formiga passeia sob uma

metralhadora e "simboliza a inocência da vida natural, confrontada com o monstruoso mecanismo da guerra."

Um importante elemento da linguagem cinematográfica, que ao lado da imagem compõe a principal representação sógnica do cinema, é o *som*. Martin, 2005, dedica um capítulo aos *fenômenos sonoros* e logo adiante escreve sobre os *Diálogos*, estes são elementos produzidos pelo som. O autor divide os fenômenos sonoros em música e ruídos, e subdivide este último em: ruídos naturais como o som de chuva, cantos de animais,... e os ruídos humanos como as máquinas, automóveis,...as palavras-ruídos(fundo sonoro humano sem mínimo sentido) e a música-ruído (som produzido por um rádio com efeito simbólico). Mas, nem sempre eles foram acessíveis ao cinema. Em 6 de outubro de 1927, com a exibição de "O cantor de jazz"(THE jazz Singer) de Alan Crosland em Nova York, que o espectador passou a ouvir pela primeira vez, não apenas um piano tocando nas salas de exibição, mas a voz de seus atores preferidos em passagens faladas ou cantadas, que seja por alguns minutos, isto foi possível graças a um sistema desenvolvido pela Waner Bros chamado Vitaphone. Em dois anos, o cinema falado já representava 51% da produção cinematográfica americana, fato que contribuiu para a sobrevivência dessa indústria à recessão mundial, provocada com a queda da bolsa de Nova York em 1929.

A partir deste instante o cinema passa a incorporar duas linguagens, imagem e som, como elementos principais da linguagem cinematográfica. Dessa maneira, a estética do cinema muda, aumentando a capacidade de expressão da narrativa através de palavras e diálogos, e ruídos, mas também criando uma atmosfera com a música e as trilhas sonoras criadas para o filme. Martin, 2005 cita algumas contribuições que o som trouxe ao cinema: o *realismo ou a impressão da realidade*: o som e a imagem juntos trazem a autenticidade à cena, aproximando-a da realidade, não unicamente material, mas, também estética; a *continuidade sonora*: a banda ou seqüência sonora é muito menos fragmentada que a seqüência de imagens, a montagem sonora é independente da montagem visual de uma certa forma, assim, ela harmoniza a cena tanto no aspecto da percepção como também na estética; a *utilização normal da palavra* permite a eliminação das legendas, portanto, a reapropriação, antes prejudicada, da função expressiva da imagem, com a leitura de frases. A utilização da *voice out e voice off* como elemento de exteriorização de pensamentos íntimos de personagens, e que introduz uma

narração sem personagem; o *silêncio*, no cinema falado, potencializa um valor dramático na ação; o autor cita, possíveis *elipses do som como da imagem*, como exemplo, temos a fala de um personagem a outro, mas o espectador não a ouve, pois outro som se sobrepõe, uma música ou um ruído alto; *a música*, que aos poucos trouxe o conceito de trilha sonora; *a justaposição da imagem e do som em contraponto ou como contraste, a não-coincidência*, as quais resultam em escolhas criativas onde as metáforas e símbolos ganham campo. Segundo Gérard Betton, 1987, crítico francês do cinema, essas linguagens podem se relacionar de algumas maneiras: complementando-se, redundando-se ou contrastando-se, a depender da escolha do realizador.

Caso haja uma superposição de som e imagem, suas linguagens se reforçarão então para apresentar a mesma informação (combinação redundante). A atenção do receptor é concentrada e condicionada, [...] a função da mensagem é descrever, formar ou condicionar. A complementação complementar é usada freqüentemente nos documentários. Por seu carácter didático, visa essencialmente informar e descrever, nesse caso som e imagem comentam-se reciprocamente. [...] a mensagem é do tipo “semifechada” e o receptor mais ou menos passivo. [...] *em contraste* (combinação contraditória). Nesse caso, o som principal e a imagem tem conteúdos opostos; a informação esconde-se num segundo nível de leitura; sendo a atenção do receptor estimuladas ou reforça (efeito choque) e sua imaginação solicitada[...](BETTON, 1987, p. 40)

É importante salientar que a linguagem do cinema permite e se expressa melhor quando há um *assincronismo*, entre as duas linguagens, a imagem e o som. Betton nos relembra que os grandes teóricos da arte cinematográfica já haviam percebido a grande importância da não coincidência, da dissociação entre som e imagem. Como ocorre na “combinação em contraponto” onde o som e a imagem dialogam alternadamente informação específica. O autor cita Jean Miltry ““a emoção precede a expressão(...)””, Assim a imagem prevalece em relação ao comentário, materialmente representaríamos como o raio que vemos, antes de ouvir o trovão, além disso, a imagem produz sensações diversas que perderíamos de sentir, imaginar se as palavras já as tivessem significado:

No cinema, o que deve prevalecer não é nem o significado, nem a significação, mas a passagem gradual e contínua do não-significado ao significado, do emocional ao intelectual, através de uma significação sempre contingente. A linguagem fotográfica é mais “polissêmica” (um significante recobre vários significados, permitindo assim múltiplas interpretações) do que a linguagem falada [...] Ao se passar da linguagem dirigida aos olhos à linguagem dirigida aos ouvidos, passa-se do não significado ao significado, acionando-se, primeiro, a afetividade do receptor, e só depois a sua inteligência (BETTON, 1987, p.42)

Betton, também nos apresenta diferentes possibilidades de combinações das duas linguagens, *o som e a imagem*: como o acompanhamento musical, o qual considera ser uma questão de sensibilidade e de gosto; porém alerta: “convém que a música e efeitos sonoros se harmonizem com o comentário e com a imagem.” Martin, 2005, destaca alguns papéis que a música pode desempenhar: *Papel rítmico: substituição de um ruído real*, como o som de aviões decolando, *ou virtual* conforme o exemplo do filme “The Best Years of Our Lives”(Os Melhores Anos de Nossas Vidas), “o antigo aviador evoca as recordações da guerra no interior de uma Fortaleza voadora e em vibrato de violinos sugere então o funcionamento sucessivo dos quatro motores que a câmara revela, [...] com uma panorâmica.”; *sublimação de ruído ou de um grito*: “significa que o ruído ou o rito se transformam pouco a pouco em música”; *destaque de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro*: “[...] encontra-se o contraponto música-imagem no plano do movimento e do ritmo e uma correspondência métrica exacta entre o ritmo visual e o ritmo sonoro; Papel dramático: “aqui a música intervém como um contraponto psicológico tendo em vista fornecer ao espectador um elemento útil para a a compreensão da *totalidade humana* do episódio”; Papel lírico: “a música pode contribuir para reforçar poderosamente a importância e a densidade de um momento ou de um acto, conferindo-lhe uma dimensão lírica[...].”

A cerca do diálogo, e suas formas anexas: monólogo e comentário, Martin esclarece não se tratar de um aspecto específico de expressão do cinema, pois aparece em outras linguagens, mas reforça a idéia que a imagem através de todos os elementos apresentados anteriormente neste tópico(a metáfora, símbolo, movimentos de câmara, ângulos de filmagem, enquadramentos, ruídos) “*o filme pode significar sem ter de dizer*, ou seja, pode transpor o sentido do plano da linguagem verbal para a expressão plástica” ; assim a palavra não deve ser redundante naquilo que a imagem já disse, segundo Martin, funcionando apenas como uma paráfrase da imagem. Alguns contrastes são mais interessantes, produzem ricos efeitos simbólicos sob o ponto de vista cinematográfico, como a dualidade entre a palavra e a expressão do rosto de quem fala, entre as palavras e o conteúdo da ação fílmica, o autor exemplifica com o filme (Tempestade na Ásia) a cena em que “os oficiais ingleses, a fim de retribuírem a atenção dos seus hóspedes mongóis, fingem sorrir enquanto falam do ataque repentino dos guerrilheiros soviéticos.”, da mesma maneira a voz que se escuta fora do campo visual do

enquadramento, *voice off*, permite interessantes efeitos, como o exemplo no filme “The Rope”(A Corda) apresentado por Martin, 2005:

Num longo plano fixo a câmera enquadra a mulher da limpeza junto da parte inferior do cofre que contém o cadáver, juntando os livros que vai arrumar no interior, enquanto os pais da vítima, que se encontram fora de campo, bem como os assassinos, discutem os possíveis motivos da ausência do jovem, sentindo-se subir a inquietação de uns e o terror dos outros (MARTIN, 2005 p. 224)

Ainda Betton,1987, nos apresenta outros aspectos sonoros com efeitos dramáticos como a *alternância*:

A mudança do timbre de voz (voz masculina seguida por uma voz feminina, por exemplo), bem como a alternância de planos sonoros, ou de ruído e silêncio, têm um grande poder dramático e sugestivo, sendo freqüentemente mais eficazes do que o contraste que se pode criar pela justaposição de imagens. (BETTON, 1987, p. 38)

Na sua obra *Estética do Cinema*, Betton, tece mais algumas considerações sobre o dialogo e a imagem; ou mesmo, entre o som e a imagem, cita as reflexões de Etienne Fuzellier sobre a necessidade da harmonia entre as duas linguagens, em cada seqüência em cada plano, promovendo um equilíbrio a depender do tipo de confronto dramático planejado pelo realizador, esclarece Fuzellier:

[...] em algumas circunstâncias, a prioridade é evidente: pode haver seqüências “mudas” de uma grande intensidade dramática, onde a imagem exprime naturalmente, por si própria, o que o autor quer dizer. Por outro lado, há outras – e penso particularmente em certos confrontos dramáticos – em que o diálogo representa o elemento mais vivo, mais comovente. Nesse caso, seria um erro complicar a imagem, fazê-la exprimir demais: é preciso conservá-la bastante discreta e quase neutra para que a atenção do espectador volte-se unicamente para o jogo, para a expressão e para as palavras das personagens. (BETTON, 1987, p.45)

Existem alguns outros elementos que participam da criação da imagem e do universo fílmico, mas que não são exclusivos da linguagem cinematográfica, pelo fato de também serem utilizados por outras artes e linguagens. Entre eles a *Iluminação*, evidente que auxilia na criação da atmosfera desejada em cada enquadramento, embora não seja fácil obter o resultado esperado. Martin, 2005, comenta que mesmo cenas filmadas em plena luz do dia, em ambientes chamados “exteriores” necessitam de projetores ou de refletores. Já as cenas filmadas à noite, parecem mais anti-naturais, “ são com freqüência, brilhantemente iluminadas, ainda que a realidade pareça não comportar qualquer fonte luminosa.” Betton,1987 acrescenta que “Através do jogo e da arte dos valores – ou seja, das diferentes gradações de sombra e luz – o cineasta pode obter a sensação de realce, dando a seu assunto atmosfera e o valor expressivo que deseja”.

Outro elemento seria o *figurino*, possui uma utilização similar que o teatro, embora a arte do cinema conspire para torná-los mais realistas. Em filmes de época, este figurino conduz o espectador a sentir-se no tempo-espaço desse contexto histórico, o figurino também exalta a beleza, aproxima da realidade, valorizando os gestos e atitudes dos personagens. O *Cenário*, transforma-se numa arte de composição de elementos signícos, isto porque nenhum elemento principal ou secundário está por acaso no cenário, ao contrário todos são escolhidos e possuem forte potencial de informação. De acordo com Betton, 1987, “ tudo é importante em tudo e tudo interfere em tudo”. Embora o cenário pareça um elemento estático, o cinema sem dúvida não o é. O movimento do cinema se expressa em ação, existe um ritmo, um desenvolvimento da planificação do realizador, portanto “não é possível controlar todos os componentes de uma imagem animada”. Essa dinâmica e intensidade do cinema atraem a atenção do espectador e por isso “autorizam uma certa displicência na “diagramação” que não seriam admissíveis [...] na fotografia.”

A fotografia utiliza um elemento importante no enquadramento do cinema, que é a noção de *profundidade de campo*, este elemento traz a terceira dimensão (o relevo) e torna a cena mais realista. Tanto o fotógrafo, como o cineasta podem apresentar um equilíbrio de nitidez em todos os elementos apresentados do primeiro plano ao plano geral. Como também pode realizar uma “decupagem virtual”, isolando, destacando algum elemento, produzindo uma ilusão de relevo, ou uma atenção maior sobre este em relação aos outros que ficariam desfocados pela câmera. Outra característica que o cinema apresenta é que o ator evolui com o cenário, assim o elemento da profundidade de campo é um recurso que potencializa a inserção do personagem em um universo maior que ele mesmo, num cenário , onde o mundo completo se apresenta . Da mesma forma, a *tela grande* proporciona que o horizonte seja ampliado, obtendo-se assim maior profundidade de campo, melhorando a sensação de relevo, são recursos muito utilizados em tomadas panorâmicas de filmes de aventura.

A *representação*, é um elemento importante, pois o cinema não se faz sem atores. Este será sempre um elemento presente no cinema, diferentemente de alguns outros elementos apresentados até agora, que podem não estar presentes na obra cinematográfica. A representação é uma parte ligada a nossa afetividade, é um lado humano que nossas mentes registram como tal, a ponto de desenvolvermos empatia, ou mesmo ódio pelo personagem e transpassar tal sentimento ao ator, na

sua vida real. Grandes atores representaram seus personagens com tal realismo, que restou tarefa difícil ao espectador desassociar as duas imagens, tornando-se grandes Ícones do cinema nacional e internacional, em todas as modalidades de representações. Segundo Betton, 1987, “ o estilo do ator pode variar ao infinito”, apresenta uma classificação de alguns estilos desse elemento: *representação estilizada*, é altamente teatral, diálogos dramáticos; *representação estática*, protagonistas que impõe sua personalidade forte, ao lado de coadjuvantes ou de pontas; *representação dinâmica*, é mais volúvel e está, em geral, ligada ao cinema italiano; *representação frenética*, típica do cinema japonês, salienta o frenesi sempre em contraste com o humor glacial; *representação excêntrica*: estilo particular as FEKS (fábrica do ator Excêntrico), movimento soviético de vanguarda fundado em 1922 por Kozintzev.

Um último elemento a ser abordado neste trabalho seria a cor, uma luz produzida por ondas eletromagnéticas e captadas por nossos olhos. Assim a cada espectro de cor corresponderia um intervalo dessa onda. O nosso cérebro também produz sensações na sua presença que vão além das visuais; destacando as cores quentes, que provocam sensação de calor, excitação e energia, como o vermelho, o laranja, o amarelo; e as cores frias, como o azul, o violeta e o verde, que transmitem a sensação de calma e tranqüilidade, apresentam-se relacionadas a frescura da água, mar, gelo. Existem também os aspectos culturais a considerar, então, dessa forma pode haver uma variação nas suas interpretações. Nas culturas ocidentais o preto está relacionado a morte, à elegância; o branco à pureza e a paz; o vermelho à sexualidade; e o azul à melancolia.

Embora vários estudos apresentem interpretações comuns ou que sejamos induzidos a concluí-las em relação a determinadas cores; o cinema, a compreende dentro de um contexto, mais também, pode resignificá-las, utilizando a arte da criação poética do cinema. O que queremos dizer é que o que vai definir o significado de determinada cor em determinado filme será o tratamento dado pelo realizador da obra cinematográfica. Assim, este pode explorar uma tonalidade de cor a ponto de criar uma nova associação mental ao espectador, antes não conhecida, e a cada momento que a cor se apresente, em diferentes signos neste filme, o espectador despertará para uma mesma interpretação, porque a mesma cor já foi tratada, contextualizada no filme com o objetivo de criar um significado próprio. O que não impede de a mesma cor ser trabalhada com significado oposto em outro

filme do mesmo realizador. Peirce compactua com este conceito, pois conclui na exposição da sua “Triologia dos signos”, que o signo (neste caso a cor) precisaria ser contextualizado para ser interpretado.

Mesmo assim muitos cineastas utilizam alguns interpretantes produzidos pelo cinema e que já possuem suas sensações/interpretações consolidadas na mente do espectador. Apresentados conforme tabela, a seguir:

	Cor	Significado
	Branco	Assepsia, pureza, paz
	Preto	Morte, formalidade, elegância
	Vermelho	Vitalidade, poder, vigor, sexualidade
	Azul Claro	Frescor, leveza, repouso, espiritualidade
	Azul Escuro	Tristeza, melancolia, sonolência, profundidade
	Verde Claro	Natureza, vegetação, calma, esperança
	Verde Escuro	Veneno, umidade, decomposição
	Violeta	Luto, martírio, nobreza, misticismo
	Laranja	Atenção, acidez, agressividade, alegria, agitação

FONSECA, Marlon, A linguagem cinematográfica das cores

3.3 INTRODUÇÃO A SEMIÓTICA DE PEIRCE

Charles Sanders Peirce viveu no final do século XIX e início do século XX, durante 30 anos estudou fenômenos que investigavam o processo do pensamento na interpretação dos signos. Segundo suas observações, compreender objetos externos ao sujeito não se daria de forma exata ou universalmente aceita por diferentes sujeitos. Outros filósofos como Locke, Hume e Kant já apresentavam discussões epistemológicas semelhantes; para estes, compreender a realidade, a partir de um mero empirismo ou um racionalismo isolado não seria suficientes. Peirce, filósofo e astrônomo, aprofunda seus estudos e utilizando seus conhecimentos e reflexões no campo da física e matemática desenvolve sua teoria, baseada na lógica, acerca da semiótica.

Adotei esta teoria para a análise que iremos realizar no estudo da tradução intersemiótica do corpus deste trabalho, com vistas na compreensão de signos apresentados na linguagem cinematográfica, como tradutora da linguagem verbal.

Entendemos que os estudos de Peirce aplicam-se a todo tipo de signo, incluindo assim, nesse universo: a imagem, o som, as cores, luminosidade, entre outros, que nos interessam na linguagem cinematográfica. E, também, a própria palavra, a qual Peirce apresentando o conceito de tríade, complementa os estudos signícos desenvolvidos por Sausurre com base a linguagem verbal. Para que esta análise possa ser melhor compreendida, se torna necessário esclarecer alguns, conceitos e terminologias empregados por Peirce na sua teoria semiótica.

Peirce, no capítulo 2, refere-se a ética da terminologia, ele presta considerações e apresenta razões para que se possa entender a terminologia por ele adotada, a qual será progressivamente apresentada nesta tópico. Assim, sobre a terminologia, dar-e-á uma breve explanação de alguns aspectos da classificação dos signos na sua teoria de interpretação dos mesmos, que é, em sentido geral, apresentada por ele como outra denominação para a semiótica. As razões, às quais ele se refere, estão enumeradas, no item 220, do mesmo capítulo:

Estas razões englobariam primeiramente, a consideração de que a trama de todo pensamento e de toda pesquisa são os símbolos; e que a vida o pensamento e da ciência é a vida inerente aos símbolos; [...] A seguir viria a consideração do valor cada vez maior da precisão do pensamento à medida que ele progride. Em terceiro lugar, o progresso da ciência não pode ir muito longe a não ser que conte com colaboração, [...] nenhuma mente pode dar um passo sem a ajuda de outras mentes. Em quarto lugar, a saúde da comunidade científica requer a mais absoluta liberdade mental.[...](PEIRCE, 2005, p.40)

Empregaremos no nosso trabalho a terminologia criada por Charles Peirce para a análise dos recortes dos filmes escolhidos, assim respeitando o pensamento exposto pelo autor/descobridor, no item 224, capítulo 2 de seu livro:

[...] quando um nome foi atribuído a um conceito por aquele a quem ciência deve esse mesmo conceito, torna-se dever de todos - dever para o descobridor e dever para ciência - aceitar o nome dado [...](PEIRCE, 2005, p.41)

No campo da observação dos fragmentos apresentados no livro biográfico de Benvenuto Cellini, em comparação com os apresentados nos filmes, estaremos observando estes signos através do processo de Abstração, que é em si mesmo uma espécie de observação, assim considerado por Peirce. Este se constitui em ciência de observação, como qualquer outra ciência positiva, mas que contrasta em sua intenção de descobrir o que *deve ser* e não apenas o que é no mundo real, como em todas as ciências especiais. Na sua obra, ele acrescenta que este processo é familiar a todo ser humano, dando como exemplo, a situação de um

questionamento pessoal: para responder uma pergunta que alguém se faz, quando deseja algo, mas não se dispõe dos meios de realizá-lo: "Meu desejo dessa coisa seria o mesmo se eu dispusesse de amplos meios de realizá-lo?" neste processo de responder, o homem examina o seu eu interior, e assim o fazendo, realiza aquilo que o autor denomina *observação abstrativa*. Como esclarece no item 227, do capítulo 3:

Faz, na imaginação uma espécie de diagrama mínimo, um esboço sumário, considera quais modificações o hipotético estado de coisas exigiria que fossem efetuadas nesse quadro e a seguir examina-o, isto é, *observa* o que imaginou, a fim de saber se o mesmo desejo ardente pode ali ser discernido. Por tal processo, que no fundo se assemelha muito ao raciocínio matemático, podemos chegar a conclusões sobre o que *seria* verdadeiro a respeito dos signos em todos os casos, conquanto que fosse científica a inteligência que deles se serviu.(PEIRCE, 2005 p. 45)

Peirce, no item 84, capítulo 1 do seu livro, tece uma análise do que aparece no mundo(o que denomina como signos); afirma que com o que estamos lidando não é metafísica, é apenas lógica. Portanto, se recordarmos o princípio metafísico no pensamento das idéias por Platão, verificaremos que Peirce está trabalhando no campo da lógica nas suas observações. Embora reconheça a distinção entre o conceito de real e da aparência, ele analisa a experiência, resultante cognitiva de nossas vidas passadas. Nesta, encontra três elementos que denominará de *Categorias*.

