

# **Teorias estéticas da arte e do cinema aplicadas às dimensões estética e de linguagem das competências midiáticas: discussão inicial a partir da análise do filme Antes da Chuva**

Erika Savernini

## **Introdução**

Nesse texto, apresentamos as discussões iniciais de uma pesquisa que objetiva o aprofundamento da teorização e da experimentação em torno das dimensões da competência midiática (quanto à estética e à linguagem, mais especificamente) através da aplicação de fundamentos conceituais da Estética da Formatividade, da Teoria dos Cineastas como metodologia e do cinema como uma forma de pensamento logopático. O filme *Antes da Chuva* (*Before the rain, Pred dozhdot*, Macedônia, França e Reino Unido, 1994) foi escolhido como evidência empírica, uma vez que sua análise concretiza os conceitos em discussão. Ferrés e Piscitelli (2012) propõem que a competência em comunicação audiovisual implica capacidades de interpretação e análise desde a reflexão crítica

das imagens e das mensagens audiovisuais até a capacidade de expressar-se nesse meio. A alfabetização, pode-se concluir, seria alcançada num processo de desenvolvimento de destrezas e atitudes que tornam o indivíduo competente. A competência, por sua vez, apresenta seis dimensões de conhecimento ou de capacidade: a linguagem (refere-se ao conhecimento dos códigos, da análise de sentido e de significação, das estruturas e dos gêneros), a tecnologia (relaciona-se às ferramentas, seu conhecimento teórico e capacidade de utilização), os processos de produção e programação (conhecimentos das funções e tarefas dos agentes produtores, as fases e os processos de produção e programação de distintos produtos audiovisuais), a ideologia e os valores (capacidade de análise crítica das mensagens como expressão de interesses, entendimento das mensagens como representações da realidade, portadores de ideologia e de valores), recepção e audiência (reconhecimento da audiência ativa, principalmente frente ao digital, reconhecer a interferência de aspectos emocionais, racionais e contextuais que interferem na recepção), a estética (conhecimento dos aspectos formais e capacidade de avalia-los, além de correlacioná-los com outras mensagens midiáticas ou artísticas).

O aprofundamento quanto às dimensões estética e de linguagem (mais especificamente, mas não exclusivamente, uma vez que se articulam com as demais dimensões) está sendo desenvolvido a partir da Estética / Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson, (que se enquadra de forma original na abordagem da autonomia da arte, tendo como fundamento que a arte é um “modo de formar” que não é nem a “forma pela forma” nem a formatação de um conteúdo; a “forma formada” é “conteúdo expresso”) em articulação com as propostas contemporâneas da Teoria dos Cineastas como metodologia (que representam uma mudança de paradigma dos estudos de cinema - que usualmente pressupõem uma teoria explicativa sobre a forma fílmica -, considerando o ato criativo e os filmes como a forma de um pensamento reflexivo sobre o próprio cinema, seus fundamentos e função) e de Julio Cabrera (que concebe o cinema como forma filosófica - alinhada com filósofos raros na tradição ocidental, chamados por ele de cinematográficos -, a partir da concepção de que o signo do cinema seja logopático, forma de pensamento que mobiliza o mental e o afetivo concomitantemente).

Por ser uma investigação teórico-metodológica que propõe mudança de paradigma na teorização e na análise fílmica, bem como no entendimento do fazer como engendramento de formas significativas para além do dito explicitamente, esperamos que tenha um impacto no ensino e na pesquisa do audiovisual, na graduação tanto quanto na pós-graduação, e embase propostas de materiais e exercícios para formação docente em audiovisual para sua aplicação profissional.

## **Estética e Teorias do Cinema**

O campo da Estética das Artes (consequentemente do cinema) abrange diversas concepções, portanto, sua evocação gera diversos sentidos que devem ser esclarecidos. Chateau (2010, p.11-12<sup>1</sup>) propõe doze sentidos (interconectáveis, não auto excludentes) que refletem a diversidade das concepções do que seria do âmbito da estética:

1. Certa relação com o mundo dominada pela sensibilidade.
2. Certa atitude humana (em maior ou menor grau desinteressada) que difere das atitudes prática e cognitiva.
3. O sentimento de prazer e de desprazer.
4. O exercício do gosto e da crítica de forma geral.
5. Uma forma de classificar obras (inclui o ofício de crítico).
6. O âmbito da aplicação de certos valores, entre outros o de belo...
7. Uma dimensão antropológica, um aspecto das práticas sociais.
8. Estetização – metamorfose dos fenômenos.
9. As características recorrentes, estilísticas ou temáticas, que a obra de um realizador ou uma série coerente de suas obras manifesta.
10. O artístico: a teoria da arte, sua concepção, os artistas e as formas sociais de sua manifestação.
11. As características específicas de uma arte, como as amalgama sua história (a estética do teatro, do cine, por exemplo).
12. Uma disciplina que integra as aceções anteriores.