Tento uma análise do que aparece no mundo. Aquilo com que estamos lidando não é metafísica; é lógica, apenas. Portanto, não perguntamos o que realmente existe, apenas o que aparece a cada um de nós em todos os momentos de nossas vidas. Analiso a experiência, que é a resultante cognitiva de nossas vidas passadas, e nela encontro três elementos. Denomino-os *Categorias*.(PEIRCE, 2005, p. 22)

Apresentaremos as Categorias Cenopitagóricas, sob os aspectos gerais da teoria semiótica de Peirce, segundo o próprio autor, elas são consideradas universais e irredutíveis. Assim sendo, os fenômenos, bem como as coisas, pensamentos e processos que se podem organizar em três categorias de elementos indecomponíveis. Desse modo é possível investigar os elementos fundamentais que estão presentes na consciência. Estas Categorias se apresentariam sempre de maneira "tríadica", que por sua vez constitui a base desenvolvida pela teoria semiótica de Peirce, a qual como mencionado será aplicada em nossas análises aos recortes feitos no corpus deste trabalho. As categorias se subdividiriam em Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, e dando seqüência ao sistema tríadico cada uma destas se subdividiria em outras três relações tríadicas, que se

denominam primeiro correlato, segundo correlato, terceiro possível correlato, representados pelos: Signo ou *Representamens*, seu Objeto e seu Interpretante. Assim aprofundando seus estudos em relação aos Signos, Peirce chama de tricotomias as relações dos signos, ou *representamens*, com ele mesmo; para com seu objeto e também a relação conforme seu interpretante. Entendemos assim que em qualquer processo sgnico, a presença dos três elementos - Signo, Objeto e Interpretante - se faz necessário. O autor apresenta uma definição de signo ou *representamen*, item 228, capítulo 3, como sendo “[...]aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém.” E complementa com as explicações de objeto e interpretante:

[...] Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo, o signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representamen. “Idéia” deve aqui ser entendida num certo sentido platnico, muito comum no falar cotidiano;[...] (PEIRCE, 2005, p.46)

Peirce apresenta a utilização da palavra Signo que será usada na sua teoria para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou ainda inimaginável em algum sentido e esclarece, no item 230, capítulo 3, com o exemplo da palavra “estrela” que é um “Signo”, “[...]não  imaginável, dado que não  esta palavra em si mesma que pode ser transposta para o papel ou pronunciada, mas apenas um de seus aspectos, e uma vez que é a mesma palavra escrita e pronunciada[...].” Neste exemplo, destacamos que “estrela” é uma palavra que pode significar “um astro celeste”; “um artista famoso”; e ainda “sorte”, podendo inclusive vir a ter outros significados, mas como condição de um Signo, todos os significados devem representar seu Objeto. O autor traz, no item 231 e 232, a noção de uma familiaridade por uma informação ulterior na relação do Objeto de um Signo:

231. O Signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele. Não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse Objeto; isto é o que se pretende significar, nesta obra, por Objeto de um Signo, ou seja, que ele pressupõe uma familiaridade com algo a fim de veicular alguma informação ulterior sobre esse algo. Sem dvida haverá leitores que declararão nada compreender a respeito disto. Pensam que um signo não necessita relacionar-se com o tal Objeto. (PEIRCE, 2005, p.47)

Peirce ilustra com o exemplo de dois homens que olham o mar e um deles diz: “Aquele navio não transporta carga, apenas passageiros”. Se o outro homem não estiver vendo o tal navio, a primeira informação que lhe chegar da fala do

outro, e que tem por Objeto o seu campo visual, é a informação que essa pessoa tem o olhar mais aguçado que o seu, ou melhor, treinado para distinguir um navio. Agora, depois de o navio introduzido no seu campo de conhecimento, esse homem ouvinte está preparado para receber outra informação, a de que aquele navio transporta apenas passageiros. Assim, para a pessoa em questão, a frase tem por objeto apenas o que ele já estaria familiarizado.

232. [...] Os Objetos - pois um Signo pode ter vários deles – podem ser, cada um deles, uma coisa singular existente e conhecida ou que se acredita tenha anteriormente existido ou que se venha a existir, ou um conjunto de tais coisas, ou uma qualidade, relação ou fato conhecidos cujo Objeto singular pode ser um conjunto ou uma totalidade de partes, ou pode ter outro modo de ser igualmente permitida, ou algo de uma natureza geral desejado, exigido, ou, invariavelmente encontrado em certas circunstâncias gerais. (PEIRCE, 2005, p.48)

Um Signo em situações particulares pode ser parte do próprio Signo e também pode ter mais de um Objeto, Peirce exemplifica no item 230 do mesmo capítulo utilizando a frase, que é um Signo, “Caim matou Abel”: “[...] refere-se no mínimo tanto a Caim, como a Abel, mesmo que não se considere, como se deveria fazer, que tem em *um assassinato* um terceiro Objeto.” Assim se constitui em um Objeto complexo. Mas para efeito de estudo, ele apresenta sua teoria semiótica considerando apenas um Objeto para cada Signo.

Apresentar-se-á de maneira didática e ordenada as três tricotomias dos Signos, listadas e classificadas por Peirce. Ressaltamos, como já foi dito, que a terminologia empregada nestas tricotomias, será a utilizada na análise feita dos recortes do corpus deste trabalho em relação à linguagem cinematográfica. Na primeira tricotomia, destaca-se a relação do Signo com ele mesmo; assim, nesta divisão, um Signo se apresentaria como um *Qualisigno*, em referência as qualidades que compõem o próprio Signo, não há corporificação; como, em um *Sinsigno*, observamos que a palavra “sin” é utilizada com a intenção de ressaltar o significado de “uma única vez”, neste, o Signo, neste sentido, está corporificado através de suas qualidades em coisa ou evento real, assim o *Sinsigno* engloba portanto o próprio *Qualisigno* (qualidade do Signo); e também como um *Legissigno*, que é definido pelo autor como uma Lei estabelecida pelos homens, podendo ser também uma convenção social, ou um fato que se torna de senso comum, dessa maneira pressupõe-se que sua ocorrência não seja singular como no *Sinsigno*, mas que haja réplicas deste *Sinsigno*. Porém quem determina que a Réplica de um *Sinsigno* seja significativa é a Lei.

A forma pela qual um Signo representa seu Objeto não será a mesma, dependerá da propriedade do Signo. Na segunda tricotomia, Peirce classificou três modos de o signo mediar os significados. Esta representação do Signo em relação ao Objeto seria de modo *Iconica*, *Indexial* e *Simbólica*. Assim Peirce denomina no capítulo 3, no item 247 que: “um *Ícone* é o Signo e se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não.” O signo sugere seu Objeto por similaridade ou pelas qualidades que possui o Objeto representado. Como exemplo uma pintura abstrata, imagens figurativas que sejam fotografias, ilustrações, gravuras, filmes, estátuas; sons e gestos, cores, texturas que por semelhança, impressão que possibilitem relações de comparação, de impressão, excitando, portanto, os nossos sentidos. Peirce classificou os ícones em três níveis de semelhança com seu objeto: *imagem*, *diagrama* e *metáfora*. Em relação a *imagem* (considerando a aparência, são os desenhos, as pinturas de figuras; *diagrama* (considerando as relações internas que possuem seu Ícone com Objeto), são os mapas e gráficos, por exemplo; e a *metáfora*, que relaciona duas coisas diferentes, mas através de uma relação de similaridade entre elas, aproxima o seu significado. Como *Ícones verbais* poderíamos citar as Onomatopéias (Crash!, Oh!, Bang!, Nhac!, etc.). No item 248 do mesmo capítulo, o autor continua sua denominação:

Um *Índice* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. Portanto, não pode ser um Qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o Índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. [...] o Índice envolve [...] um Ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com o objeto,[...], mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto. (PEIRCE, 2005, p.52)

Segundo Santaella(2002) para um signo funcionar como índice, este “deve ser considerado no seu aspecto existencial como parte de um outro existente para o qual o índice aponta e de que o índice é uma parte”. De forma mais clara poderíamos estar citando alguns exemplos, como a batida na porta como índice de chegada de alguém que se está esperando, uma tosse como índice de uma doença; ainda, o clássico exemplo do signo fumaça como índice de fogo, ou o signo de nuvens negras no céu como índice de chuva, etc. Existe, portanto, uma relação de causalidade sensorial entre o Signo e o Objeto, estabelecendo a associação de uma

coisa à outra através de familiaridade. Os Índices verbais seriam os Pronomes demonstrativos e os Advérbios (aquela, esta, muito, pouco, etc.).

Peirce continua no item 249 sua denominação da segunda tricotomia dos Signos, nomeando de Símbolo os signos que se associa a uma lei, convenção social, sendo um tipo geral:

Um Símbolo é um Signo que refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. Assim, é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um *legissigno*. Como tal, atua através de uma Réplica. Não apenas é ele geral, mas também o objeto ao qual se refere é de natureza geral. (PEIRCE, 2005, p.52)

A relação do Signo com o Objeto através de um Símbolo somente se dá através de uma Convenção, estes são Signos mais complexos, não necessitam uma relação de semelhança, como os Ícones ou mesmo de continuidade com o Objeto representado, como os índices. Os Símbolos necessitam ser apreendidos, assim desde crianças somos expostos a explicações de signos que não compreenderíamos caso não nos fosse mostrado o sentido que querem que conheçamos. Um Símbolo verbal seria o acordo de acentuação ortográfica, as regras da ABNT, etc. Outro exemplo seria a visualização de uma figura de duas partes iguais que se juntam formando uma, arredondadas em cima e afinadas embaixo, de cor vermelha; independente do tamanho desta imagem, convencionou-se que este Signo refere-se ao “Amor”, assim é um Símbolo do amor. Sabemos que representar o Amor seria tarefa impossível, já que vários amantes e filósofos o tentaram em vão, mas não parece ser provável, real representá-lo através de um desenho de coração vermelho que em nada se assemelharia com o sentimento Amor, nem mesmo com o formato de um coração de carne. Tampouco existiria relação de continuidade do desenho com o amor; mas milhões de pessoas no Planeta se receberem um “emoji” de um coraçãozinho vermelho em suas conversas virtuais compreenderão que se refere ao Amor, e esta imagem produzirá um efeito no receptor assim que visualizasse.

A terceira Tricotomia dos Signos é apresentada por Peirce(2005) no item 251 neste capítulo. Para o autor, os Signos em relação ao seu interpretante podem ser denominados *Rema*, *Dicissigno* ou *Dicente* e *Argumento*. Assim um Signo que para seu Interpretante chama-se Rema quando “[...] é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de

Objeto possível. Todo Rema propiciará alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido.” O Signo *Dicente* é um Signo de existência real, para seu interpretante, nesse sentido não pode ser um Ícone. “[...] um *Dicissigno* necessariamente envolve, como parte dele, um Rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ela indicado. Mas este é um tipo especial de *Rema*, e, embora seja essencial ao *Dicissigno*, de modo algum o constitui. O *Argumento* é um Signo que para seu Interpretante é Signo de lei. Peirce, no item 253 complementa a noção desta Tricotomia:

[...] Rema é um Signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um *Dicissigno* é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um *Argumento* é um Signo que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo. (PEIRCE, 2005, p.53)

Portanto, resumidamente, interpretaríamos as denominações dadas por Peirce dos Signos para seus Interpretantes, como sendo: Rema para seu Interpretante, como um Signo de possibilidades ou hipóteses, assim, como um Signo que em relação a ele mesmo é um Signo de Primeiridade. O Signo *Dicente* para o seu interpretante está no campo do real, é um Signo que existe, podendo ser uma ocorrência ou um fato real. O *Argumento* para seu Interpretante é lei, é um Signo que existe e foi criado ou reconhecido pelas convenções e acordos sociais.

Uma das contribuições de Peirce à Semiótica foi a sua classificação dos signos. Primeiramente classificou 10 classes sob as três tricotomias mais importantes, as referentes ao signo, objeto e ao interpretante, formando a percepção que se dá em três níveis: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Embora Peirce posteriormente tenha descoberto 10 tricotomias que resultaram em combinações em 66 classes de signos, não houve o mesmo aprofundamento. O autor deixa assim, para os futuros exploradores a tarefa de continuar as sistematizações dessas outras tricotomias. A análise de recortes do corpus deste trabalho observará alguns signos apresentados nos filmes, linguagem cinematográfica. Dessa maneira, estes signos serão classificados dentre as 10 principais classes, as quais Peirce se dedicou e observou detalhadamente.

As tabelas abaixo visam sintetizar as terminologias destas classificações. Nesta primeira tabela, apresenta-se as tricotomias da Teoria Semiótica de Peirce.

Relações	1° Tricotomia O que é o signo em si mesmo?	2° Tricotomia Como ele se relaciona com seu objeto?	3° Tricotomia Como ele se relaciona com seu interpretante?
Primeiridade	Quali-signo	Ícone	Rema
Secundidade	Sin-signo	Índice	Dicente
Terceiridade	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Tabela dos Slides de Introdução à semi[ótica Peirceana Tricotomias de Gabrielle Grimm,

As combinações lógicas das tricotomias acima citadas resultam num primeiro estudo de Peirce nas dez classes abaixo, conforme tabela:

- I. Quali-signo, icônico, remático.
- II. Sin-signo, icônico, remático.
- III. Sin-signo, indicativo, remático.
- IV. Sin-signo, indicativo, dicente.
- V. Legi-signo, icônico, remático.
- VI. Legi-signo, indicativo, remático.
- VII. Legi-signo, indicativo, dicente.
- VIII. Legi-signo, simbólico, remático.
- IX. Legi-signo, simbólico, dicente.
- X. Legi-signo, simbólico, argumental.

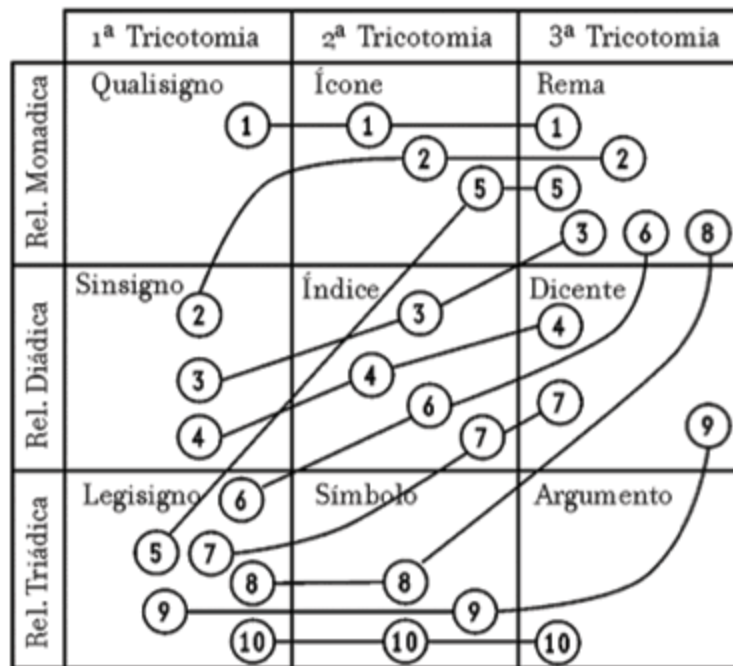


Figura 1 – Os cruzamentos correspondem às relações permitidas entre as tricotomias. Os números se referem às dez classes (figura baseada em Merrell 1996, p.8). A notação é encontrada em Peirce no manuscrito 799 (Peirce, 1967).

3.4 LINGUAGEM VERBAL

3.4.1 Linguística de Saussure

Na Grécia antiga, os filósofos iniciaram os estudos sobre a linguagem, eles se dedicaram à argumentação e à retórica. Porém sem um estudo específico; a linguagem estava incluída no campo da Filosofia. A Linguística teve Ferdinand de Saussure como seu pioneiro, um especialista em línguas sânscritas e indo-européias, estudou, no século XIX, a natureza dos signos em termos da estrutura do sistema lingüístico. Essa abordagem teórica foi chamada de estruturalismo, e no século XX influenciou diversas ciências, como a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia. Como também, teve papel relevante no desenvolvimento do estruturalismo na Linguística, do Formalismo russo, da Escola de Copenhague e da “nova crítica” que fundamentariam o movimento estruturalista dos anos setenta. No livro, *O que é*

semiótica, Santaella, 2003 comenta a repercussão do *Curso de Lingüística Geral* ministrado por Saussure,

No Curso de Lingüística Geral, proferido pelo lingüista F. de Saussure, [...] Os conceitos lingüísticos que ele encerra foram retomados, discutidos e ampliados por uma série de outros lingüistas, especialmente L. Hjelmslev, e seus princípios metodológicos foram aplicados a áreas vizinhas, notadamente a Antropologia e Teoria Literária; suas descobertas, devidamente exploradas, radicalizadas e levadas às últimas conseqüências pelos novos pensadores europeus, particularmente J. Derrida.(SANTAELLA, 2003 p. 46)

A base do estudo da Lingüística estruturalista são as estruturas lingüísticas: o valor de cada palavra mantém em relação com as outras palavras que fazem parte do mesmo contexto. Santaella, esclarece que a lingüística Saussureana não tem por objeto estudar a estrutura de uma língua em particular, “[...] mas uma teoria que tem por objeto os mecanismos lingüísticos gerais, quer dizer, o conjunto de regras e dos princípios de funcionamento que são comuns a todas as línguas. De acordo com ele, a língua é um sistema de valores diferenciais, onde cada elemento (um simples som) adquire valor e função em oposição a todos o outros determinado pelas relações de dentro de um sistema. Este sistema é estudado por Saussure de maneira sincrônica, isto quer dizer que essa escolha metodológica de estudo deu-se considerando as elementos e fatos lingüísticos simultâneos, no mesmo período de tempo.

Esse sistema da linguagem falada ou articulada é estabelecido em pactos sociais ou convenções, possui regras combinatória;, dessa maneira, ela produz sentido, significa algo em sentido geral para a comunidade ou grupo detentor do conhecimento das regras de funcionamento deste sistema, da estrutura desta língua. Santaella, 2003 apresenta distinção entre conceito de língua(*langue*) e fala (*parole*), no estudo lingüístico estruturalista de Saussure:

[...] Nascer, portanto, não é senão chegar e encontrar a língua pronta. E aprender a língua materna não é senão ser obrigado, desde a mais tenra idade, a se inscrever nas estruturas da língua. Pode-se concluir: a língua não está em nós, nós é que estamos na língua.

Disso se deduz que a língua é um fenômeno social e é este sistema abstrato formal de regras arbitrárias socialmente aceitas que se constitui para Saussure no objeto da ciência lingüística. Daí decorre sua distinção entre língua e fala (*langue e parole*). (SANTAELLA, 2003 p. 48)

Sendo, portanto a *língua* é constituída de um conjunto sistemático convencionado com fins de comunicação; a faculdade da linguagem é assimilada individualmente pelos integrantes da sociedade. O que não impede de grupos estrangeiros fazerem parte do grupo de falantes de determinada língua, desde que

assimilem o sistema lingüístico dessa linguagem. Por outro lado, a *fala* é uma produção espontânea, circunstancial, que diz respeito ao uso e desempenho destas regras. Porém a *língua* e a *fala* são inseparáveis, convivendo em sociedade.

Para Saussure, o signo lingüístico é composto de duas dimensões: o Significante e o Significado. Sendo o Significante a sua forma convencional, aquela que percebemos; e Significado aquilo ao que esse Significante se refere ou designa. O autor esclarece: "O signo lingüístico não une uma coisa e uma palavra, mas conceito a uma imagem acústica [...] esses dois elementos são intimamente unidos e um reclama do outro". Essa imagem acústica é a representação aos nossos sentidos desse "som", impressão psíquica que se forma na mente e, que no uso corrente incorpora-se ao conceito, implica non total, no signo lingüístico. Saussure, 1995 esclarece ainda a cerca de Significante e Significado:

Chamamos signo a combinação do conceito e da imagem acústica: mas no uso corrente esse termo designa a imagem acústica apenas[...]Esquece-se que se chamamos *arbor* signo, é somente porque exprime o conceito "árvore", de tal maneira que a idéia da parte sensorial implica a do total. A ambigüidade desapareceria se designássemos as três noções aqui presentes por nomes que se relacionem entre si, ao mesmo tempo que se opõem. Propomo-nos a conservar o termo *signo* para designar o total, e a substituir *conceito* e *imagem acústica* respectivamente por *significado* e *significante*; esses dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição que os separa quer entre si, quer do total de que fazem parte. (SAUSSURE, 1995, p.81)

Quando Saussure fala sobre a escrita como o sistema de signos, conclui certos fatos: "1º os signos da escrita são arbitrários; 2º o valor das letras é puramente negativo e diferencial;" podendo resultar em várias variantes da *mesma letra* na grafia; também fala no 3º fato que os valores da escrita funcionam pela sua oposição recíproca dentro de um sistema definido e em 4º fato sobre a sua produção, assim a maneira que se escreve a cor e tamanho das letras, por exemplo, não tem importância para a significação. (SAUSSURE, 1995, p.81)

Os estudos semióticos de Peirce, também consideram que a escrita como a palavra são signos arbitrários; admite essa variabilidade da letra na grafia, contanto que haja reconhecimento de que esta corresponda ao mesmo valor de significação no abecedário. Porém, quando falamos de imagem, de signo imagético, estamos falando de outra linguagem, que pode conter a escrita-linguagem verbal, neste caso, o meio de produção da escrita não é indiferente, como colocado por Saussure neste parâmetro. A propaganda, por exemplo, trabalha com tamanhos, cores, relevo; a palavra escrita junto a um objeto pode produzir uma significação diferente se

colocada com outro objeto. Aqui todos os *representamens* em conjunto, mediam um interpretante próprio correspondente a intenção de quem o produziu, trabalhando com os recursos disponíveis para a linguagem imagética para propaganda.

É importante salientar que a Ciência Lingüística Estruturalista, ocupa-se com a Linguagem Verbal, Saussure considerou a existência de outros signos e vendo a necessidade de uma Ciência maior a ser estudada, nomeou-a Semiologia; considerou a Lingüística como um ramo da Semiologia, que estudaria outros signos não verbais. Entretanto, suas bases e fundamentação são em parte diferentes da Ciência Semiótica, e dos estudos lógicos dos signos desenvolvidos por Peirce, é então que este campo do saber ganha sua independência e se torna uma ciência.

Segundo Saussure as relações e distinções entre termos lingüísticos se desenvolvem em duas esferas distintas: *sintagmas* e *paradigmas*. No *sintagma*, estes termos estão alinhados, sendo composto de duas ou mais unidades encadeadas. Em função do caráter linear dos *significantes*, os enunciados na fala não podem ocorrer ao mesmo tempo, mas um após o outro, formando um alinhamento, que os apresenta em relações de combinações entre os signos de no mínimo dois elementos. O lingüista, no seu livro *Curso de Lingüística Geral*, 2006 exemplifica tais combinações em um discurso, “(por exemplo: *re-ler, contra todos; a vida humana; se fizer bom tempo, sairemos* etc.). Colocado num *sintagma*, um termo só adquire seu valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou ambos.” O que o Saussure, 1995 denomina Sintagma:

No discurso, os termos estabelecem entre si, em virtude de seu encadeamento, relações baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo. Estes se alinham um após outro na cadeia da fala. Tais combinações, que se apóiam na extensão, podem ser chamadas sintagmas (SAUSSURE, 1995, p.142)

Além das relações baseadas nas combinações; há as relações associativas, consagradas como *paradigmas* pela Lingüística, baseadas nos elementos que são combinados. Um signo pode ser associado a outro signo, por pelo menos três maneiras: pelo seu *significado*, seja por associações de sinônimos ou antônimos; por seu *significante*, com associações de imagens acústicas semelhantes; e por associação com outros *signos*.

As relações associativas, são coordenadas no cérebro, trabalham com a memória individual, mas também existem na memória coletiva. Uma única palavra

articulada ou não estimula inconscientemente um processo mental de associação a outras palavras, que tem algo de comum entre si. Saussure exemplifica:

Assim a palavra francesa *enseignement* ou a português *ensino* fará surgir inconscientemente no espírito uma porção de outras palavras (*enseigner, reinsegnar* etc. ou então *armement, changement*, ou ainda *éducation, apprentissage*); por um lado ou por outro, todas têm algo de comum entre si [...] elas fazem parte desse interior que constitui a língua de cada indivíduo. (SAUSSURE, 1995, p.143)

O estudo da estrutura da língua desenvolvido por Saussure é um passo para compreensão do sistema lingüístico, e assim nos auxiliar no estudo da linguagem verbal nas análises dos Recortes, como as citações da autobiografia de Benvenuto Cellini e nas transcrições orais dos filmes. A compreensão de que a língua é uma convenção ou pacto social, nos faz observar mais e mais a necessidade de conhecer as convenções lingüísticas estabelecidas pelos países que se apresentam no *corpus* do nosso trabalho. A metodologia do estudo da Lingüística estruturalista é sincrônica, todavia a nossa observação em alguns momentos será diacrônica, pois o distanciamento entre a linguagem do filme *Una Vita Scellerata- CELLINI* e o livro *Vita di Benvenuto Cellini*, nos permite estas adaptações para uma melhor tradução, caso se faça necessário.

3.4.2 Teoria de Análise

3.4.2.1 Dialogismo de Bakhtin

Bakhtin foi o responsável pela criação do grupo de discussões ideológicas na Rússia, chamado Círculo de Bakhtin, grupo de pensadores que defendiam o caráter dialógico da linguagem, como relações de sentido. O dialogismo é dos seus legados teóricos mais importantes do Círculo; segundo Bakhtin, esta teoria se constitui como uma das formas da composição de um discurso, em que as relações se estabelecem entre diferentes enunciados, portanto, a construção do sentido é produzida por distintas vozes. As relações dialógicas surgem entre categorias lógicas e alcançam toda espécie de enunciado nas comunidades discursivas. Portanto, Bakhtin apresenta que mesmo havendo distancia entre dois enunciados, seja por questão de tempo ou espaço, estes revelam relações dialógicas entre si:

[...] dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos

revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos (ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc.). Qualquer resenha da história de alguma questão científica (...) realiza confrontos dialógicos (...) entre enunciados de cientistas que não sabiam nem podiam saber nada uns sobre os outros. (BAKHTIN, [1959-61] 2010, p.331)

Na sua explanação sobre o dialogismo, o autor nos fala que a natureza do discurso é dinâmica, no qual todo enunciado estabelece relações dialógicas com os outros enunciados, assim, influenciando e sendo influenciado por outras produções discursivas. Estas seriam, então, as múltiplas vozes que o autor se refere no discurso. A enunciação é produto da interação social de distintos sujeitos. Dessa maneira, o dialogismo se revela como o núcleo de toda linguagem, na qual existe uma troca constante entre os enunciados, formando-se uma cadeia infinita. Todo enunciado é um parte do todo dessa cadeia de enunciados, para compreendê-los:

os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmo; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros.[...] Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. BAKHTIN(2010, apud HERRMANN, p. 9)

O dialogismo faz parte das relações da vida humana, é um caminho para a produção de sentido entre pessoas no mundo. É visto, também, como índice de produção de valores sociais, através de elementos lingüísticos e signos dentro desse discurso, apresentados em forma de enunciados e fixados por um sujeito social (voz), portanto, permitindo relações de sentido e formulação de respostas. O dialogismo está presente no cotidiano das relações sociais, como: livros, filmes, músicas, poesias, etc. Neste contexto, representa um encontro de opiniões e visões no mundo.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascido no diálogo de séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles irão sempre mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, diálogo futuro. BAKHTIN, 2011c [1974], apud SANTOS, 2015, p.19)

3.4.2.2 Análise do Discurso – Pêcheux

A Análise do discurso surge na França, na década de 60, com as reflexões críticas feitas por Michael Pêcheux à lingüística como às Ciências Sociais. Antes do estudo estruturalista feitos por Sausurre, do qual resultou o livro Curso de Lingüística Geral, para compreender um texto na Lingüística, estudava-os, analisando a semântica e a gramática, a fim de chegar a compreensão deste texto. Pêcheux considera que o conceito advindo dos estudos de Sausurre que separam a prática, da teoria nos estudos lingüísticos provoca uma mudança conceitual na compreensão do texto. Assim, a língua pensada como sistema deixa de ter a função de exprimir sentido, começa a ser compreendida como um agir sobre o outro a partir de que seu estudo não está limitado apenas ao da estrutura da palavra.

A parte prática da linguagem é o discurso, para sua compreensão, necessitavam-se novos estudos. Pêcheux defendia a idéia de que o fenômeno para este estudo, não deveria associar-se a questões do funcionamento morfológico, sintático, fonológico da língua. A lingüística tem seus limites, e condições que não funcionam para análise do discurso. Para tanto, ele propõe estudos da semântica e do discurso, que resultaram na teoria da Análise do discurso.

Fundamentos teóricos dessa teoria apresentam que as regras formais da lingüística não seriam o suficiente nesta análise; Pêcheux é adepto aos estudos psicanalíticos de Freud a cerca do sujeito consciente e inconsciente, e posteriormente pela psicanálise de Lacan; ele critica alguns conceitos dos lingüistas que defendem um sujeito do discurso como autônomo do seu discurso:

[...] a dificuldade das teorias atuais da enunciação reside no fato de que estas teorias refletem na maioria das vezes a ilusão necessária construtora do sujeito, isto é, elas se contentam em reproduzir no nível teórico esta ilusão do sujeito, através da idéia de um sujeito enunciador portador de escolha, intenções, decisões [...] PÊCHEUX; FUCHS([1975] apud HERRMANN, P.14)

Partindo do pressuposto que a ideologia se materializa na linguagem e, influenciado pelas idéias do materialismo histórico defendido por Althusser, Pêcheux afirma que a ideologia é que produz no sujeito seu discurso, isso quer dizer as condições históricas, sociais e políticas são quem produzem no sujeito o discurso, portanto, não existe autonomia. Althusser compreende as ideologias como um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção:

Os lingüistas e todos aqueles que recorrem a lingüística com diferentes fins tropeçam freqüentemente em dificuldades que decorrem do desconhecimento do jogo dos efeitos ideológicos em todos os discursos – inclusive os científicos. (ALTHUSSER, 1985, p.94 apud PÊCHEUR, 2009, p.139)

A Teoria do discurso compreende componentes lingüísticos e componentes “sócio-histórico-ideológicos”. Entendendo-se que o discurso se realiza por meio da língua; então, a concepção da análise do discurso de língua adotada considera o contexto de língua e o sujeito da fala. Sendo a linguagem uma produção social, o discurso do sujeito advém das condições históricas de uma específica conjuntura social, condições de produção à que está sujeito. Os conceitos da sintaxe e semântica desconhecem que a fala do sujeito é uma manifestação da conjuntura ideológica e que determinam o discurso do sujeito.

As condições históricas e sociais de que determinam a interpelação do indivíduo em sujeito são: relação de produção cultural, regime político, as instituições, relações de trabalho, família, igreja, que se configuram em costumes do indivíduo. Pêcheux na sua teoria reforça o conceito de Althesse em que os indivíduos são interpelados pela ideologia, por esta específica conjuntura social. Assim, quando o sujeito produz o discurso o seu discurso já é construído por essa ideologia, regidas por essas condições de produção. O indivíduo esquece enquanto sujeito que seu dizer tem um posicionamento que parte destas condições.

[...] retomando os termos que introduzimos acima e aplicando-os ao ponto específico da materialidade do discurso e do sentido, diremos que os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes(sujeitos em seu discurso) pelas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (PÊCHEUX ,2009. P.147)

Pêcheux preocupa-se com uma ciência que tratasse do texto, da análise do sentido do texto, da maneira como se estruturam e agem os aparelhos ideológicos.

[...] localiza a Análise de Discurso como uma área na qual se supõe que através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados. (PÊCHEUX, [1983] 1997, p. 57)

4 ANÁLISE

4.1 INTRODUÇÃO

Selecionamos entre os filmes do corpus algumas sequências que apresentam elementos significativos para nossa análise semiótica na Linguagem Cinematográfica enquanto tradução da autobiografia de Benvenuto Cellini. Utilizamos trechos retirados dos livros: *Vita di Benvenuto Cellini* e uma tradução em espanhol da *Vida de Benvenuto Cellini*, para compor a fonte de linguagem verbal desta tradução intersemiótica.

Os recortes dos filmes, neste trabalho, estão apresentados através de imagens das cenas, com o fim de facilitar a compreensão daqueles que não tem acesso às obras *The Life of Benvenuto Cellini* e *Una vita scellerata*. Porém, nossa análise não se limita a essas imagens, e sim, a todas que compõem o recorte do filme; que estão apresentadas por intervalo de tempo, em minutos e segundos antes das imagens.

Os trechos retirados dos livros referidos estão dispostos antes das imagens e em forma de citação, com número de página, não necessariamente em sequência. Estas citações do livro, para efeito de referência da análise, serão tratados como recortes do “texto”, portanto, da autobiografia de Benvenuto Cellini.

Os recortes foram numerados e nomeados em ordem cronológica aos fatos ocorridos na vida do autor, conforme exibidos na obra, não havendo qualquer critério de hierarquia ou de importância entre eles. Após a análise da tradução intersemiótica, selecionamos um signo, que é analisado sob a perspectiva da Teoria Semiótica de Peirce e a sua classificação de signo.

É importante que se esclareça que nesta classificação de signos por Peirce, as imagens, fotografias são representações do signo, na relação do signo com o objeto, ele é um Ícone, ele não é real, apenas se parece, a relação do signo com ele mesmo referem-se a qualidades de “aparência”, e o signo medeia o interpretante como um Rema: aquilo, ou quem ele representa. Assim, o cinema apresentou fotografias em movimento, e hoje, digitais; mas não deixam de ser imagem, representação da realidade.

Ressaltamos que para neste trabalho consideramos a imagem vista em todos os enquadramentos de câmera como “realidade”. Nessa perspectiva, os olhos dos espectadores são as câmeras. Assim, os signos selecionados dos recortes, e vistos por estes “olhos-câmera” serão observados, e submetidos a classificação de signos de Peirce. Dessa maneira, as figuras, estátuas, ou mesmo uma imagem no filme serão vistas como representações num ambiente real para o espectador e não uma “imagem dentro da imagem”.

Acreditamos que esta perspectiva torna o trabalho de pesquisa e análise dos signos da linguagem cinematográfica mais interessante.

4.2 RECORTES DOS FILMES

4.2.1 Recorte 1 – Nascimento de Benvenuto Cellini

A venne che ella partorì una notte, 'che fu quella finito il dì d'ognissanti, a quattr'ore e mezza nel 1500 appunto. La levatrice, che sapeva che quei di casa aspettavano femmina, pulita ch'ell'ehhe la creatura ed involta in bellissimi panni bianchi, giunse cheta cheta a Giovanni mio padre, e disse: io vi porto un bel presente che voi non aspettavì. Mio padre, Che era filosofo, stava passeggiando, e disse: quello che Dio mi dà, sempre mi é caro; e scoperto i panni vide coll'occhio l'inaspettato figliuolo maschio : onrle

congiunte insieme le vecchie palme, con esse alzò gli occhi al cielo, e disse: Signore, io ti ringrazio con tutto il cuor mio; questo m'è molto caro, e sia il benvenuto. Tutte quelle persone, che erano quivi, lietamente lo domandarono, come se gli aveva a por nome. Giovanni mai non rispose loro altro, se non: e' sia il benvenuto; e risolvettesi darmi tal nome al Santo Battesimo, e così mi vo vivendo colla grazia di Dio. (*VITA di Benvenuto Cellini*, 1806, p. 9)

Video - The Life of Benvenuto Cellini – 2'58" a 3'40"



ANÁLISE:

A data do nascimento de Benvenuto se apresenta no livro, com uma figura de linguagem: "d'ognissanti, [...] nel 1500" ; requer que conheçamos que dia festivo – dia de todos os santos - é esse na Itália, em 1500, para através de uma comparação chegarmos à dedução da data de nascimento do autor. Anelise Sanchez no blog post-italy informa que "Segundo o calendário litúrgico, no dia 1º de novembro é dia de todos os santos ou, em italiano **Ognissanti**. É nessa data que é feriado na Itália[...]".

No filme, esta informação é passada ao espectador através de uma imagem (1), logo no início da seqüência do nascimento de Benvenuto, diferentemente do

“texto”, termo ao qual me referirei dentro deste capítulo dos Recortes do filme e vídeo à parte dos recortes do livro, no caso a linguagem verbal, que é nossa base, fonte de estudo, para a tradução semiótica feita pela linguagem cinematográfica. A imagem está com um fundo preto dando destaque à data e local em letras brancas que se escurecem gradativamente (fade-out) após 3 segundos, - tempo de leitura; a mensagem é mais direta, não exigindo um conhecimento anterior sobre as datas festivas na Itália. Conhecendo-se a língua inglesa chegamos à informação do momento sincrônico que será apresentado na biografia de Benvenuto – 1º de novembro de 1500.



imagem (1)

Numa análise semiótica com base na lógica peirceana poderíamos dizer que em relação às categorias fenomenológicas e ontológicas este signo classificaria-se como um Legi-Signo, Simbólico, Dicente pois, sabemos que a linguagem escrita e numérica são uma convenção, com carácter universal, funcionando como lei para os que compreendem essas linguagens; Simbólico, pois a relação do signo com o objeto (palavras e números) são representações, o qual é mediado através de uma associação de maneira Dicente, a medida que indica, direciona. Porém este interpretante é também um novo Signo que analisado num contexto, mediado por outros interpretantes, resultaria num Legi-Signo, Simbólico, Argumento que pela lógica, e pela universalidade do conhecimento, mediado pelo signo, resultaria no interpretante - período renascentista italiano.

Na primeira seqüência a câmera sai do Plano Americano, com o personagem do pai apreensivo para o plano geral, com ângulo de perfil, mas com o pai posicionado de frente à câmera, o que proporciona não perder o foco no pai, mas ao mesmo tempo ampliar o campo de visão. Neste momento o espectador compreende melhor o cenário (a projeção da lareira – “frio” e a famosa figura na parede). A câmera volta ao Meio Primeiro Plano, agora incluindo outros personagens (a parteira e o bebê).

No “script do filme, p.7” verificamos que o pai comenta após ouvir um som de uma respiração forte, ao fundo, de a que desejaria um nome à “garotinha e esperava que está estivesse bem e com saúde. Assim revela-se o motivo da apreensão do pai. Esta descrição feita neste parágrafo não encontram-se no “texto”.

A câmera posicionada frontalmente mostra para o espectador a figura na parede, podendo ser reconhecida a obra de Leonardo da Vinci, que representa o Humanismo do período renascentista, esta figura permanece ao fundo até o final das duas seqüências. O “texto” não menciona a apreensão do pai com o nascimento, mas menciona que a família esperava por uma menina. O “texto” sublinhado encontra-se em acordo com a fala da parteira ao pai, dizendo que trazia um presente não esperado, em seguida, o pai descobre o pano.

As falas do pai, após a visualização de que era um filho homem, e depois com as mãos juntas agradecendo a Deus e dizendo que este era bem vindo correspondem à última imagem da primeira seqüência enquadrada em Meio Primeiro Plano; o ângulo é frontal, Mas o pai coloca-se de perfil esquerdo, girando para o seu lado direito, dando movimento, destaque ao pai na transição para a primeira imagem da segunda seqüência, assim ele interage tanto com a parteira como com os outros personagens. A tradução verbal não sofre notáveis modificações na oralidade do filme em relação ao “texto” escrito da autobiografia, onde ele repete que o menino se chama Benvenuto.

Porém, o pai continua sendo questionado pelos presentes na cena acerca do nome. Assim o pai, ainda sentado, retira com as duas mãos o bebê (um leãozinho de pelúcia) e o suspende dizendo ser “BENVENUTO” (fortemente pronunciado). Nestas últimas duas imagens a câmera continua com ângulo frontal e com o mesmo enquadramento, e assim que o bebe está no alto em destaque, a introdução da música de Lion King “Circle of Life” toca alto e continua enquanto a imagem ao fundo desaparece em fade out.

Após breve contextualização da cena e de alguns recursos da linguagem cinematográfica, analisaremos a tradução das duas últimas imagens desta segunda seqüência. A imagem do leãozinho de pelúcia nos surpreende, pois não era o que se esperava sair do pano, no caso, seria um bebê. Este signo classifica-se segundo a lógica semiótica peirceiana, levando-se em conta a categoria de primeiridade e na relação do signo em si mesmo, como um Sinsigno, o signo provoca uma sensação de algo que não nos é claro, inclusive a dúvida do que de fato foi visto, questionam-

se as qualidades: - cor, tamanho, rabo - que nesse curto espaço de tempo foram percebidas; na secundidade, na relação com o objeto, começamos a buscar semelhanças, relações entre as qualidades do signo com o objeto, podendo mediar o signo em relação como um rema: esse leãozinho de pelúcia parece com o rei leão.

Assim, no instante seguinte acrescido da música “Circle of Life” e deste leãozinho de pelúcia sendo suspenso, o mesmo signo com seu interpretante (Rei leão), gera outro signo mais complexo, que media, e, por semelhança, chega-se ao interpretante concluindo ser não só o próprio rei leão, para quem conhece o personagem da estória da Disney, mas este novo signo, sendo conhecido pelos que assistiram ao filme, tem relação com ele mesmo como um Legisigno. as qualidades que agora são apresentadas não são mera hipóteses ou semelhanças, mas lei nesse universo de espectadores: o primogênito, o filhote esperado, promessa de ser Rei, de ter importância ao grupo que pertence, de fazer a diferença, estas qualidades em relação ao objeto são Símbolo, pois o que se representa neste signo, através de uma dedução, entendemos ser como interpretante o bebê Benvenuto, assim, o signo em relação ao seu interpretante é um argumento. Se O Rei leão tem essas premissas (qualidades) no seu nascimento, o bebê Benvenuto também as terá, a terceiridade refere-se ao futuro. Verifica-se que o signo inicial utilizado nestas construções triádicas, gera outros signos num processo dinâmico, cada vez mais próximo e em conformidade com o Erin Peregrino quer significar pela sua leitura sobre a personalidade do autor na autobiografia de Cellini.

4.2.2 Recorte 2 – Episódio da Salamandra

Nella mia età di cinque anni in circa, [...], Giovanni con una viola in braccio cantava e sonava soletto intorno a quel fuoco, perchè era molto freddo, e guardando in quel fuoco, a caso vide in mezzo a quelle più ardenti fiamme un animaletto come una lucertola, il quale si gioiva in quelle fiamme più vigorose. Subito avvedutosi di quel che era, fece chiamar la mia sorella e me, e mostratolo a noi bambini, a me diede una gran ceffata, per la quale io molto mi misi a piangere; ed egli piacevolmente racchetatomi, mi disse così; figliuolin mio caro, io non ti do per male che tu abbia fatto, ma solo perchè tu ti ricordi che quella Jucertolina, che tu vedi nel fuoco, si è una salamandra, quale non s'è mai veduta per altri, di che ci sia notizia veruna; e così mi baciò e mi dette certi quattrini. (*Vita di Benvenuto Cellini*, 1806, p. 10)

Video - The Life of Benvenuto Cellini – 3’59” a 4’55”



Análise:

Na primeira imagem da primeira sequência, se vê um fogo sendo projetado na parede, como uma lareira, o qual ocupa todo enquadramento; também vemos por um pequeno instante a camera, em ângulo central, focar algo que se mexe lentamente. A imagem do fogo parece tão ardente, que a sensação de calor e luminosidade é passada para o espectador; mesmo sendo uma imagem dentro de uma imagem, esta é percebida como transcrita no “texto” como uma “forte chama ardente”. O espectador se acostuma com a imagem e não questiona que é uma projeção na parede no filme. Essa é uma característica da recepção pelo espectador na linguagem fílmica.