---

1 Livrementemente traduzido por nós do espanhol.

Lembrando que, para Ferrés e Piscitelli (2012), a dimensão estética tem como princípio o conhecimento dos aspectos formais e a capacidade de análise da forma em si e suas correlações com mensagens de outras mídias. Observamos, assim, que há um privilégio de um dos sentidos da Estética (conforme CHATEAU, 2010) na proposta desses pesquisadores, de certa forma, “reduzindo” a dimensão estética às questões formais. Essa escolha, possivelmente, deve-se a uma questão didática, escolhendo-se o que é propriamente do campo estético e de nenhum outro para demarcar o diferencial dessa dimensão em relação às outras; no entanto, acaba por eclipsar os sentidos que poderiam interconectar os aspectos formais às demais dimensões. Por outro lado, demonstra um afinamento com um alinhamento bastante atual do campo dos Estudos Intermidiáticos<sup>2</sup>, que não distingue a mensagem artística das demais – o que permite o estudo estético de “produtos comerciais”, feitos sem pretensão ou atitude artística. Esse é um fator de grande destaque, pois entendemos que é uma ruptura com uma das concepções mais tradicionais da Estética como sendo uma atitude desinteressada, diversa “das atitudes prática e cognitiva” – o sentido 2 da lista de Chateau (2010). Diante de uma tal concepção mais “conservadora” da Estética, a dimensão estética dificilmente se aplicaria aos estudos de produtos da Indústria Cultural.

Destacar a concepção da Estética como preponderantemente o estudo das formas (do sistema formal fílmico), embora, em um primeiro olhar, dilua a relação com as outras dimensões, nos remete à proposta de Julio Cabrera (2015) de pensar o cinema (não só o cinema, mas também outras formas artísticas) como

---

2 Cf. CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. Aletria, revista de estudos de literatura, jul-dez. 2006. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_14/ale14\\_cc.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf)>. Acesso em: 12 set. 2008. Acatamos a proposta de Claus Clüver, quando propõe que se abandone o termo Interartes e seja adotado Estudos Intermidiáticos para seu campo de investigação, ao defender que termo mídia é suficientemente abrangente para abarcar mídias, meios, linguagens, formas artísticas etc. - e bem menos problemático que arte (que sempre levanta a questão do que seria ou não arte). “Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais”.

filosofia a partir da concepção de que seus signos são logopáticos. Cabrera discute a filosofia, criticando a filosofia profissionalizada, que não reconhece ou rejeita a subjetividade, aquilo que é do *pathos*, centrando-se apenas no lógico-mental. Além da discussão teórica sobre o cinema como uma forma específica, diversa da lógica do texto escrito e da filosofia mais tradicional, Cabrera aplica sua proposta de análise do filme como forma filosófica a filmes hollywoodianos (o que seria o ícone do cinema comercial, sem pretensões artísticas ou intelectuais) – só por isso, seu estudo merece destaque. Na segunda edição do seu livro, ele enfatiza a necessidade da análise formal (o autor faz inclusive um *mea culpa*, afirmando que, nessa edição, procurou corrigir a falha observada na primeira edição em empreender uma análise formal e não apenas de conteúdo dos filmes selecionados). Dessa forma, para Cabrera, as formas específicas audiovisuais (e de cada outra arte assim abordada) podem ser analisadas como articuladoras de um pensamento (e não apenas como suporte para um conteúdo, esse, sim, relevante), portanto não mais como representação, a obra de arte é em si. Chegamos a essa conclusão sobre a proposta de Cabrera pela articulação com os princípios fundamentais da Estética / Teoria da Formatividade do filósofo italiano Luigi Pareyson (ABDO, 2005; GATTI, 2018) da forma formante e da obra como organismo. Segundo Gatti (2018), a estética de Pareyson é uma virada filosófica no campo, tirando o estudo da contemplatividade e teorizando a atividade criativa a partir do fazer (não de modelos anteriores). Um desejo similar, de devolver a obra para o centro da pesquisa, no lugar de ser ilustrativa de um modelo explicativo prévio, anima a Teoria dos Cineastas como Metodologia.