No “texto”, Benvenuto tinha 5 anos e aparece na sala com sua irmã a pedido do seu pai. No filme, as imagens seguintes nestas duas sequências mostram os personagens ajoelhados e com panos cobrindo seus pés. Seu pai está sentado, mas continua mais alto que os filhos. Nota-se que são atores adultos, mas por representarem o papel de crianças pequenas, pelo fato de não se ver suas pernas, de estarem em tamanho bem menor que o seu pai, por não se ouvir suas vozes, apenas os choramingos, que ocorrem assim que o pai na última imagem da primeira sequência dá uma bofetada no filho, verifica-se que todos estes fatos auxiliam na recepção do espectador em aceitar esses adultos como crianças pequenas, sem questionamento. A construção de personagens, que ativa o imaginário do

espectador, não é uma prerrogativa específica da linguagem fílmica; também ocorre no teatro, por exemplo.

O discurso do pai no “texto” é mantido no filme, porém no “texto” o animal se mexe vigorosamente; no filme, lentamente. Uma possível justificativa seria que a identificação do animal não era fácil de ser percebida no próprio “texto”; assim a frase: - “vigorosamente” se alegrava nas chamas – sendo lida no “texto” toma o tempo maior, que o leitor quiser para interpretar a imagem; já no filme não seria possível a mesma atenção do espectador para perceber o animal se esse fosse rápido, pois o tempo de exposição dessa imagem nesta sequência é muito curto.

Então, como analisaríamos a imagem deste animal, através de um olhar às tríades de Peirce? Observando a primeira imagem, vê-se algo que parece ser uma sombra, sem forma definida, não identificável com um animal, ou qualquer outro ser vivo conhecido, parece ser um barco, mas mexe neste fogo e não na água,.. Assim, numa relação monádica do signo com si mesmo, poderíamos perceber qualidades como a cor que é sombra, falta de luminosidade, forma indefinida, algo que tem movimento, seria um QualiSigno; numa relação diádica do signo com seu objeto, não adquire uma forma conhecida, não se assemelha, é um Ícone que nega semelhança, e seu interpretante é um Rema que o interpreta pela própria falta da semelhança, como um ser ou objeto estranho. Mas à medida que o pai traduz mais qualidades, já pode sair do campo da possibilidade de ser um objeto para ser um animal, havendo uma relação de causa e efeito; com a bofetada na criança ele tenta mostrar ao filho, mas também ao espectador, que é um animal perigoso e raríssimo do qual devemos manter distância, e a nomeia como uma Salamandra. A relação do signo com o objeto neste momento passa a ser um índice e a relação triádica com o seu interpretante um Dicente com a confirmação do objeto.

4.2.3 Recorte 3 – Tasso machuca o pé

[...], i quali alla mutola andammo infino a Siena. Giunti che fummo a Siena, il Tasso disse, che s'era fatto male a' piedi, che non voleva venir più innanzi, e mi richiese eh' io gli prestassi danari per tornarsene; al quale io dissi; a me non ne resterebbe per andar innanzi; però tu ci dovevi pensare a muoverti di Firenze; e se per causa de' piedi tu resti di non venire, troveremo un cavallo di ritorno per Roma, e allora non avrai scusa di non venire. Così preso il cavallo, veduto Che e' non mi rispondeva, inverso la porta di Roma presi il cammino. Egli vedutomi risoluto, non restando di brontolare, il meglio che poteva, zoppicando dietro assai ben discosto e tardo veniva. (*Vita di Benvenuto Cellini*, 1806, p. 35)

Video - The Life of Benvenuto Cellini – 6'11" a 7'10"



Análise:

No início dessa sequência o enquadramento está em Plano Geral, os personagens são vistos de corpo inteiro, obtendo-se também a noção da rua que sobem. A câmera parada posiciona-se à frente dos personagens, que estão em movimento na sua direção. Assim que eles param, a camera dá um pequeno zoom de ajuste enquadrando-se, em Plano Médio, a cena que corresponde à primeira imagem na primeira sequência deste recorte do filme analisado. Eles conversam enquanto se dirigem a Siena; o espectador pode acompanhar o diálogo dos dois, enquanto se olham pela posição escolhida pela câmera: diagonal 3/4.

No “texto”: andammo infino a Siena. *Giunti che fummo a Siena*, comunica a idéia de movimento e de chegada, cujo destino é Siena. O filme nos diz da mesma maneira com o movimento dos personagens conforme análise acima, que estes

estavam indo para Siena, e assim que param, Benvenuto anuncia ao amigo que chegaram a Siena. Não foi utilizado outro recurso, como uma placa com o nome da cidade; mas a opção do diretor foi a comunicação verbal através do diálogo na fala de Benvenuto, localizando, assim, o espectador. Observamos que esta fala não se encontra no script do filme, p. 10; e sim na “transição”, texto entre colchetes. O script é um orientador do enredo, mas o diretor é quem decide o que será acrescido, suprimido, modificado, podendo também aceitar a improvisação dos próprios atores. Vale a pena ressaltar que a expressão cinematográfica tem um diretor, mas resulta num trabalho em conjunto; a autobiografia não, é um texto com uma forte marca pessoal, assim as palavras escritas são todas do autor.

Na segunda imagem dessa sequência, Tarso tropeça, o enquadramento escolhido para cena é em Primeiro Plano, centralizando e com close no seu pé, num movimento de giro sobre si. Acrescenta-se a esse destaque a cor dos sapatos, em modelo da época, vermelhos; esta cor realça, já que em torno de si as outras cores são neutras. Este vermelho utilizado na linguagem cinematográfica não acrescenta, não traduz algum adjetivo do “texto”, mas é utilizado como detalhe artístico reforçando a negação do espectador à queda de Tarso.

Na terceira imagem da primeira sequência, a altura do ângulo filmado pela câmera é Contra-plongé, e assim, ela se direciona de baixo para cima em direção à face de Benvenuto, que se encontra de pé, olhando o amigo caído no chão. Esse ângulo pode ser traduzido na linguagem cinematográfica como uma relação de superioridade. No filme, e identicamente no “texto” após a queda, Tarso pede dinheiro a Benvenuto para voltar; neste momento não apenas fisicamente, mas financeiramente, Tarso depende do amigo, está em posição inferior. Benvenuto está em posição de superioridade, de decidir pelo amigo, assim a altura do ângulo filmado reflete o que acabamos de dizer. No “texto” e no filme se sente um pouco contrariado com a fraqueza do amigo e descobre outra solução: encontrarem um cavalo para ir a Roma. O “texto” sugere que ambos irão de cavalo, o verbo é conjugado na primeira pessoa do plural; no filme o cavalo encontrasse em unidade “a return horse”, na sequência da estória esta observação se confirma.

Benvenuto vai em busca do cavalo, ficando fora de quadro, Tarso aparece só em enquadramento de Meio primeiro Plano na primeira imagem da segunda sequência. O que nos chama a atenção nessa e na imagem seguinte é que o diretor compõe o cenário com elementos que representam o homem renascentista, como o

vestuário e o comportamento, em conjunto com elementos da nossa atualidade, o homem contemporâneo, os traseutes ao fundo de Tarso e o homem que lhe entrega uma muleta, no lugar de um cavalo. Realmente a ideia passada para o espectador é de não se importar e inclusive até brincar com essa combinação. Exatamente o que declara Benvenuto com seu comentário na terceira imagem desta sequência, quando se refere ao homem da imagem anterior: “Who is this man? It doesn’t matter! Ele estranha o homem, mas não se importa. No tópico da linguagem cinematográfica, já fizemos comentários sobre esses pactos naturais, sem prévios acordos dos signos da linguagem cinematográfica com o espectador, interpretante. Assim, o filme não precisa seguir os padrões da realidade, que seja a o temporal, “época”, para ser compreendido.

A segunda sequência finaliza com a imagem de Tarso em enquadramento Plano Medio, levantando-se com a ajuda da Muleta, que representa o cavalo, e a finalização da cena no filme mostra que o amigo acompanha, com a dificuldade, Benvenuto a Roma. Assim, a imagem do filme, na linguagem cinematográfica encontra-se de acordo com o que se transcreve nas últimas linhas da citação do “texto”, linguagem verbal.

O signo da muleta apresentado por primeira vez, na segunda imagem da segunda sequência, significa um cavalo, como já mencionamos. Mas qual é o processo semiótico sugerido por Peirce de pensamento lógico para chegarmos a este interpretante? A imagem nos mostra alguém no chão, talvez machucado, pois um homem oferece ajuda, uma muleta; portanto, nesta imagem entendemos haver uma relação factual. A relação do signo com ele mesmo, primeiridade pode ser classificada como um Sinsigno; as suas qualidades: forma, material que é feito, tamanho, se atualizam, não estão mais apenas no campo do “parecer” associadas à imagem de Tarso no chão e um homem oferecendo algo. Numa categoria de secundidade, trata-se de um Índice, temos um indício da relação do signo com seu objeto, na terceiridade da-se a confirmação do objeto, sendo a relação do signo com o interpretante Dicente, o interpretante é uma muleta. Sabendo-se que a semiose é um processo contínuo de produção de signos e novos interpretantes, esta muleta agora agrega novas qualidades e que possuem um caráter universal para os espectadores do filme, pois conhecem alguns fatos: Tarso torceu o pé; Benvenuto saiu em busca de um cavalo e se trata de uma história no séc. XVI. O representâmen, signo em si mesmo, continua sendo um Sin-signo pela relação de

causalidade, mas a relação do signo com o objeto muda, agora passa a ser um Símbolo e seu interpretante passa a ser um Argumento, mediado pelo signo de maneira lógica, agora, significando um “cavalo”.

4.2.4 Recorte 4 e 5 – A Peste

Os textos abaixo citados do livro autobiográfico de Benvenuto Cellini são base para a tradução na linguagem cinematográfica no filme *CELLINI, UMA VIDA SCCELLERATA*. Portanto, para maior compreensão do significado dado pelo diretor cinematográfico no recorte denominado a Peste, do nosso trabalho os textos estão sendo utilizados em conjunto; porém com interpretações para duas seqüências fílmicas distintas, conforme apresentados em recortes 4 e 5:

[...] en Roma había comenzado la peste;[...] (VIDA, 2006, p. 84)

Continuó la peste muchos meses [...]y yo me mantenía sano e libre de La muerte. Una de las muchas noches acaeció que um compañero de trabajo trajo a casa, a cenar, a una meretriz [...] venía acompañada por uma criada de trece o catorce.[...] . Al día seguinte llegó la hora de comer yo estaba agotado trás haber trotado muchas millas, y al ir a probar bocado senti um gran dolor de cabeza, me aparecieron muchos bultos em el izquierdo, distinguéndose um furúnculo pestilencial em la parte anterior de la muñeca del mismo brazo. Todos se asustaron en casa; mi amigo, la vaca gorda e la flaca también huyeron, de manera que me quede solo com um pobre aprendiz que no me quiso abandonar[...](VIDA, 2006, p. 86)

Entonces el médico se dirigió a mí y dijo: - Visto que ya estoy aqui, voy a medicarte. Sólo te advertiré uma cosa: que si has practicado el coito, eres homem muerto. A lo que yo Le dije: - lo he practicado esta noche. A lo que dijo el médico: -?Com quién criatura e cuándo? Y Le dije: - La noche pasada y com uma muchacha jovencísima. Entonces, comprendiendo las necias palabras recién utilizadas, me dijo em seguida: - Com estas hinchazones tan recientes, que todavía no apestan, y por haber llegado el remedio a buena hora, no tengas miedo, porque espero curarte como sea. Una vez me hubo medicado, se fue;[...] (VIDA, 2006, p. 87)

[...] después me ataco una fiebre grandíssima con frio indecible; me metí en la cama y em seguida vi cercana la muerte.[...] Apesar de estar consciente mi cérebro, me venía a ver a la cama um viejo terrible, el cual me quería arrastar a la fuerza dentro de una barca suya grandíssima;[...] (VIDA, 2006, p. 210)

[...]El outro, Mattió Franzesi, decía: “ Es que há leído a Dante y esta enfermedad Le há provocado esse delírio. – Y añadia, riendo -; Lárgate de aquí, viejo rufian, y no molestes a nuestro Benvenuto”. (VIDA, 2006, p. 211) La enfermedad había sido tan grave, que no parecia posible acabar con ella;[...] Yo tenia uma sed terrible y, durante muchos días, me había agüentado las ganas tal como me habían prescrito;[...] y aquel viejo ya no

me atormentaba tanto, pero a veces em sueños me visitaba. (VIDA, 2006, p. 214)

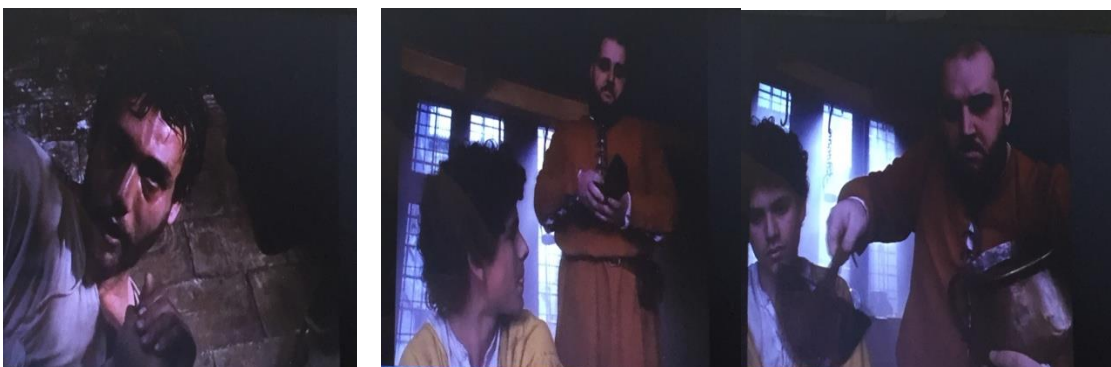
[...]llame á la criada Beatriz de Pistoia, y Le rogue que me llenara de água fresca y cristalina [...] de modo que me dejó beber tanta água como quise um par de veces, [...] y me parecía que aquel viejo llevaba unas cuerdas em la mano y al querer dar la ordem de que me ataran, llegava Felice y le daba com um hacha, de manera que se huía diciendo:”Deja que me vaya que tardaré mucho tiempo em regresar”. (VIDA, 2006, p. 215)

El cardenal Cornaro habiéndose enterado de mi mejoría, me hizo llevar a uma propiedad suya[...] aquella misma tarde fue llevado com gran diligencia em uma silla, bien tapado y sin das saltos. Quando llegué comencé a vomitar; y com aquel vómito me salió del estomago um gusano peludo, largo como um cuarto de brazo; los pelos eran grandes y el gusano era feísimo, manchado de vários colores, verdes, negros y rojos; fue guardado para el médico, quien dijo que nunca había visto uma cosa semejante, [...] (VIDA, 2006, p. 217)

RECORTE 4 - Filme Cellini - Una vita scellerata – CD 1 – 41”50” a 43’30”



RECORTE 5 - Filme Cellini una vita scellerata – CD 1 – 48’05” a 51’05”





Análise Recorte 4

Esta seqüência filmada em Meio Primeiro Plano apresenta nas duas primeiras imagens os dois personagens em ângulo frontal que dialogam. À primeira imagem, Benvenuto é filmado em posição de altura de ângulo Contra-plongée. Ele está no que se corresponderia à porta do quarto, piso de cima da sua *bottega* (oficina de trabalho/casa). Ele tem uma expressão corporal e facial de quem não está se sentindo bem, mexe nas suas axilas, e olha, está um pouco tonto, não compreende muito bem, então olha para baixo, para uma figura (alguém?) que lhe fala que não deveria ter deixado a porta aberta, ele diz que fechou; o diálogo inicialmente apresentado em metáforas, continua e conduz Benvenuto a confirmação de que ele está com a Peste. Essas imagens cinematográficas são bem significativas e assim traduzem a parte sublinhada do segundo parágrafo, na p.86 do “texto”.

A posição de superioridade de Benvenuto em relação à Figura na segunda imagem, filmada com câmera com altura de ângulo Plongée, é confirmada na seqüência do diálogo. Alternam-se as imagens em Contra-plongée e Plongée, até o momento em que a Figura desaparece e surge outro personagem, seu amigo na terceira imagem da seqüência, enquadrado em Meio Primeiro Plano, com ângulo

diagonal em perfil, assim a imagem sugere que ele olha para Benvenuto enquanto pergunta se está falando sozinho, em seguida, conclui que Benvenuto está delirando.

Quem é esta Figura e o qual é o seu propósito? Estas indagações estão esclarecidas em outros recortes do “texto”, conforme os destaques dos parágrafos 5,6,7(p. 210, 211 e 214). Estes parágrafos encontram-se bem mais à frente na estória da autobiografia de Cellini, referem-se a um outro problema de saúde que ele teve e que não era a Peste. Ele ficou acamado com febre por meses, sentia-se perto da morte, e mesmo se achando consciente, com freqüência via a imagem de um velho “terrível” que queria arrastá-lo à força para dentro de sua barca. Ele conta na p.211 que seu amigo Franzesi pensava que ele delirava e entrando de brincadeira no delírio de Benvenuto, fez um adendo na estória de Dante – *A Divina Comédia* “- Mattió Franzesi, decía: “ Es que há leído a Dante y esta enfermedad le há provocado esse delírio – Y añadia, riendo -; Lárgate de aquí, viejo rufían, y no molestes a nuestro Benvenuto”. Assim, Benvenuto luta contra a morte e, esta mesma significação no “texto” é trazida para o filme, a Superioridade de Benvenuto é representada por essa resistência, no recorte do filme em relação a Figura, como também o seu delírio, apontado pelo personagem que aparece na terceira imagem da primeira seqüência.

Análise Recorte 5

Na primeira seqüência, logo na primeira imagem a câmera se posiciona em relação à altura do ângulo em Plongée, lado Frontal, num enquadramento de Primeiro Plano. Este ângulo representa a fragilidade de Benvenuto, de mãos dadas com seu aprendiz, um adolescente, com medo do que sente e do que viu, - ele estava em delírios segundos antes do recorte. Na segunda imagem aparece o médico, encontra-se mais distante que o garoto com a câmera em Contra-plongée, olhando para Benvenuto no chão. O aprendiz está ajoelhado numa posição intermediária entre os dois. Neste momento, Benvenuto depende dele, mas os dois dependem do médico. Ele está de pé com um livro na mão; essa imagem transmite ao espectador que se trata de alguém que tem conhecimento da ciência, identificado como o médico, que demanda de Benvenuto indagações de ordem médica, às quais

ele responde prontamente. Esse curto diálogo entre os dois está em acordo com a tradução feita na citação do recorte do “texto”, no terceiro parágrafo, p. 87.

A partir da terceira imagem da primeira seqüência e as duas seguintes da segunda o médico se aproxima dos dois e começa o tratamento que consiste em dar ao paciente muita água para beber, a ponto de o aprendiz questioná-lo que assim ele iria afogar-se, conforme a segunda imagem do segundo parágrafo com os dois personagens enquadrados em Meio Primeiro Plano com o menino fazendo expressão de indignação, enquanto olha para o médico; a câmera num ângulo de perfil, e o médico, com a câmera em ângulo frontal, continua a despejar água na boca de Benvenuto. A posição dos ângulos entre um e outro provoca ao espectador a sensação que o menino busca a atenção do doutor, enquanto este não se importa com o que o menino fala.

No “texto” esta cena não acontece, a referência à água bebida nesta quantidade como tratamento a um problema de saúde de Benvenuto não foi prescrita por nenhum médico, ao contrário, estes restringiram a sua quantidade de água. Estando com muita sede, o próprio Benvenuto, quebrando essa regra, implora água à criada Beatriz; após beber uma quantidade exagerada de água, sente-se muito melhor. Esta descrição acontece naquele episódio de febre alta e doença grave, descrita no Recorte 4, conforme as citações do recorte do “texto” nos parágrafos 4 e 7, p. 210 e 215.

Na última imagem da segunda seqüência, Benvenuto está enquadrado em Primeiríssimo Plano, com a câmera numa altura de ângulo em Plongée, como se a câmera o visse de cima, com lado de ângulo 3/4, ele não olha para a câmera, o espectador é conduzido a concentrar-se em outra parte do seu rosto, que não sejam os seus olhos. Benvenuto faz um movimento de cabeça como uma ânsia e lentamente vai tirando algo de sua boca, o espectador pode acompanhar esse movimento, pois é lento. Provavelmente com a intenção de despertar curiosidade, a câmera se concentra na boca de Benvenuto, e este lentamente continua a puxar algo, parece comprido, parece uma minhoca, um verme, pela demora e estranheza que causa a cena, parece ser maior do que de fato é; ele finalmente joga o que retirou da boca do lado.

Na primeira cena da terceira seqüência, em Plano Detalhe, vemos que é um ser vivo, porque ele se mexe como uma minhoca bem robusta. A câmera continua em foco em um curto travelling, acompanhando este ser que caminha lateralmente

por alguns segundos, tempo necessário para o espectador realizar o processo semiótico de significação. Contudo, o médico e o menino se afastam, conforme a segunda imagem da terceira seqüência, enquadrados em Meio Primeiro Plano pela câmera, em ângulo frontal. O médico, mantendo distancia e estranhamento, comenta nunca ter visto nada igual. Benvenuto cai na gargalhada, na última imagem em Primeiro Plano; pode-se verificar que a câmera alterna entre suas gargalhadas e a apreensão dos outros dois personagens, finalizando com Benvenuto.

Partindo do que se apresentou no filme, numa interpretação baseada na Teoria triádica de Peirce, analisaremos este signo. Numa categoria de primeiridade, enquanto sai da boca de Benvenuto ele é um Qualisigno, não temos como compará-lo, sua forma, cor, ainda indefinida, parece algo vivo e não um objeto. Conforme vai saindo mesmo, já o vemos como um Sin-signo, parece com uma minhoca, se mexe como minhoca, tem um tamanho e forma parecidos com os de uma minhoca, mas ainda não nos é claro, em relação do signo ao Objeto, é um Índice, existe uma relação de movimento, uma relação de causa (doença) e efeito (a expulsão pela boca), e um Interpretante Dicente, confirmando o objeto, que é um verme. No processo semiótico podemos entender o verme vivo como um signo, que por sua vez poderia relacionar-se com outro interpretante; este interpretante: o responsável pelo mal estar. Indo mais além, poderíamos chegar dentro de um universo de espectadores do filme, que vêem as gargalhadas de Benvenuto, após a saída do verme como uma cura; este signo poderia numa terceiridade mediar como Interpretante a própria Peste.

Novamente existe uma alteração na ordem cronológica dos fatos no filme, neste caso, a expulsão do verme é relatada em outro contexto na autobiografia de Cellini, conforme recorte do “texto”, no último parágrafo, p.217. No relato desta citação, Benvenuto, ainda com o mesmo problema de saúde, parte em viagem para a propriedade de cardenal Cornaro, não se sentindo bem vomita e nesse vômito surge um tipo de verme que conforme a descrição era horrível, manchado, colorido e do tamanho de um quarto de braço, [...]um gusano peludo, largo como um cuarto de brazo; los pelos eran grandes y el gusano era feísimo, manchado de vários colores, verdes, negros y rojos;”. Ele guarda o verme para apresentar posteriormente ao médico, que comenta nunca ter visto nada semelhante.

Em nossas análises verificamos que os fatos contados na autobiografia existiram, pouco foi modificado, porém, cronologicamente eles foram completamente

alterados. Alguns personagens e os cenários também sofreram com essa alteração; apenas Benvenuto se mantém como o protagonista em todos os episódios. Na linguagem cinematográfica o diretor tem a liberdade de criar, recriar, e modificar a estória da sua adaptação. Neste recorte, entendemos que, para o diretor, o importante era mostrar os fatos que julgava interessantes ou relevantes. Um filme comercial tem uma média de 90 minutos e, tudo precisa acontecer em 90 minutos. O tempo do filme trabalha contra alguns interesses da criação cinematográfica. Esta produção foi feita para ser transmitido na TV Italiana RAI 2; a obra completa ocupa 3 DVD's que totalizaram 254 minutos. Assim, talvez tenha sido esse o motivo que levou o diretor a optar por juntar todos os eventos citados em um momento apenas.

Outra observação que poderíamos fazer é em relação ao verme; no “texto” o verme era muito feio, porém mais interessante, cheio de cores: verde, negro, vermelho. Assim por que o diretor optou por um verme mais parecido com um verme comum, um lombriga graúda ou uma minhoca? Uma possibilidade seria de o diretor ter a preocupação em passar ao espectador uma imagem que estivesse mais próxima de algo verossímil, não exigindo muito do leitor na aceitação de fatos tão irreais, pois assim pareceria mais natural, tratando-se de uma estória que já é muito estranha por si só. O que Benvenuto conta no livro, como fato de sua vida, causou estranheza para ele mesmo e os médicos da época. Alguns críticos comentam que determinadas estórias na autobiografia possuem certos exageros, incitando até a falta de veracidade de alguns fatos.

4.2.5 Recorte 6 – Morte de Carlos Bourbon

Toda Itália estava em guerra, envolvida na disputa entre Carlos V e Francisco I, o Papa Clemente chama reforços, os quais são atacados no caminho e não chegam. Carlos de Bourbon, cunhado do rei da França sabendo que Roma estava sem soldados, decide invadir. 1521 – período histórico, conhecido como o Saque de Roma.

Onde io feci cinquanta valorosissimi giovani, ed entrammo in casa sua ben pagati e ben trattati. Comparso di già l'esercito di Borbone alle mura di Roma, il detto Alessandro del Bene mi pregò eh' io andassi seco a fargli compagnia: [...] Giugnemmo alle mura di Campo Santo, e quivi veddirao quel maraviglioso esercito, che già faceva ogni suo sforzo per entrare a quel luogo delle mura, dove noi ci accostammo. V'era di molti giovani morti da

quei di fuori: quivi si combatteva a più potere, ed era umanebbia folta quanto immaginar si possa: io mi volsi ad Alessandro e dissi : ritiriamoci a casa il più presto che sai possibile, perché qui non è un rimedio al mondo; voi vedete, quelli montano e quelli fuggono. Il detto Alessandro spaventato, disse: così volessi Iddio, che venuti noi non ci fossimo: e così voltossi con grandissima furia per andarsene. Il quale io ripresi, dicendogli: dappoi che voi mi avete menato qui, egli è forza far qualche atto da uomo; e volto il mio archibuso dove io vedevo un gruppo di battaglia più folta e più serrata, posi la mira nel mezzo appunto ad uno eh' io vedevo sollevato dagli altri; ma la nebbia non mi lasciava discernere se questo era a cavallo o a piè. Voltomi subito ad y Alessandro e a Cecchino, dissi loro, che sparassino i loro archibusi; e insegnai loro il modo, acciocché non toccassino un'archibusata da quei di fuori. Così fatto due volte per uno, io m'affacciai alle mura destramente, e veduto infra loro un tumulto straordinario , fu che da questi nostri colpi si ammazzò Borbone; e fu quel primo, ch'io vedevo elevato dagli altri, per quanto dappoi s'intese. (*Vita di Benvenuto Cellini*, 1806, p. 117)

Video - The Life of Benvenuto Cellini – 14'54" a 15'14"



Análise

A seqüência se inicia com a informação do fato histórico e o ano em que se deu. "Saque of Rome. Castel St. Angelo, 1527" (2013, *FILME THE LIFE OF CELLINI*, 14'08").

Na primeira imagem da primeira seqüência aparece Bourbon no seu cavalo, junto ao muro de Roma, ele está enquadrado pela câmara em um Plano Americano, com posição de ângulo frontal, porém com seu corpo na diagonal, ele olha para a

câmera. O personagem dá um passo e pára, algumas vezes; a câmera faz o mesmo através de mínimos deslocamentos, mantendo o personagem centralizado. Assim a sensação de movimento continua, mesmo que ele esteja em um enquadramento que não lhe permite muito movimento. O “texto” conta que o exército de Bourbon encontrava-se no muro de Roma; porém, Bourbon com seu discurso de “frases intimidadoras” representa no filme, ser o exército. Na sua fala, conforme Script p. 16, ele se apresenta como o Duke de Bourbon, que vem pelo Papa, e que ninguém pode pará-lo e, assim declara o seu propósito.

Nesta imagem de Bourbon, encontramos alguns signos, mas citaremos um na sua frase: “ I’m coming for you Pope. You’ll see! No one can stop me , the Duke of...” Sabendo-se que a tradução de Pope para o português é Papa; seguiremos o chamando assim. Na categoria da primeiridade, Papa, como signo em si, é um Legi-signo, existe uma compreensão geral sobre essa palavra, mesmo para aqueles que não são católicos. Na categoria da secundidade, o signo como objeto, este é um Símbolo, uma convenção, uma imagem que tem um senso comum e começa a se formar no nosso pensamento, neste recorte, alguém mais velho, roupa especial, crucifixo, maneira de agir, que fala latim, etc... Enfim, várias qualidades que o distinguem, que representam este signo. Na categoria da terceridade o signo media seu interpretante como um Argumento, o chefe da igreja Católica, Apostólica Romana, neste contexto. Conhecendo-se um pouco da história desse período poderíamos dizer que nesta frase Bourbon vem para acabar com a Igreja Católica aos moldes Romanos.

Na segunda imagem da primeira seqüência, os personagens estão próximos ao muro do Castelo de Sant’Angelo. Benvenuto está com Alessandro, enquadrados em Plano Americano, em ângulo diagonal, os dois conversam. Este momento do filme traduz parte do “texto” onde Alessandro, após ver as cenas do massacre, se arrepende de ter vindo e quer voltar. Benvenuto o repreende dizendo que depois que ele o trouxe aqui, é “importante” fazer qualquer ato de homem, conforme recorte da citação sublinhada no “texto”. No script do filme analisado, p. 15, Benvenuto diz a Alessandro: “Since you have brought me here, I must perform some action worthy of a man! (points to Manhood) [...]” e termina esta frase, segurando visivelmente a genitália masculina por cima de sua calça; na seqüência, inclina um pouco o corpo, a fim de que esteja bem visível o ato que pratica enquanto encara o companheiro.

As frases verbais no “texto” e no script alteram seu valor pragmático na tradução em inglês e os sentidos não se equivalem no contexto: algo deve ser feito, mas por quem? Semanticamente em italiano o sentido é amplo, assim, convida Alessandro a participar do ato; em inglês a frase é pessoal, ele toma para si o que diz. Após estas frases serem ditas, geram ações diferentes: na autobiografia, o grupo de homens mais Benvenuto ficam e atiram em conjunto contra o exercito de Bourbon. No filme, após a frase ser dita por Benvenuto, ele toma uma pedra e atira por cima do muro.

O gesto que no filme Benvenuto faz após pronunciar a frase, segurando suas partes íntimas, e da maneira que o fez, poderia ser analisado como um signo, e portanto, dotado de significado. Através da Teoria de Peirce chegaríamos a uma classificação deste signo em relação a ele mesmo, como um Legi-Signo, já que esse gesto feito por um “homem masculino” é compreendido pela sociedade como uma convenção. Uma mulher praticando o mesmo gesto resultaria em outros interpretantes, sem estabelecer necessariamente uma convenção de sentido.

Numa categoria de secundidade, a relação do signo com seu objeto, ele é um Símbolo, se apresenta através de uma representação, portanto este signo media com seu interpretante resultando em um argumento, “sou macho”, representação convencional da sociedade de ser masculino: forte, disposto ao confronto, destemido, valente, desafiador entre outros mais. Todos estes adjetivos (qualidades) estão apropriados na frase em questão, pois seus significados encontram-se contextualizados, após a frase ser dita. Embora seja uma convenção, particularmente cada indivíduo dessa sociedade poderá ter um senso um pouco diferente desse gesto, mas com um mesmo sentido geral e universal, pois inclui várias culturas, como a norte-americana em questão.

Na última imagem da primeira seqüência, Benvenuto, enquadrado em Plano Americano, está com uma perda na mão, com lado do ângulo 3/4, ele está olhando para seu amigo, que se encontra com o mesmo ângulo de lado, mas em sentido contrario. Benvenuto está mostrando a Alessandro sua intenção, com uma pedra na mão; a câmera centraliza Benvenuto, mas também a pedra que está em ângulo frontal à câmera. Na imagem seguinte ele se prepara para arremessar e arremessa. A imagem da pedra na mão de Benvenuto não é mais visível, podemos ver os personagens e o muro do castelo Neste enquadramento, em Plano Médio, ele está de costas com a mão que segurava a pedra abaixada de lado, seu corpo em posição

de torção equilibrando-se em uma perna, enquanto a outra está dobrada para trás. Esta imagem nos lembra a estátua grega de Míron, “Discóbolo, o lançador de disco”. Trata-se de uma estátua que representa o movimento do lançamento de um disco por um atleta grego. No filme a imagem do corpo de Benvenuto, num processo semiótico, também nos remete ao movimento de lançamento da pedra. Embora a pedra já não se apresente na câmera, o espectador consegue “ver” a pedra sendo arremessada e passar do outro lado do muro. Pois a imagem que se segue é do alvo da pedra, o duke de Bourbon, enquadrado em plano Geral, ângulo frontal, seu corpo está muito reduzido em relação à primeira imagem da primeira seqüência. Este enquadramento, neste contexto, também reduz a importância do personagem nesta cena.

A última imagem da seqüência confirma que a pedra acertou Bourbon. A pedra transforma-se em um disco gigante que agora ocupa todo o Plano Geral, pois a câmera não alterou seu enquadramento, nem o seu ângulo. Bourbon desaparece da imagem, o chão está rachado ao redor do disco. O espectador é levado a acreditar que a pedra lançada por Benvenuto acertou o Duque. Mas por que a pedra toma esse tamanho gigante? Lembramos que no início da nossa análise Bourbon representava o exército de Bourbon, sua importância no contexto histórico era fundamental, pois com essa invasão iniciava-se o Saque de Roma, acontecimento relevante na história Italiana e da Igreja Católica. Na sua autobiografia, Benvenuto conta com muito orgulho, pois foi o seu tiro acertou o duke de Bourbon, no recorte da citação do “texto”: “io m’affacciai alle mura destramente, e veduto infra loro un tumulto straordinario , fu che da questi nostri colpi si ammazzò Borbone; e fu quel primo, ch’io vedevo elevato dagli altri, per quanto dappoi s’intese.” Portanto, o signo, representado pelo disco Gigante, tem como interpretante, neste contexto histórico, a “importância” deste feito na autobiografia de Cellini.

4.2.6 Recorte 7 – A imagem de Cristo

Fui llevado debajo del jardín, a una habitación muy oscura, donde había mucha água, muchas tarântulas y gusanos venenosos.[...] no me podía mover porque tenía la pierna rota; [...] tenía una hora y media al día un poco de luz indirecta, que me entraba en aquella infeliz caverna por un agujero pequeñísimo[...], nunca alejado del pensamiento de Dios y de nuestra fragilidad humana; .”(VIDA, 2006, p. 287)

“Enseguida vino a mi celda el capitán Sandrino Monaldi con unos veinte servidores del alcaide; y me encontraron de rodillas, y ni siquiera me volvi hacia ellos, sino que adoraba al Dios Padre, rodeado de ángeles y de un Cristo victorioso resucitado, que había dibujado em la pared con un pedazo de carbón que hacía encontrado por el suelo cubierto de tierra [...] El segundo día me sacaron de aquella caverna y me llevaron de nuevo donde estaban mis primeros dibujos de las imágenes de Dios. Cuando llegué allí, al verlas llooré mucho de dulzura y de alegría. (VIDA, 2006, p. 292)

[...]solo aquel deseo soñar com ver el globo del sol. De modo que proseguía com mis grandes oraciones, todas dirigidas com afecto a cristo, diciendo siempre:” Oh, verdadero hijo de Dios; yo te ruego por tu nacimiento, por tu muerte en la cruz y por tu gloriosa ressureicción, que me hagas digno de contemplar el sol; si no de verdad, como mínimo en sueños;[...]” (VIDA, 2006, p. 295)

Pronunciadas aquellas palavras, fui arreatado y arrastrado por el Invisible em forma de viento, y fui conducido a uma habitación donde mi Invisible si se mostraba com uma forma humana; (VIDA, 2006, p. 295)

[...] abri los ojos y mirando fijamente al sol, dije: “ Oh, sol mio, te He deseado tanto que no quiero ver nada más nuevo en mi vida, aunque tus rayos me cieguen”. (VIDA, 2006, p. 296)

[...] Mientras pensaba en este gran acontecimiento, vi en médio del sol el nascimiento de un abultamiento; y como iba aumentando esta hinchazón, en un momento el sol se convirtió em um Cristo en la cruz; [...]”Milagro, milagro! Oh, Díos,oh tu clemência, oh tu virtud infinita, de qué me hás hecho digno esta mañana!”. Y mientras pensaba y decía aquellas palabras, el Cristo se desplazaba hacia el lugar adonde habian ido sus rayos;[...] a continuación empece a gritar forte[...] el primer día de noviembre, [...] estareis obligados a sacarme e esta cárcel tenebrosa; y no podréis evitarlo porque lo He visto com mis ojos t em el trono de Dios. (VIDA, 2006, p. 297)

Recorte filme Cellini, una vita scellerata – CD 2 – 47'57” a 52'20”





Análise

Na primeira imagem da primeira seqüência Benvenuto está enquadrado em Meio Primeiro Plano, com lado do ângulo de perfil, ele olha para a parede de pedra da caverna e vê uma luz que incide sob a parede. Na segunda imagem, ele está enquadrado em Primeiro Plano, com altura de ângulo Contra-plongée e em perfil, ele se aproxima mais da parede, a luz está mais acima e agora mais próxima dele. A informação do “texto”, conforme primeiro parágrafo da citação do recorte, p.287 é que um pouquinho de luz indireta incidia dentro daquela terrível caverna por apenas uma hora e meia por dia. O filme traduz estas palavras em imagens como apresentadas na primeira seqüência.

Nas duas imagens finais da primeira seqüência e a primeira da segunda seqüência, a câmera enquadra a mão de Benvenuto em Plano Detalhe com lado do ângulo frontal; os dedos da mão se movimentam lentamente, raspando a parede de pedra, com suavidade, como se quisessem desenhar algo nela. Na segunda imagem desta seqüência, Benvenuto está olhando para a parede, para o que fez, a câmera o enquadra em Meio primeiro plano, ângulo de perfil. Ele sopra a parede, no lugar que raspava levanta-se um pó, que faz uma pequena fumaça, ele olha e sopra novamente. Ele olha exatamente para esse lugar na parede e começa a se dirigir a Deus com palavras. A câmera mostra a parede iluminada, mas espectador não visualiza o que Benvenuto fez ou apenas vê, na parede. A linguagem cinematográfica atíça a curiosidade e a imaginação do espectador, este através de

um processo semiótico, vai produzindo interpretantes e novos signos ao que imagina ser. Esta seqüência de imagens no filme traduz parte da citação do “texto”, segundo parágrafo, p.292; referindo-se à parte que fala dos desenhos que Benvenuto fazia nas paredes, como anjos, e um Cristo, enquanto adorava a Deus.

Na última imagem da segunda seqüência, Benvenuto olha o trabalho que fez e começa a conversa, adorar a Deus, ele está enquadrado em Primeiríssimo plano, e ângulo frontal. Ele fala que Deus, a quem chama de Senhor, diz que ele conhece o “desespero da sua agonia”; e que ele, Benvenuto, ouve que sua alma está livre, livre para sempre; pede “perdão pelos seus pecados”; ele pede uma pequena graça, a “de ver o sol”; ele fala que já viu muitas coisas nesta cela: anjos celestiais, sua irmã morta,.. mas o sol, e se desculpa com o “Senhor”, nunca; novamente, com humildade, pede ainda que em sonhos para ver o sol.

Na citação do recorte do “texto”, terceiro parágrafo, p. 295; Benvenuto manifesta um desejo continuo de ver o sol “ e solo aquele deseo...”; roga a Deus para ver o sol, nem que seja em um sonho. Na construção da tradução desse parágrafo o filme utiliza imagens, iluminação, uma música instrumental ao fundo que quase não se ouve, mas que tem notas crescentes, a direção está preparando o espectador, também, para ter uma forte emoção, mais forte que a presente no “texto”, sobretudo para isso, utiliza da emoção no monólogo de Benvenuto com Deus, na humildade quando ele manifesta seu desejo de ver o sol ainda que em sonho.

Durante esse período que ele adora a Deus olhando para a parede, a câmera mostra ao espectador a imagem da luz que vem de cima do alçapão, uma luz fraca e distante. Essa imagem foi um recurso utilizado no cinema para reforçar a idéia do espectador que a fonte da luz que incidia sob a parede era artificial e aquela do alçapão, apresentada nesta imagem. Este é outro recurso do cinema: uns signos vão sendo apresentados ao espectador para construir um processo semiótico desejado, ele reforça alguma idéia ou significado para que o espectador não se confunda, criando outras hipóteses, imaginando, por exemplo, uma janela naquela cela ou que havia um fogo e assim, iluminava o local. Se o diretor entende como importante alguns significados, ele apresentará outros signos que possam mediar em interpretantes que o diretor quer ou vai precisar nos momentos seguintes.

Na terceira e quarta imagem do terceiro parágrafo, a câmera enquadra Benvenuto em Meio Primeiro Plano, e lado de ângulo 3/4, a tela vai ampliando a visão do espectador à medida que uma iluminação mais forte vai surgindo, e

Benvenuto continua sua adoração, mais maravilhado ainda. A câmera não mostra ao espectador o que ele vê, constituindo uma elipse, apenas na última imagem desta seqüência, em Primeiríssimo Plano é apresentado um Cristo na cruz que brilha tanto que parece ser feito de luz.

A luz aumenta à medida que o enquadramento também focaliza mais a imagem de Jesus na cruz, passando para um Plano detalhe do corpo do Cristo da cintura para cima, e assim a câmera progressivamente desfoca a imagem, porém a incidência de luz continua a aumentar sob o Cristo. Neste momento ainda é possível identificar o rosto de Jesus em super close, mesmo sem foco. Na imagem seguinte, já é difícil ao espectador entender o desenho, pois a iluminação toma conta do enquadramento, e na última imagem da seqüência, se vê uma nova imagem surgindo com a iluminação, sugerindo ramos de árvores desfocadas à luz do sol.

Estas imagens na seqüência do Cristo na cruz, e que progressivamente é iluminado; reduções de enquadramento até chegar a um Plano Detalhe e em seguida, desfocam lentamente a imagem do Cristo até que este desapareça no meio desta forte iluminação, restando apenas a luz, são significações utilizadas pela linguagem cinematográfica na tradução da citação do “texto”; No parágrafo 4 , p. 295: “Benvenuto é arrebatado pelo invisível”; no parágrafo 5, p.296: “ele vê o sol” , no parágrafo 6,p.297: “aquele sol vai transformando-se em um Cristo na Cruz”.

Num processo semiótico, este signo, a imagem que Benvenuto vê na parede, vai mudando de interpretante com o decorrer dessa seqüência; analisado sob a lógica da Teoria semiótica de Peirce teríamos as seguintes leituras: signo na parede que Benvenuto constrói com sua mão e admira; neste momento este signo parece ser algo, mas ainda não se imagina muita coisa: é da cor da pedra, foi alterado o relevo na parede com os riscos de Benvenuto, pois ele sopra a poeira. Mas e a forma? A mente tenta enxergar algo, parecia que ele fazia um olho; assim, essas qualidades que estão no campo da possibilidade classificam esse representâmen num Quali-signo, o signo com seu objeto, um Ícone, e com seu interpretante, um Rema.

Posteriormente, quando a imagem na parede se torna um Cristo na cruz iluminado temos a relação do signo com ele mesmo, um Legisigno; esta imagem é uma representação do Cristo convencional, é uma idéia estabelecida, universal; o signo em relação com o objeto é um Símbolo, uma convenção da Igreja, este signo tem uma relação com seu Interpretante que pode ser um pouco diversa ao grupo de

espectadores que o interpreta: mais religioso, religioso, menos religioso, não religioso...Podemos pensar em um interpretante Dicente- confirmando o próprio objeto, trata-se de um Cristo na cruz; sendo um Argumento, chegar-se-ia a alguns interpretantes: retrata um momento histórico e religioso, Cristo morreu na cruz por nós- Sofrimento, Cristo carregou nossos pecados na cruz- Salvação

Durante o desaparecimento da imagem de Cristo na Cruz, restando uma luz intensa com um rosto de Cristo quase imperceptível, obteríamos neste signo, como representâmen, um Qualisigno, parece a sombra talvez de um rosto, parecem olhos,... claridade, brilho, campo das sensações; do signo com seu objeto, resultaria em um Ícone por semelhança: se assemelha a um rosto, com seu Interpretante: um rosto de Cristo. Na última imagem, o rosto de Cristo desaparece, surgindo na claridade pouco a pouco o que parecem ser árvores, e depois a certeza de serem de fato. Neste momento o representâmen passa a um Sin-signo, atualizam-se algumas qualidades percebidas, como ramos de árvores trombando, partes mais grossas- troncos, poucas folhas, claridade; o signo com seu objeto é um Índice: refere-se a uma floresta; a claridade tem indicação de vir do sol, indica ser dia; mas podendo ser uma referência de vida em oposição ao escuro da cela – morte. E finalmente, o signo com seu interpretante é um Argumento, numa relação de lógica do processo semiótico que passa na seqüência de imagens que se sobrepõem, o monólogo com uma forte carga emocional, a mudança do cenário da caverna escura, Cristo na cruz, forte iluminação sem imagem, nova imagem na luz – árvores/ floresta, dia/sol- vida- liberdade. O espectador, chegando ao interpretante liberdade, é levado à imagem seguinte que não vemos no recorte do filme, a claridade vai se acalmando dando forma à floresta e caminhando tranquilamente está Benvenuto com o emissário do rei da França.

O recorte da citação do “texto”, no último parágrafo, p. 297, apresenta a certeza para Benvenuto que ele seria solto em primeiro de novembro, data do seu aniversário, que ele estaria em liberdade; após a revelação de ter visto o trono de Deus, quando é arrebatado e lhe aparece a imagem da luz do sol, onde surge um Cristo. Essa passagem foi traduzida pela direção artística do filme nesta seqüência de forte teor emocional e poético.

4.2.3 Recorte 8 – Michelangelo

[...] Estas palabras me provocaron mucho odio, ya que contemplaba continuamente las gestas del divino Miguel Angel,[...] (VIDA, 2006, p. 54)

Este Miguel Angel era sienés y hombre diestro, hasta punto de que podia figurar entre otros cualesquiera de la misma profesión, pero sobre todo era el hombre más agradable y cordial que se vio jamás en el mundo.(VIDA, 2006, p. 89)

Y cuando aquel joven se hallaba em Florencia,[...] era tan agradable oír su canto que el divino Miguel Ángel Buonarroti, excelentísimo escultor y pintor siempre que se enteraba de donde cantaba aquel joven lo iba a oír con grandísima afición y deleite;[...] (VIDA, 2006, p. 97)

Un tal de Federico Ginori,[...] pedio al gran Miguel Ángel que le hiciera un ligero dibujo. El cual dijo al mencionado Federico: “ Id a ver um joven ofebre, que se llama Benvenuto; El os servira muy bien [...]para que no penseis que quero rehusar el trabajo, los hare um ligero dibujo de buen grado;[...] luego se realizará lo que resulte mejor.[...] Al mismo tiempo yo le mostref... el cual era muy diferente del dibujo de Miguel Ángel; de manera que el mencionado Federico y también Bugianardi convinieron em que lo hiciera según mi modelo.(VIDA, 2006, p. 122)

Yo, pobre desventurado, deseoso de mostrar en aquella admirable escuela que desde que estaba fuera de ella me había atareado en outra profesión que la mencionada escuela no estimaba, conteste al duque con sumo placer o de mármol o de bronce. Le haría una estatua grande en aquella bella plaza suya. A esto me contestó que habría querido de mí, como primera obra, solo un Perseo. [...] vino a verlo con la duquesa e vários señores más.[...] Luego que hubo examinado bastante, mientras aumentaba grandemente su gozo, dijo estas palabras: - Si tu, Benvenuto mio, hicieras igual en grande este modelito, ésta sería la obra más bella de la Plaza. Entonces yo dije: - Excelentísimo señor mio, en la Plaza están lãs obras del gran Donatello y del maravilloso Miguel Ángel, que han sido los dos mejores hombres desde la época de los antiguos hasta ahora. Por lo tanto, Vuestra Excelencia Ilustrísima da un gran ánimo a mi modelo, porque a mi me sobra valor para hacer tres veces mejor la obra que el modelo.(VIDA, 2006, p. 410)

Recorte filme CELLINI, una vita scellerata – DVD 3 – 1:0'55" a 1:1'45"





Análise

Na primeira imagem da primeira seqüência, a câmera enquadra o personagem (uma estátua de um humano nú) em Plano Médio, com ângulo Contra-plongée, mostrando ao espectador seu corpo inteiro de costas (os músculos dorsais, tríceps, glúteos, gastrocnérmios), uma música toca, no fundo, notas musicais graves e menos graves se alternam, o azul claro do céu. Na imagem seguinte, o enquadramento é o mesmo, em relação a altura o ângulo da câmera mantém-se em Contra-plongée; a câmera começa a dar um giro em torno do personagem(estátua). Assim, na segunda imagem o lado do ângulo é de 135°; na terceira imagem, 90°. Aqui, observa-se: o rosto em diagonal, bíceps direito, braço esquerdo que apoia algo sob o ombro esquerdo, peitoral e ao fundo a parte de um edifício. Na quarta e última imagem desta seqüência, a câmera continua girando no mesmo sentido, e o que muda é o lado do ângulo, agora em 45°; o rosto mostra-se em perfil, o espectador pode ver os músculos abdominais, as genitálias masculinas e os quadríceps da estátua; ao fundo, uma grande parte do edifício.

Na segunda seqüência, a música continua a tocar, a câmera pára de girar e permanece com enquadramento em Plano Médio; o edifício ao fundo e a estátua encontram-se de frente para câmera. Nesta imagem surge um novo personagem, que observa a estátua, numa altura bem mais baixa. Podemos dizer que em relação a esse personagem, a altura da câmera é Contra-plongée e o lado do ângulo, de nuca, pois, a câmera filma da nuca para cima, na direção do corpo inteiro da estátua. Assim, o espectador o vê de frente para a estátua e de costas para câmera. Na imagem seguinte, a altura do ângulo é invertida, Plongée; o espectador vê que o homem que observa a estátua é Benvenuto, ele está sozinho e enquadrado em Meio Primeiro Plano, ele é mostrado da cintura para cima; seu rosto está um pouco de lado dando a sensação que continua a olhar para a estátua, a sua expressão é de indagação, ele segura uma mão contra outra. A terceira imagem desta seqüência segue o mesmo enquadramento e ângulo da câmera; mostra Benvenuto olhando

para as mãos, como se continuasse suas indagações, mas agora dirigidas para suas mãos.

Na terceira seqüência, a música já está incorporada à cena, dividindo a dramaticidade com a imagem. Na primeira imagem a altura do ângulo da câmera inverte-se novamente, restando em Contra-plongée, o enquadramento agora está em Plano Americano mostrando a estátua do joelho para cima, neste enquadramento não é possível ver Benvenuto, pois ele está abaixo dessa altura, porém permanece ao espectador a imagem mental de Benvenuto de frente para a estátua. Na imagem seguinte, a altura da câmera é Plongée, apenas Benvenuto é mostrado e está enquadrado em Primeiro Plano. Neste enquadramento o rosto do personagem fica muito próximo, as expressões faciais tomam maior importância e destaque; ele está olhando para a estátua, sua expressão é de admiração, seus olhos estão mais tranquilos, parece ter obtido as repostas que queria. Na última imagem, o enquadramento e ângulo da câmera permanecem iguais, a expressão de Benvenuto confirma uma certeza, seus olhos sorriem, uma expressão matreira, um sorriso de lado, demonstra, uma certa intimidade com a estátua.

Na primeira seqüência a câmera dá um giro observando a estátua, a posição do ângulo da câmera, apresenta a superioridade da estátua em relação a quem a observa: a câmera ou o espectador como convidado na cena? Nas seqüências seguintes, o espectador percebe que mais alguém está lá, são os olhos de Benvenuto admirando, observando os detalhes da estátua de Davi, a obra mais importante de Michelangelo em Florença, na Piazza de la Signoria. Lembramos que no período retratado no filme, o original de Davi ainda estava em frente ao edifício que aparece atrás da estátua, o Palazzo Vecchio. Interpreto essa seqüência de imagens iniciais: este giro de 180° sem uma interrupção não seria o fato de mostrar apenas a observação de Benvenuto, pois, naturalmente as pessoas não observam algo dessa maneira, normalmente paramos para olhar, depois voltamos a girar em torno ao objeto, às vezes inclusive voltamos para trás antes de continuar a girar.

Entendo que o diretor proporcionou ao espectador a contemplação da obra; a música ao fundo, funcionava como um facilitador das sensações que pudessem surgir no telespectador, para alguns, que aos poucos a reconheceram, e para outros, que nesse momento descobriam a magnitude daquele David em mármore. Provavelmente o diretor queria que o espectador compreendesse e participasse da admiração extrema que Cellini transmite quando se refere a Michelangelo: divino, excelentíssimo pintor e escultor, destacava-se dos outros escultores da sua época, maravilhoso; além de considerá-lo um homem direito, gentil, agradável, seu amigo. Este reconhecimento de Benvenuto ao artista, aparece traduzida no filme nestas imagens em conjunto com a música, que alterna entre notas musicais mais suaves e outras mais fortes, criando um teor dramático a cena de Benvenuto em frente à estátua em plena admiração à obra feita por Michelangelo, na sua expressão de indagação quase pode-se ouvir: Como você conseguiu essa perfeição? Esses músculos! Quem foi o seu modelo?

O criador da estátua de David, Pietá, e responsável pela pintura no teto da capela Sistina, em Roma era admirado por todos da sua época, mas também nossos dias. No período do Renascimento Italiano havia uma hierarquia entre os artistas, aqueles que se ocupavam de grandes obras como esculturas e pinturas tinham destaque em relação aos demais. Na primeira parte do último parágrafo do recorte do “texto”, Benvenuto se refere a admirável “escola” que não estimava outra profissão, trata-se da escola dos artistas, no seu amplo sentido, em Florença como

havia também os de Roma, e a profissão a que se refere era a de escultor, nesse contexto.

Benvenuto era o melhor no seu ofício de ourives, ganhou fama tanto na Itália como na França, mas buscava mais, queria ser reconhecido por uma obra grande, cultivava uma “inveja boa”, pois, via em Michelangelo um grande talento e merecedor de tamanho reconhecimento artístico, o qual também almejava ter. Ele deixa claro a sua insatisfação com Francisco I, rei da França, por não ter possibilitado que ele fizesse o que realmente queria, grandes esculturas. Na sua volta a Florência, vê a oportunidade desta realização junto ao Duque Cosimo de Medici realizando a obra de escultura em bronze de Perseu com a cabeça da Medusa.

No último parágrafo das citações do “texto”, o duque comenta ao ver o modelo de Perseu em tamanho reduzido: “Si tu, Benvenuto mio, hicieras igual em grande este modelito, ésta sería la obra más bella de la Plaza”. Acredito que era exatamente o que Benvenuto queria que acontecesse. Ele responde ao duque Cosimo que as grandes obras dos dois melhores homens desde a antiguidade até os dias de hoje, referindo-se Donatello e Michelangelo, estão na Piazza (de la Signoria), mas acrescenta, que era capaz de fazer algo três vezes melhor do que o duque estava vendo(o modelo de Perseu).

A cena do filme que analisamos, neste recorte, corresponde ao momento que o molde da escultura de Perseu já estava pronto, faltando apenas enchê-lo com a liga metálica para que finalmente tomasse a forma que hoje tem e é vista na Loggia dei Lanzi, em frente a David, de Michelangelo, na Piazza della Signoria. Esta foi a localização prometida por Cosimo e onde se mantém até hoje, portanto, a escolha do local desta cena pelo diretor é intencional.

A imagem de Benvenuto olhando para David e depois para suas mãos é a tradução fílmica de um artista que além da inspiração busca na sua força de trabalho, que são as suas mãos, as respostas às suas dúvidas. Numa classificação na teoria semiótica de Peirce, poderíamos dizer que Benvenuto, olhando para suas mãos, é um signo, que em relação a ele mesmo, numa categoria de primeiridade, seria um Sing-signo, as mãos de um artista. Não vemos os detalhes de uma mão de um escultor no close, mas pelo contexto do filme o espectador conhece o fato e as qualidades dessa mão, a relação do signo com o objeto é a referência com a obra, um Índice, o signo com o Interpretante, é um Dicente, a produção da obra, ou um Argumento: as indagações feitas por Benvenuto ao olhar suas mãos. Estas são algumas das possibilidades de classificação deste signo.

Ao olhar novamente para David ele retorna com outra expressão, seus olhos estão mais tranquilos e um leve sorriso parte de sua boca. Embora admirasse Michelangelo, Cellini, nunca teve dúvida do seu talento e do que era capaz de fazer. Esta expressão confirma a resposta que deu a Cósimo na parte final do último parágrafo do recorte da citação: “a mi me sobra valor para hacer tres veces mejor la obra que el modelo”. Como também quando ele foi indicado pelo próprio Michelangelo a Federico Gnori para fazer um desenho de criação de uma jóia e na comparação com o desenho de Michelangelo, foi o seu o escolhido, conforme citação do parágrafo quarto deste recorte: “Al mismo tiempo yo le mostre[...] el cual era muy diferente del dibujo de Miguel Ángel; de manera que el mencionado Federico y también Bugianardi convenieron en que lo hiciera según mi modelo.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho de análise da tradução Intersemiótica entre o livro *Vita di Benvenuto Cellini* e os filmes *The Life of Benvenuto Cellini* e *Una Vita Scellerata - Cellini* deparamos com questões que não se relacionam apenas com conhecimento das linguagens utilizadas, verbal e cinematográfica. A compreensão destes meios semióticos é fundamental para reconhecer o processo de transferência de sentido, significado, nestas duas linguagens, por uma comparação de semelhança ou diferença entre signos e seu interpretante. Contudo, esse aprendizado por si só não responderia a todas as perguntas ligadas às razões que levaram à escolha de certos elementos da linguagem cinematográfica nesta tradução intersemiótica, entre a autobiografia e as adaptações filmicas.

É necessário conhecer mais sobre a indústria do cinema, a máquina da televisão e outros meios de mídia, como o próprio YouTube, pois tão importante quanto conhecer a linguagem semiótica e os meios de produção é conhecer o público destas produções, os valores sociais e morais a que estão submetidos, que não são estáticos, pois sofrem mudanças com o tempo. Essa evolução da sociedade em prol da mudança de valores sociais ou tecnológicos interfere diretamente no Signo, e, portanto, afeta o sistema triádico da teoria de Peirce, como um todo. Quando Plaza recomenda que o estudo da tradução intersemiótica se faça da forma “sincrônica”, baseada numa historiografia inconsciente; ele conhecia exatamente a dificuldade que se encontraria nessa conciliação de significação dos signos entre os sistemas semióticos, que já não seriam os mesmos por natureza, mas também por essa evolução da sociedade.

Outro ponto importante é a historiografia inconsciente: na nossa análise de tradução intersemiótica identificamos o processo criativo do tradutor em relação à estética, à interpretação ou à atualização de signos e, também, à reconstrução da história, mesmo que inconsciente. Podemos considerar as adaptações cinematográficas analisadas neste trabalho como “filmes de época”, todavia, o tratamento dado à reconstrução dessa época pelos filmes foi muito diferente. Citamos um exemplo: o episódio do recorte 4 e 5 no filme *Una Vita Scellerata*, que apresenta a doença da “Peste”, conhecida de nome, pelo menos por quem estudou História Medieval. Essa doença, causada por uma bactéria, dizimou um terço da

população europeia entre os séculos XIV e XVI. No filme a doença é causada por um “verme”, e o tratamento era beber muita água; Benvenuto se cura em questão de minutos, passando do sofrimento e medo (da morte) às gargalhadas.

No filme *The Life of Benvenuto*, a reconstrução histórica se dá de uma forma parcial; elementos do mundo moderno e contemporâneo convivem harmoniosamente. Representados através de signos, como o bichinho de pelúcia do Rei Leão no recorte 1 e a muleta entregue a Tasso no recorte 3. Existe uma história inconsciente na mente de cada indivíduo, de um autor de livro, de um produtor de filmes, e de uma sociedade como um todo. A historicidade é reconstruída cada vez que recontamos essa história, na qual muitas vezes dialogamos com outros textos e outros filmes.

Observamos que esses filmes apresentaram alguns eventos da autobiografia de Benvenuto Cellini, porém de maneira distinta. *The Life of Benvenuto Cellini* começa com o seu nascimento, a promessa de um grande homem, o pai diz que ele é bem-vindo, e por isso o chama de Benvenuto, enquanto em *Una Vita Scellerata – Cellini*, Benvenuto é um jovem artista desenhando modelos de estátuas greco-romanas em ruínas e se envolve com uma briga, com vários homens, saindo vencedor. O espectador capta informações da estória nos primeiros minutos de um filme, como nas primeiras páginas de um livro: sobre quem, onde se passa e que tema será abordado.

Os motivos pelos quais a produção do filme escolheria um evento em detrimento de outro evento do livro *Vita di Benvenuto Cellini* vai além de uma preferência. Pêcheux nos alerta que a “fala”, o lugar do diálogo, carrega outras vozes que não são de “quem” fala, mesmo que inconscientemente. Poderíamos inclusive identificar algumas: os meios de produção do cinema ou de uma editora; a Igreja Católica; o Estado democrático Italiano; a Academia de Arte na Itália; a moral da sociedade americana; os costumes da sociedade florentina; a Escola de arquitetura in Cornell University ou Harvard, dentre outros.

Na análise de signos, nos recortes, procuramos utilizar a classificação deixada por Peirce, observando o processo de semiose a partir das tríades. A opção de considerar neste estudo o filme uma realidade, neste caso partindo da idéia de que os olhos do espectador são as câmeras, proporcionou uma análise mais interessante. Mesmo assim, pela dinâmica do signo, sentimos que fomos um pouco além da classificação em 10 signos, pois estes não abrangiam toda nossa análise.

Portanto, a aplicação da teoria de classificação de Peirce a processos semióticos em movimentos ricos em signos de diversas linguagens, como o cinema, necessita um estudo com critérios específicos para linguagens híbridas, explorando o legado que Peirce deixou para estudar as outras classificações. Mas permite a certeza de que a Teoria semiótica de Peirce, no processo de mediação do Signo com ele mesmo, seu Objeto e o seu Interpretante, observada na Primeiridade, Secundidade, Terceiridade, é um estudo lógico que permite a compreensão do pensamento humano no processo semiótico e revelam como um interpretante gera novos signos *ad infinitum*. Podendo ser compreendida em várias linguagens semióticas, como o cinema; a lógica do filme, da imagem, é uma lógica similar à do sonho ou do pensamento.

Este trabalho reúne diversos temas afins, e dessa maneira pode colaborar com vários campos científicos à medida que discute temas relacionados seja com Literatura, História, Autobiografia, Arte, Semiótica, Tradução, Produção de filmes. O livro *Vita di Benvenuto Cellini* continua a ser objeto de traduções intersemióticas, de ser objeto de trabalhos de estudo, e muito mais ainda tem a oferecer como fonte de pesquisa, considerando-se as diversas e constantes traduções intersemióticas para serem analisadas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus, 1995. p.9-21.
- CELLINI, Benvenuto. **Vita di Benvenuto Cellini**. Milano: Società tipografica de' Classici Italiani, 1806.
- CELLINI, Benvenuto. **Vida de Benvenuto Cellini**. MADRI: Alianza, 2006.
- FALANDO DE. **A Linguagem cinematográfica das cores- parte 1**. Disponível em: <http://blogdofalandode.blogspot.com/2015/11/a-linguagem-cinematografica-das-cores.html>. Acesso em : 18/12/2018
- HERRMANN, Gabriela. **Diálogos Possíveis entre o círculo de Bakhtin e Análise de discurso: Apontamentos** Disponível em: <http://jararaca.ufsm.br/websites/l&c/download/Artigos11/gabriela.pdf.pdf>. Acesso em: 18/12/2018
- LEVER, Yves. **L'analyse Filmique**. Quebec: Du Boreal, 1992.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MAXWEL. **Fundamentação Teórica da gramática visual e à aprendizagem multimídia** PUC-RIO Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/14243/14243_3.PDF. Acesso em: 18/12/2018.
- _____. **Olhar e ver: Semiótica Ideologia e Retórica**. PUC-RIO. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20233/20233_4.PDF. Acesso em: 18/12/2018.
- PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília : CNPq 1987. P. XI.
- PRIMEIRO FILME. **Projeto Primeiro Filme**. Porto Alegre: Prana filmes, 2012. Disponível em : <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/introducao/>. Acesso em :18/12/2018
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SAUSURRE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SILVA, Thais. **Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária** Disponível em: <http://dx.doi.org/105007/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 18/12/2018.

_____. Dissertação: **A autobiografia de Benvenuto Cellini no Brasil do século xx**: subsídios para estudos de traduções e adaptações. São Paulo, USP-Letras, 2010.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação**: da Fidelidade à Intertextualidade, New York, 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 18/12/2018.

WIKIPÉDIA. **Terminologia de Cinema**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Terminologia_de_cinema. Acesso em: 18/12/2018

ANEXO A – SCRIPT- THE LIFE OF BENVENUTO CELLINI

Selected Events in the Life of Benvenuto Cellini:

A Film Adaptation by

Luis Arturo Corzo

Alberto Embriz-Salgado

Jeffrey Lu

Erin Pellegrino

Jake Rudin

Archi-LOL Productions © 2013

A Student Production

SCENE INDEX

Ø.JEFFREY'S CLASS

Location: Atop Castel Sant' Angelo

Year: 2013

Characters: Jeffrey Blanchard(speaking only), Erin, Arturo, Alberto

1/2.BENVENUTO DISCLAIMER

Location: Neutral Dream World

Year: n/a

Characters: Benvenuto

I.INTRODUCTION

Location: Workshop Study, Florence

Year: 1557

Characters: Benvenuto

II.BIRTH

Location: Father's House-Living Room, Florence

Year: November 3 1500

Characters: Midwife, Father, Baby Benvenuto, Person 1, Person 2,

III.FIRE SALAMANDER

Location: Father's House-Basement, Florence

Year: 1505

Characters: Father, Boy Benvenuto, Sister

IV. FLUTE VIGNETTES

Location: Various, Florence

Year: 1505-1518

Characters: Father, Benvenuto

V.DEPARTURE TO ROME

Location: Florence Park, Florence City Gate, Sienna

Year: 1519

Characters: Benvenuto, Il Tasso, Horse Seller

VI.CANDELABRA FOR BISHOP OF SALAMANCA

Location: Rome

Year: 1519

Characters: Bishop of Salamanca

VII.WORKSHOP VIGNETTES

Location: Rome
 Year: 1520s
 Characters: Benvenuto

VIII.FLIRTING WITH MADONNA PORZIA

Location: Workshop
 Period: 1519-1521
 Characters: Benvenuto, Madonna Porzia, Roman Lady

IX.MEETING POPE CLEMENT VII

Location: Rome
 Year: 1523
 Characters: Benvenuto, Pope Clement VII, Giangiacomo, Paulino

X.SACK OF ROME, PART I: HEADING TO THE SANT'ANGELO

Location: Rome
 Year: 1527
 Characters: Benvenuto, Alessandro, Constable of Bourbon, Soldiers, Pallone De'Medici

XI. SIEGE OF CASTEL SANT'ANGELO VIGNETTES

Location: Rome
 Year: 1527
 Characters: Benvenuto, Invaders (Arturo, Jeff, Erin, Alberto)

XII.SACK OF ROME, PART II: WITH THE POPE

Location: Rome
 Year: 1527
 Characters: Benvenuto, Pope Clement VII, Antonio Santacroche

XIII.SACK OF ROME, PART III: PERFECT AIM

Location: Rome
 Year: 1527
 Characters: Benvenuto, Pope Clement VII, Spanish Soldier

XIV.HIDING THE JEWELS

Location: Rome
 Year: 1527
 Characters: Benvenuto, Pope Clement VII, Papal Advisor

XV.NECROMANCY IN COLOSSEUM, PART 1

Location: Church Study
 Year: 1532
 Characters: Benvenuto, Sicilian Priest

XVI.NECROMANCY IN COLOSSEUM, PART 2

Location: Colosseum
 Year: 1532
 Characters: Benvenuto, Sicilian Priest, VicenzioRomoli, AgnolinoGaddi, Young Boy

XVII.CAPTURE OF BENVENUTO AND TRANSPORT TO CASTEL SANT'ANGELO

Location: Rome
 Year: 1538
 Characters: Benvenuto, Pier Luigi Farnese, Soldier 1, Soldier 2

XVII. CELLINI IN HIS CELL

Location: Castel San't Angelo Cell

Year:1538

Characters: ?

XIX. THE GREAT ESCAPE FROM THE CASTEL

Location: Castel San't Angelo

Year: 1538

Characters: Benvenuto

XX. MURDER VIGNETTE(S)

Location: Street

Year: Varies

Characters: Benvenuto, Strangers

XXI. BEATING CATERINA

Location: France

Year: 1540

Characters: Benvenuto, Caterina

XXII.COMPLETING PERSEUS AND MEDUSA, PART 1: COMMISSION

Location: France

Year: 1540

Characters: Benvenuto, Duke, Duchess

XXIII.COMPLETING PERSEUS AND MEDUSA, PART 2: APPROVAL

Location: France

Year: 1540

Characters: Benvenuto, Duke, Duchess, Gentleman

XXIV.COMPLETING PERSEUS AND MEDUSA, PART 3: ALMOST DONE

Location: France

Year: 1540

Characters: Benvenuto, Duke, Duchess, Perseus, Medusa

XXV. FINAL WRITING SCENE

Location: Florence

Year: 1571

Characters: Benvenuto, Cardinal and his entourage

XXVI. JEFFERY'S CLASS, PART 2

Location: Castel Sant'Angelo

Year: 2013

Characters: Jeffrey, Arturo, Erin, Alberto

CHARACTER LIST**Jake Rudin** Benvenuto Cellini (*all versions*)**Alberto Embriz-Salgado** Person 1

Bishop of Salamanca

Pope Clement VII

Invader

Sicilian Priest

Duke of Florence

Dying Cardinal

Erin Pellegrino Midwife

Benvenuto's Sister

Madonna Porzia

Pallone de'Medici

Invader

Agnolino Gaddi

Pier Luigi Farnese
 Caterina
 Duchess of Florence
 Entourage 1

Jeffrey Lu Jeffrey Blanchard
 Person 2
 Roman Lady
 Il Tasso
 Alessandro
 Invader
 Paulino/Paula
 Agnolo Gaddi
 Soldier 1
 Servant
 Medusa
 Entourage 2

Luis Arturo Corzo Benvenuto's Father
 Constable of Bourbon
 Antonio Santacroche
 Invader
 Giangiacomo
 Papal Advisor
 Vicenzio Romoli
 Soldier 2
 Gentleman
 Perseus
 Entourage 3

Ø.JEFFREY'S CLASS - description

Scene opens to a shot of Jeffrey's character from neck down (dressed in scarf, black wool coat, with black leather bag). It is a sunny day, and the class has just been seated at the top of Castel Sant' Angelo in preparation for Jeffrey's reading of a passage from the Life of Benvenuto Cellini:

JEFFREY BLANCHARD (Audio)

(Standing and speaking to Erin, Arturo & Alberto)

(Audio file 52:51) It's usually called *La Vita di Benvenuto Cellini*, it's been translated into every language on Earth, and it's one of the greatest autobiographies ever written. (56:20) The Book: Cellini in writing his autobiography is... somewhat exudes self-confidence. He has an exceedingly high opinion of himself. He wants us to know that he knows every important person in town. (56:50) But it's a fascinating document about what we might call the changing status of the artist. (57:08)

(Camera pans over students as Jeffery begins reading)

The story I'm going to read, is about being a prisoner and escaping from Castel Sant' Angelo. (57:23) Pick up a copy of this in the library and read the whole book or read

the whole chapter. (58:27) “I went along the Via Giulia, and came out at the corner of the Cavica, and went ...”

Audio fades at 58:52 after Crispino says “...this is where noblemen and artists of your kind go.” Then zoom onto a student imagining what it would have been like to be there during Cellini’s life. Cue dream sequence.

—End of Scene—

1/2.BENVENUTO DISCLAIMER - description

Benvenuto comes out against a blank wall and addresses the camera directly.

BENVENUTO

My dear guests, my name is Benvenuto Cellini. Yes, yes, THE Benvenuto Cellini. Now, the sequence of events you are about to see is the story of my life. Keep in mind that although the script writers are indeed mentally insane, these events are being portrayed in a manner keeping with the words of my own autobiography, as absurd as those words may seem. Thank you and enjoy the show.

I.INTRODUCTION - description

Soft music introduces the scene. Benvenuto is seated at his desk in his workshop study in Florence. It is nighttime, and he is writing with quill and ink to candlelight. Camera pans into his old yet pensive expression that is still full of vitality. He has begun writing his autobiography, and once the camera pans into his face, the narration begins:

(NARRATOR) BENVENUTO

Cellini is beginning the first chapter of his Autobiography. He has pen and ink and begins to attempt the first line. Narrations of his internal monologue and is reflected also in his writing.

Allora . . .(sigh) OK, you can do this Cellini. Let us begin by speaking frankly on what a great guy you are. Maybe open with a joke. No, that won’t do. Hmm...

The Life of Benvenuto Cellini, Chapter 1.

Anybody who’s anybody . . .(scratches it out) a bit too crass. Any man worth his weight in salt should write his own story when he is old. (scratches it out) Hmm. . . almost, but it’s needs a little more pomp. All men of whatsoever quality they be, who have done anything of excellence, or which may properly resemble excellence, ought, if they are persons of truth and honesty, to describe their life with their own hand; but they ought not to attempt so fine an enterprise till they have passed the age of forty. This duty occurs to my own mind now that I am travelling beyond the term of fifty-eight years, and am in Florence, the city of my birth. Many untoward things can I remember, such as happen to all who live upon our earth; and from those adversities I am now more free than at any previous period of my career-nay, it seems to me that I enjoy greater content of soul and health of body than ever I did in bygone years. I can also bring to mind some pleasant goods and some inestimable evils, which, when I turn my thoughts backward, strike terror in me, and astonishment that I should have reached this age of fifty-eight, wherein, thanks be to God, I am still travelling prosperously forward. My tale begins thus...

end of Scene—

II. BIRTH - description

It is night outside. It is the night of All-Saints, following the feast day. The Father is pacing outside the room where his wife is giving birth. He looks anxious yet excited (the sounds of the mother's intense breathing and encouragement from the midwife in the background).

FATHER

I wonder what we shall call the new baby girl. I hope only that the child is well and healthy. *Midwife enters with the covered baby.*

MIDWIFE

I am bringing you a fine present, such as you did not anticipate. *(Extends baby to father without giving it to him)*

FATHER

What God gives me is always dear to me. *(opens bundle of the finest white linen with baby)*

FATHER

It's a boy! Lord, I thank Thee with my whole heart; this gift is very dear to me; let him be welcome! *(while joining together the palms of his hands)*

PERSON 1

Oh, thank the Lord! What will you name this auspicious young boy?

PERSON 2

Yes! Yes! What will you name the descendant of Fiorino, after whom our fair town is named?

FATHER

Let him be welcome. . . Benvenuto!

PERSON 2

Yes! Yes! But what shall you call him?

FATHER

Let him be Welcome. . . Benvenuto.

PERSON 1

Ok, seriously 'doth the baby not require a name?

FATHER

Benvenuto. *(while taking him from the nurse and raising him into the air with the music from Lion King, "Circle of Life" playing in the background)*

—End of Scene—

(NARRATOR) BENVENUTO

And so my extraordinary life begins; though, as you will soon find, the story of my name is but a small occurrence within an incredibly vivid childhood. As a child tempted fate on more occasions than I had cause to do and saw many great and beautiful things which had never before come to the eyes of men.

III. FIRE SALAMANDER - description

Father is comfortably seated in front of a crackling fire in the basement-chamber of his house. He has a violin in his hand and playing/singing along the fire.

FATHER

(seeing a slight movement in the fire he looks closer to find that it is a salamander)

My dearest children! Descendants of trusted admiral of Julius Caesar! Come quick!

(Boy Benvenuto and sister enter; running excitedly)

FATHER

Come close, my son. *(Gives Boy Benvenuto a HUGE slap on the face)*

Boy Benvenuto

(Boy Benvenuto starts howling while caressing his aching face)

FATHER

My dear little boy, I am not striking you for any wrong that you have done, but only to make you remember. That lizard which you see in the fire is a salamander! A creature which has never been seen before by any one of whom we have credible information!

(while patting him in the head)

BOY BENVENUTO

(looks up confused and teary)

FATHER

Here, have a few crowns *(throws Benvenuto a couple coins)* and run along. *(tussling Boy Benvenuto's hair he sends him out of the room)*

—end of Scene—

IV. FLUTE VIGNETTES - description

A series of small vignettes showing Benvenuto growing up and taking up the flute and playing other musical instruments to the wonderment of his father. These should also show him secretly doing some metal working and craft. o Father giving Benvenuto Flute – Benvenuto is nonplussed o Benvenuto Practicing lackadaisically, occasionally stops to carve metal things o Benvenuto playing well - Father weeping in joy o Benvenuto playing well – Cherubs weeping in joy

(Narrator) BENVENUTO

Beyond the years of my infancy, I began to grow into one of the most magnificent artists of the age. From a very young age my skills with a flute were far beyond my few years and, although I despised the thing with all my being, each time my music but touched upon the breeze, all the angels of the heavens wept at its beauty. Though, I could not contain all of my greatness to but one art and, in secret, begun to practice the craft of the goldsmith. In case thou didst not guess: I was amazing!

—end of Scene—

V. DEPARTURE TO ROME - description

Il Tasso and Benvenuto are outside sitting in a park enjoying some wine. Benvenuto is angry with his father because of an argument about music. Camera pans over them.

BENVENUTO

I am but livid towards my father for his insistence that I continue that despicable art of music. The flute neither suits me nor I it... except for this one time, at band camp... Would it were that I should leave this town and my father by its side. *(annoyed voice)*

IL TASSO (GIOVANNI BATTISTA)

Benvenuto, if you ever foray into the mythical and grand city of

Rome, it shall be my greatest honor to join you.

BENVENUTO

You are a fellow of words, not deeds, my badger friend. *(annoyed voice)*

IL TASSO

No, fo' rizzle my nizzle! I too have come to anger with my mother; and if I had cash enough to take me to Rome, I would not turn back to lock the door of that wretched little workshop I call mine. Besides, I hear they have all the monuments of worlds past and they're even covered in hundreds of cats! And I do love cats.

BENVENUTO

If such is the only thing keeping you in Florence, I have enough money in my pockets to bring us both to Rome. Let us be on our way before the plague arrives. *(start getting up and walking towards Rome) (some time passes, now at Prato City Gate)*

BENVENUTO

Friend Tasso, this is God's doing that we have reached this gate without either you or me noticing that we were there; and now that I am here, it seems to me that I have finished half the journey.

IL TASSO

Oh, what will our old folks say this evening? *(saying phrase together while both are grinning)*

BENVENUTO

Indeed.

IL TASSO

Let us not think more about our parents until we have reached Rome.

(They tie their aprons behind our backs, and trudged almost in silence to Siena) (some time passes, now in Siena. Il Tasso has injured his foot and is limping.)

IL TASSO

My dear friend, I have hurt my foot and cannot go on. If your benevolence shall permit it, I require some money to return to Florence.

BENVENUTO

But then I should not have enough left to go forward; you ought indeed to have thought of this on leaving Florence; and if it is because of your feet that you shirk the journey, we will find a return horse for Rome, which will deprive you of the excuse.

(Benvenuto proceeds to hire a horse from Horse Seller)

You there! How much for that horse

IL TASSO

(puts on disappointed/angry face)

BENVENUTO

Come on. Let us continue. *(Takes towards the gate of Rome, determinately)*

IL TASSO

(muttering between his teeth, follows limping)

BENVENUTO

(stops and waits for him with a smile in his face) What would our friends speak of us tomorrow, if, having left for Rome, we had not pluck to get beyond Siena?

IL TASSO

(smiles and begins to sing)

BENVENUTO

(joins in singing "On the Road Again". As both disappear into the distance)

—end of Scene—

VI.CANDELABRA FOR BISHOP OF SALAMANCA - description

Camera comes into focus into the sumptuous study of the Bishop of Salamanca who is writing a letter to Benvenuto.

(NARRATOR) BISHOP OF SALAMANCA

Mi querido Benvenuto. Palabra de sus habilidades incomparables y maestría en su arte ha recorrido el continente de Europa, y por la gracia de Dios, estas noticias me han llegado a los oídos. Como hombre de refinamiento como tu, yo mismo requiero de los implementos mas lujosos que se pueda crear. Haber adquirido recientemente una de la mejor cera del oriente, tengo que encargarle unas candelabras más hermosas que sus manos expertas puedan crear. Yo personalmente vendré a Roma para recogerlas y darle pago. Atentamente, Francisco Bobadilla, Obispo de Salamanca.

(My dearest Benvenuto. Word of your unparalleled skills and master in your craft has traveled the whole of Europe, and by the grace of God, such news has come upon my ears. As a man of such refinement as yourself and having recently acquired some of the finest wax of the orient, I must commission from you the most beautiful candelabra that your adept hands can create. I shall personally come to Rome to pick it up and issue just payment. Sincerely, Francisco Bobadilla, Bishop of Salamanca.)

—end of Scene—

VII. WORKSHOP VIGNETTES - description

A series of short vignettes showing Benvenuto working in the workshop of Michel Agnolo. The Bishop of Salamanca's candelabra should be shown in the background with other little gold filigree and a sack of money showing his tremendous success.

(NARRATOR) BENVENUTO

As I continued in my most esteemed craft, I worked long and diligently in the workshop of Michel Agnolo and had a great amount of success. Soon I was ready for my next adventure.

—end of Scene—

VIII.FLIRTING WITH MADONNA PORZIA - description

A scene where Giamondo's wife (Madonna Porzia) comes in and asks for an appraisal for setting diamonds in a lily (fleur-de-lys) of gold. While Madonna Porzia is swooning over Benvenuto, a Roman Lady comes in:

MADONNA

My dear man, if thou art as handy with these (grabbing his hands) in other matters as thou are in gold you would make any lady a happy one.

BENVENUTO

It is not just for my name that women welcome me.

MADONNA

I have come to see if you should care to make me an appraisal for the setting of these diamonds into this gold lily.

ROMAN LADY

My lady, what is your business here?

MADONNA

I am amusing myself by watching this worthy young man at his drawing; he is as good as he is handsome.

BENVENUTO

Such as I am, lady, I shall ever be most ready to serve you. (*with air of confidence*)

MADONNA

You know well that I want you to serve me. (*blushing, hands Benvenuto the gold lily*)

ROMAN LADY

My lady, your presence is requested. Let us make our leave.

MADONNA

Set me the jewel after the fashion you have sketched, and keep for me the old gold in which it is now set. Farewell, my little Benvenuto.

—*end of Scene*—

IX. MEETING POPE CLEMENT VII - *description*

Benvenuto is at a dinner party at the Belvedere and playing music for Pope Clement VII. Accompanying Benvenuto is his protégé Paulino who is dressed as a woman and going by the name Paula. Benvenuto has been brought to the party by his friend Giangiacomo and is asked to join in the band for a performance for the Pope.

BENVENUTO

Oh Paula, you look as lovely as ever. The Greeks would be all but breathless had you been but in their land as they would no doubt have thought you a god... er, ehm, goddess.

PAULINO/PAULA

Surely you should say only such lovely things to persuade me out of my own will. (*speaking coyly*)

BENVENUTO

(speaking angrily) Do not forget young Paula that I am your teacher and you would do best to obey my command insofar as you wish to continue your apprenticeship.

PAULINO/PAULA

Indeed, I was but merely joking.

GIANGIACOMO

Benvenuto, Benvenuto! (*laughs at his own joke*)

BENVENUTO

(*under his breath*) Yeah, like I haven't heard that one before.

GIANGIACOMO

Would you be inclined to play a few carefully selected pieces with the band? We have heard of your incredible prowess (eye roll) on the flute and wish you to join us in a concert for his holiness, Pope Clement VII.

BENVENUTO

Seeing as how I shouldn't like to deprive the Pope of God-given talent, I will oblige you.

(*Music begins and camera is on Pope Clement VII*)

POPE CLEMENT VII

My word! I have never heard music more sweetly executed or with better harmony of parts. Bring me Giangiaco so that I may speak with him. *(Giangiacomo appears at the Pope's side)* Giangiaco, my dear fellow, where and how did you procure so excellent a cornet for soprano? What is the name of that man there?

GIANGIACOMO

Why that man is Benvenuto Cellini.

POPE CLEMENT VII

His name is welcome? Nevermind. So, then, he is the son of Maestro Giovanni? I wish then to have Benvenuto in my service as musician with the other bandsmen. Make it so! *(smashes cup)*

GIANGIACOMO

Most blessed Father, I cannot pretend for certain that you will get him, for his profession, to which he devotes himself assiduously, is that of a goldsmith, and he works in it miraculously well, and earns by it far more than he could do by playing.

POPE CLEMENT VII

I am the better inclined to him now that I find him possessor of a talent more than I expected. See that he obtains the same salary as the rest of you; and tell him from me, Pope Clement, to join my service, and that I will find work enough by the day for him to do in his other trade. *(Stretching out his hand, he gives a hundred golden crowns to Giangiaco)*

POPE CLEMENT VII

Divide these so that he may take his share.

GIANGIACOMO

Certainly, sir. *(walks back to Benvenuto)*

BENVENUTO

(smugly) He loves me doesn't he? Don't worry, I shall inform you in due time if I shall accept the offer which I am sure he extended me to join his band. I'm sure that in due time the Pope and I shall be best of friends. *(calls father on iPhone)* Father, I have the most wondrous news!

FATHER

(speaking to a rock being used as a phone) What is this thing that hath not yet been invented? No matter. Tell me my son! Have you decided to quit that awful habit of metal-working?

BENVENUTO

Not quite. However, my new bestie, Pope Clement VII, has asked me to join his band of musicians because of my impeccable talent.

FATHER

THAT IS INCREDIBLE MY SON!!!! *(starts to feel faint with joy)* I am so proud of you. Ahhh... My heart. *(clutching chest)* So... happy... *(Falls to ground)*

—end of Scene—

X. SACK OF ROME, PART I: HEADING TO THE CASTEL - description

Benvenuto has been enlisted to help guard Castel Sant'Angelo. On the way there he kills the Constable of Bourbon.

(NARRATOR) BENVENUTO

The whole world was now in warfare, or at least the world as far as I was concerned. Pope Clement had sent to get some troops from Giovanni de' Medici, and when they

came, they made such disturbances in Rome, that it was ill living in open shops. Then, on the death of Giovanni de' Medici in Lombardy, the Pope, at the advice of Messer Jacopo Salviati, dismissed the five bands he had engaged; and when the Constable of Bourbon knew there were no troops in Rome, he pushed his army with the utmost energy up to the city. The whole of Rome upon this flew to arms. I happened to be intimate with Alessandro, the son of Piero del Bene, who, at the time when the Colonnese entered Rome, had requested me to guard his palace.

BENVENUTO

Alessandro, let us make our way to the Castle with haste! *(walking along the walls of the Campo Santo)*

ALESSANDRO

Would God that we had never come here!*(yells in a very scared voice and walking with extreme paranoia)*

BENVENUTO

Since you have brought me here, I must perform some action worthy of a man!*(points to manhood)* Here I shall show you how to use your weapons! *(pick up a stone, and hurls it off-screen.)*

(Shot cuts to Duke of Bourbon, bottle of whiskey in hand, riding into Rome on a horse)

DUKE OF BOURBON

(Drunkly) I'm coming for you Pope. You'll see! No one can stop me, the Duke of... *(sways about tipsily)* of Bourbon! I'll... *(BOOM! Enormous boulder crashes down on top of him).*

BENVENUTO

Now, let us make haste! *(they go on their way to Castel Sant'Angelo) (scene cuts to Benvenuto and Alessandro inside the Castel)*

PALLONE DE'MEDICI

You, Benvenuto! You are of the Papal Household. Come with me to the heights of the keep!

BENVENUTO

But...my friend Alessandro!

ALESSANDRO

(dramatically expresses displeasure, looking both at Benvenuto and Pallone De'Medici)

PALLONE DE'MEDICI

Leave him. The Pope requires your valiance and extraordinary marksmanship! *(Having gotten into the castle in this way, he attaches himself to certain pieces of artillery, which were under the command of a bombardier called Giuliano Fiorentino)*

ALESSANDRO

Benvenuto, do not leave me!*(yells in a very scared voice)*

—end of Scene—

XI. SIEGE OF CASTEL SANT'ANGELO VIGNETTES – *description Here Benvenuto should be shown miraculously killing everybody with perfect aim whilst people die around him.*

(NARRATOR) BENVENUTO

Some of the other bombardiers were behaving in an atrocious manner; seeing which, I took one of the matches, and got the assistance of a few men who were not

overcome by their emotions. I aimed some swivels and falconets at points where I saw it would be useful, and killed with them a good number of the enemy. Had it not been for this, the troops who poured into Rome that morning, and were marching straight upon the castle, might possibly have entered it with ease, because the artillery was doing them no damage. *(Here he kills all the Invaders).*

—end of Scene—

XII. SACK OF ROME, PART II: WITH THE POPE - *description*

This scene takes place inside a room somewhere in Castel Sant'Angelo with the Pope.

POPE CLEMENT VII

PATER noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. . . Benvenuto! Thank the merciful Lord you are here! Antonio, entrust this man with your finest soldiers!

ANTONIO SANTACROCHE

Of course your eminence! Right away. Benvenuto, come with me! You shall be stationed with five pieces of artillery on the highest point of the castle.

BENVENUTO

As you wish your Holy Eminence! While my skills in music can enchant angels, and my crafts in gold redefine the beauty of gold itself, I shall defend you like 20 of your best Swiss Guard!

(vignette with Benvenuto making many kills)

(NARRATOR)BENVENUTO

I went on firing under the eyes of several cardinals and lords, who kept blessing me and giving me the heartiest encouragement. In my enthusiasm I strove to achieve the impossible; let it be known that it was I who saved the castle that morning, and brought the other bombardiers back to their duty!

—end of Scene—

XIII. SACK OF ROME, PART III: PERFECT AIM - *description*

This scene takes place inside a room somewhere in Castel Sant'Angelo with the Pope. Benvenuto begins by narrating his accomplishments with the ongoing Siege of Castel Sant'Angelo.

(NARRATOR)BENVENUTO

I pursued my business of artillery man, and every day performed some extraordinary feat, whereby the credit and the favour I acquired with the Pope was something indescribable. There never passed a day but what I killed one or another of our enemies in the besieging army. On one occasion the Pope was walking round the circular keep, when he observed a Spanish Colonel in the Prati; he recognized the man by certain indications, seeing that this officer had formerly been in his service; and while he fixed his eyes on him, he kept talking about him. I, above by the Angel, knew nothing of all this, but spied a fellow down there, busying himself about

the trenches with a dagger in his hand; he was dressed entirely in rose-colour; and so, studying the worst that I could do against him, I selected a weapon which I had at hand. This I emptied, and loaded it again with a good charge of fine powder mixed with the coarser sort; then I aimed it exactly at the man in red, elevating prodigiously, because a piece of that caliber could hardly be expected to carry true at such a distance. I fired, and hit my man exactly in the middle. He had trussed his sword in front, for swagger, after a way those Spaniards have; and my ball, when it struck him, broke upon the blade, and one could see the fellow cut in two fair halves. The Pope, who was expecting nothing of this kind, derived great pleasure and amazement from the sight, both because it seemed to him impossible that one should aim and hit the mark at such a distance, and also because the man was cut in two, and he could not comprehend how this should happen. He sent for me.

(next part of scene takes place inside a room of Castel Sant' Angelo)

POPE CLEMENT VII

Benvenuto, I knew of your prowess in the field, but how did you manage such an amazingly accurate dispensing of our enemy? You have saved my life!

(NARRATOR) BENVENUTO

(while Benvenuto shows the Pope different devices he used)

explained all the devices I had used in firing; but told him that why the man was cut in halves, neither he nor I could know. Upon my bended knees I then besought him to give me the pardon of his blessing for that homicide; and for all the others I had committed in the castle in the service of the Church.

(After conversation, Benvenuto kneels in front of Pope)

POPE CLEMENT VII

Benvenuto, il nome di padre del figlio e dello spirito santo, I bless you and absolve you of all the murders you have ever perpetrated and will perpetrate in service of the Apostolic church.

(raising his hand, and making a large open sign of the cross upon his face)

BENVENUTO

(looks at the camera) And that won't be the last time this happens either.

—end of Scene—

XIV. HIDING THE JEWELS - description

Scene continues from after the blessing from the Pope.

POPE CLEMENT VII

Benvenuto, I have but one more favor to ask of you.

(as Benvenuto is rising)

BENVENUTO

Tell me, dearest Padre.

POPE CLEMENT VII

The immense Papal fortune which has been passed down to me through the office which I represent is surely in danger in its present location. Knowing full well the incredible skills that you possess as a worker of gold, it would please me greatly if you would remove the jewels from their gold settings, melt down the gold for transport, and stitch the precious jewels into the lining of my holy garb.

(handing Benvenuto the crown jewels)

PAPAL ADVISOR

But my lord, do you think it wise to entrust such an important task to someone outside of the college? I mean just look at him. He doesn't even have a pointy hat!

POPE CLEMENT VII

Indeed I do trust our young Benvenuto to carry through this task with dignity and honesty of character.

(camera cuts to Benvenuto taking apart the jewels and gold)

BENVENUTO

(speaking to himself as he works) Honest! Of course I am honest. How dare they accuse me of any indecent act before they have yet any reason. They don't even entrust me with my own pay! Speaking of which, I do need a bit of gold as payment for this job.

(pocketing a bit of the gold and jewels) After all, I do have to send something back to my dear father. The Pope will never know.

-end of scene-

XV.NECROMANCY IN COLOSSEUM, PART 1 - *description*

Benvenuto and Sicilian Priest are talking over some wine.

(NARRATOR) BENVENUTO

It happened through a variety of singular accidents that I became intimate with a Sicilian priest, who was a man of very elevated genius and well instructed in both Latin and Greek letters. In the course of conversation one day we were led to talk about the art of necromancy, or the summoning of spirits.

BENVENUTO

Throughout my whole life I have had the most intense desire to see or learn something of this art, Necromancy.

SICILIAN PRIEST

A stout soul and a steadfast must the man have who sets himself to such an enterprise.

BENVENUTO

Of strength and steadfastness of soul I should have enough and to spare, provided I found the opportunity

SICILIAN PRIEST

If you have the heart to dare it, I will amply satisfy your curiosity.

BENVENUTO

It's settled then! We will reconvene tomorrow under the cover of nightfall.

—end of Scene—

XVI.NECROMANCY IN COLOSSEUM, PART 2 - *description*

Benvenuto and Sicilian Priest have reconvened the next day with their friends Vincenzo Romoli, Agnolino Gaddi, and Young Boy apprentice of Benvenuto.

(NARRATOR) BENVENUTO

We went together to the Coliseum; and there the priest, having arrayed himself in necromancer's robes, began to describe circles on the earth with the finest ceremonies that can be imagined. I must say that he had made us bring precious perfumes and fire, and also drugs of fetid odour. When the preliminaries were completed, he made the entrance into the circle; and taking us by the hand,

introduced us one by one inside it. Then he assigned our several functions; to the necromancer, his comrade, he gave the pentacle to hold; the other two of us had to look after the fire and the perfumes; and then he began his incantations.

SICILIAN PRIEST

Cerberus custos silentio noctis ab tenebrosam abyssum in terra vestra. Te accerso foras, tenetur ad vestra aetherea forma. Iisque volumus vobiscum. *(eyes are fluttering in their sockets, he seems almost possessed)*

SICILIAN PRIEST

Legiones daemonum feras. Requirimus, favor. Haec autem temporis angustia et ego protectus Dei virtute et nutu. Non nocet venient ad me aut ad meam compatriotae. *(with regained composure and determination)*

SICILIAN PRIEST

Benvenuto, ask them something.

BENVENUTO

Reunite me with my Sicilian Angelica! *(pleading to the demons)*

AGNOLINO

This is how I will meet death, for we are certainly dead men. *(scared, he exclaims)*

YOUNG BOY

Ahhhhh!!!! *(cowers behind Sicilian Priest)*

BENVENUTO

These creatures are all inferior to us, and what you see is only smoke and shadow; so then raise your eyes. *(commanding to Agnolino and Young Boy)*

AGNOLINO

I am dead. I cannot endure the sight any longer! *(covering his face with his hands, groaning)*

SICILIAN PRIEST

Agnolino, in time and place like this we must not yield to fright, but do the utmost to bestir ourselves; therefore, up at once, and fling a handful of that asafetida upon the fire.

—end of Scene—

XVII. CAPTURE OF BENVENUTO AND TRANSPORT TO CASTEL SANT'ANGELO

Benvenuto is seen walking along a road in Rome. He is confronted by three policemen.

PIER LUIGI

You there! I know all too well that you are Benvenuto, son to Maestro Giovanni and a true thief! You are to come with us at once as a prisoner of his Holiness.

BENVENUTO

How dare you, you moistureless piece of excrement! I am no such thing as a thief.

PIER LUIGI

Ah, but the Pope does believe you to be!!!! Did you not but steal a handful of the Pope's own jewels from his treasure in the midst of the Sack of Rome so many years ago?

BENVENUTO

That gold was my own to remove as it was payment for that very same work. Methink'st thou art a general offence and every man should beat thee.

POLICE 1

How dare you! She's a nice lady!!!

PIER LUIGI

'Tis no matter what this man may call me, for his is no longer free and shall soon be deep within the walls of Castel Sant' Angelo. Guarded by six hundred soldiers.

BENVENUTO

You'll never take me alive!!!

POLICE 2

Get him!

(all three policemen tackle Cellini in the street)

-end of scene-

XVIII. CELLINI IN HIS CELL - description

Scene must be added.

XIX. THE GREAT ESCAPE FROM THE CASTEL - description

(Benvenuto decides to escape from the Castel. Scene opens on a shot of the embankment of the Tiber, sideways to make it appear

BENVENUTO

Ah good riddance. I have reached the top of the Castel without a soul taking notice of me. Now, time to use these dirty sheets and make my way to freedom. Oh, boy. This looks like a long way down. Lord God, give aid to my good cause; you know that it is good; you see that I am aiding myself. *(lowering himself into position, slowly descending the height of the wall. His feet touching some good ground, he believes himself to be free).*

Thank thee lord for I have reached this earth with my life and limbs. Ah! *(but in reality, he has only gently touched a lip of the castel wall, and falls a long long way to the actual ground.) (cut to shot of Cellini laying on the ground and then waking up, wraps broken leg in part of the sheet, and crawls along until he passes out.)*

-end of scene-

XX. MURDER VIGNETTE - description

Scene of Cellini walking down the street, guy looks at him funny, Cellini takes out his dagger and gives the guy a series of sharp stabs. Then wipes off the dagger and continues on his way whistling happily.

(NARRATOR) BENVENUTO

Well, then, to return to my affairs. When certain decisions of the court were sent me by those lawyers, and I perceived that my cause had been unjustly lost, I had recourse for my defence to a great dagger which I carried; for I have always taken pleasure in keeping fine weapons. The first man I attacked was the plaintiff who had sued me; and one evening I wounded him in the legs and arms so severely, taking care, however, not to kill him, that I deprived him of the use of both his legs. Then I sought out the other fellow who had brought the suit, and used him also in such wise that he dropped it.

-end of scene-

XXI. BEATING CATERINA - description

He beats Caterina but then stops when he realizes he needs a model.

Now unto the subject of my muses . . . Caterina; I keep her principally for my art's sake, since I cannot do without a model; but being a man also, I have used her for

my pleasures, and it is possible that she may bear me a child. Now I do not want to maintain another man's bastards, nor will I sit down under such an insult. If anyone in this house ever had the audacity to attempt anything of the sort, and I were to become aware of it, I verily believe that I should kill both her and him. So, sometimes, to remind her who is her master, I have to discipline her. One day, she got me particularly angry because she refused to pose for me. Eight hours is not a long time! Yet, after a few bruises I had to stop, otherwise I would not have a viable model for a fortnight!

XXII.COMPLETING PERSEUS AND MEDUSA, PART 1: COMMISSION – description

Benvenuto meets the Duke of Florence when he goes to his villa to pay his respects for his recent retirement. As expected, Benvenuto's glory enchants the Duke into giving him a commission.

(NARRATOR) BENVENUTO

The Duke of Florence at this time, which was the month of August 1545, had retired to Poggio a Cajano, ten miles distant from Florence. Thither then I went to pay him my respects, with the sole object of acting as duty required, first because I was a Florentine, and next because my forefathers had always been adherents of the Medicean party. When I was introduced, the Duke received me very kindly; then he and the Duchess put questions concerning the works which I had executed for the King. I answered willingly and in detail. After listening to my story, he answered that he had heard as much, and that I spoke the truth. *(cuts to the conversation between Duke, Duchess and Benvenuto)*

DUKE OF FLORENCE

(with a tone of sympathy) How small a recompense for such great and noble masterpieces! Friend Benvenuto, if you feel inclined to execute something for me too, I am ready to pay you far mbetter than that King of yours had done, for whom your excellent nature prompts you to speak so gratefully. When I understood his drift, I described the deep obligations under which I lay to his Majesty, who first obtained my liberation from that iniquitous prison, and afterwards supplied me with the means of carrying out more admirable works than any artist of my quality had ever had the chance to do. While I was thus speaking, my lord the Duke writhed on his chair, and seemed as though he could not bear to hear me to the end. Then, when I had concluded, he rejoined:

DUKE OF FLORENCE

If you are disposed to work for me, I will treat you in a way that will astonish you, provided the fruits of your labours give me satisfaction, of which I have no doubt.

25

DUCHESS OF FLORENCE

You must labor for me as well! *(seductively)*.

BENVENUTO

I, poor unhappy mortal, burning with desire to show the noble school of Florence that, after leaving her in youth, I had practiced other branches of the art than she imagined . . . I shall willingly erect for you, my Duke, in marble or in bronze a mighty statue on your fine piazza.

DUKE OF FLORENCE

Magnificent. I shall require for you to produce me a Perseus! My heart is set on it! Begin it at once!

-end of scene-

XXIII.COMPLETING PERSEUS AND MEDUSA, PART 2: APPROVAL –

description

Benvenuto shows the Duke an initial wax model, which he very much likes.

(NARRATOR) BENVENUTO

I very gladly set myself to the task, and in a few weeks I finished my model, which was about a cubit high, in yellow wax and very delicately finished in all its details. I had made it with the most thorough study and art. One day after dinner, I took it to his wardrobe, where he came to inspect it with the Duchess and a few gentlemen of the court. No sooner had he seen it than he expressed much pleasure, and extolled it to the skies; wherefrom I gathered some hope that he might really be a connoisseur of art. After having well considered it for some time, always with greater satisfaction, he began as follows:

DUKE OF FLORENCE

If you could only execute this little model, Benvenuto, with the same perfection on a large scale, it would be the finest piece in the piazza.

DUCHESS OF FLORENCE

Duchess touches the 45cm wax model seductively.

HMMM. It is sooo . . . perfect.

BENVENUTO

Most excellent my lord, upon the piazza are now standing works by the great Donatello and the incomparable Michelangelo, the two greatest men who have ever lived since the days of the ancients. But since your Excellence encourages my model with such praise, I feel the heart to execute it at least thrice as well in bronze.

-end of scene-

XXIV.COMPLETING PERSEUS AND MEDUSA, PART 3: ALMOST DONE –

description

Benvenuto shows the Duke an almost completed version. The foot needs restoration.

DUKE OF FLORENCE

Come, tell me, Benvenuto, how is it possible that yonder splendid head of Medusa, so high up there in the grasp of Perseus, should ever come out perfect?

BENVENUTO

Look you now, my lord! If your Excellency possessed that knowledge of the craft which you affirm you have, you would not fear one moment for the splendid head you speak of. There is good reason, on the other hand, to feel uneasy about this right foot, so far below and at a distance from the rest.

DUKE OF FLORENCE

(When he heard these words, the Duke turned, half in anger, to some gentlemen in waiting, and exclaimed)

I verily believe that this Benvenuto prides himself on contradicting everything one says.

DUKE OF FLORENCE

(Then he faces Benvenuto with a touch of mockery, upon which his attendants did the like, and began to speak as follows)

I will listen patiently to any argument you can possibly produce in explanation of your statement, which may convince me of its probability.

BENVENUTO

I will adduce so sound an argument that your Excellency shall perceive the full force of it.

MEDUSA

(Has eyes wide open, sneezes, reopens eyes with tongue out)

BENVENUTO

You must know, my lord, that the nature of fire is to ascend, and therefore I promise you that Medusa's head came out famously; but since it is not in the nature of fire to descend, and I must force it downwards six cubits by artificial means, I assure your Excellency upon this most convincing ground of proof that the foot cannot possibly come out. It will, however, be quite easy for me to restore it.

PERSEUS

(winks at Duchess)

DUCHESS

What the . . . ! *(points at Perseus astonishedly, nobody notices)*

DUKE OF FLORENCE

Why, then, did you not devise it so that the foot should come out as well as you affirm the head did?

BENVENUTO

I must have made a much larger furnace, with a conduit as thick as my leg; and so I might have forced the molten metal by its own weight to descend so far. Now, my pipe, which runs six cubits to the statue's foot, as I have said, is not thicker than two fingers. However, it was not worth the trouble and expense to make a larger; for I shall easily be able to mend what is lacking.

DUKE OF FLORENCE

My Benvenuto, as always, I underestimate you. *(smiling)* Finish my

Perseus and you shall have the rest of your payment. *(pats Benvenuto in the shoulder)*

-end of scene-

XXV. FINAL WRITING SCENE - description

Scene opens with a Cardinal walking through the woods with his entourage with Benvenuto's narration in the background.

(NARRATOR BENVENUTO)

. . . about that time the Duke went on a journey, attended by all his court and all his sons, except the prince, who was in Spain. They travelled through the Sieneze Maremma, and by this route he reached Pisa. The poison from the bad air of those marshes first attacked the Cardinal, who was taken with a pestilential fever after a few days, and died at the end of a brief illness.

(NARRATOR BENVENUTO)

(Camera returns to Benvenuto in his study)

He was the Duke's right eye, handsome and good, and his loss was most severely felt. I allowed several days to elapse, until I thought their tears were dried, and then I betook myself to Pisa.

-end of scene-

XXVI. JEFFERY'S CLASS – PART II - description

Scene must be added