Desde seu início, há reflexão teórica sobre o cinema – ainda que com desconfiança, o cinema, antes mesmo de ser entendido como tal, quando ainda era basicamente atração de feira, mereceu a atenção de destacadas figuras da cultura e da arte<sup>3</sup>. Cineastas como Eisenstein, Epstein, Cocteau, Pasolini, Tarkovski e tantos outros deixaram escritos sobre o cinema e não apenas sobre sua pró-

---

3 Um dos textos iniciais mais impactantes é o relato do escritor russo Maxim Gorki das suas impressões sobre uma sessão de exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière. O impacto das imagens “realistas” em movimento está lá registrado (dando indício do assombro que gerou o mito de que a plateia assustava-se com o trem que poderia invadir a sala vindo da tela) e também a ideia de ser um outro do mundo.

pria cinematografia. Contemporaneamente, no entanto, vem se formando um campo da Teoria dos Cineastas que defende o gesto criativo como forma de teorização – ou seja, os filmes seriam os “textos” teóricos sobre o cinema. Pelo método da Teoria dos Cineastas, as fontes diretas têm grande relevância, sendo composta pelo objeto de análise e documentos não tratados criticamente (documentários sobre o realizador, entrevistas, notas de produção, roteiros de seus filmes e outros materiais que apresentem as reflexões e os depoimentos do realizador sobre sua atividade). A proposta dessa metodologia é elaborar, textualmente, a teoria sobre o cinema “incrustada” no sistema formal fílmico (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Entendemos uma aproximação com Cabrera, pois seria reconhecer que o cinema pensa de forma audiovisual (logopática) e seu estudo é uma tradução para a forma de comunicação oficial da academia (e consolidada no ocidente, no próprio sistema educacional formal): a linguagem verbal sob sua forma escrita.

A Teoria dos Cineastas é proposta por Graça, Baggio e Penafria (2015) como uma metodologia que quebra o paradigma do campo da teoria do cinema, que usualmente relega a segundo plano os discursos dos cineastas e mesmo os filmes (confrontados de modo indireto, embora sejam, por excelência, os objetos de análise). Lembrando que não se propõe uma inversão completa, pela qual a fala do cineasta seria “palavra final” sobre o filme, mesmo porque propõe-se a construção de um modelo teórico sobre o cinema a partir da análise dos filmes e de fontes diretas com as reflexões do cineasta sobre os aspectos mais amplos de sua atividade, não sobre a interpretação dos seus filmes. Como ponto de partida, Graça, Baggio e Penafria (2015) recomendam como parâmetros de análise:

- Perguntas a serem respondidas: De que forma o cineasta entende o cinema? / Qual é o pensamento do cineasta sobre o processo de criação cinematográfica? / Qual a relação dos cineastas para com as suas próprias obras? / Que linhas de influências se pode traçar entre cineastas tanto no que se refere às obras fílmicos quanto ao pensamento?

- Abordagens: Relação dos cineastas com as equipes / Conceitos presentes em seus filmes / Relação do cineasta com os espectadores / Relação dos cineastas com a teoria / Relação dos cineastas com os teóricos.

Graça, Baggio e Penafria reconhecem que a Teoria dos Cineastas é uma metodologia em construção, daí termos como objetivo uma contribuição ao seu aprofundamento e refinamento. Dessa forma, buscamos, já inicialmente, sua complementação com a metodologia de Andrew (1989, p.16-18) para sistematização das teorias do cinema até os anos 1970. As categorias de análise, como propostas por Andrew, são 4 aspectos que devem ser deduzidos do texto teórico<sup>4</sup>:

- **MATÉRIA-PRIMA:** Tudo que existe como um estado de coisas com o qual começa o processo cinematográfico. Gera perguntas sobre o veículo, procura relação com a realidade, a fotografia e a ilusão, uso do tempo e do espaço, processo como cor, som e decoração da sala de exibição etc.
- **MÉTODOS E TÉCNICAS:** Processo que dá forma ou tratamento à matéria-prima. Questões relativas a desenvolvimentos tecnológicos, psicologia do cineasta ou mesmo economia da produção cinematográfica.
- **FORMAS E MODELOS:** Parte-se da premissa de que os filmes são um processo completo no qual a matéria-prima já tomou forma através de vários métodos criativos. O que determina essas formas e como elas são reconhecidas por uma plateia? Tipos de filmes que foram e podem ser feitos; capacidade de adaptar outros trabalhos de arte; gênero e expectativa da plateia; repercussão.
- **OBJETIVO E VALOR:** Refere-se a aspectos mais amplos da vida e o objetivo do cinema no universo do homem. Uma vez que a matéria-prima foi moldada por um processo, obtendo determinada forma significativa, que significa isso para a humanidade?

---

4 Embora Andrew refira-se a textos escritos sobre cinema, entendemos que a “leitura” do filme como teoria pode buscar nessas perguntas categorias para análise. Ou seja, propomos que sejam aplicadas aos filmes em análise para estudar a teoria posta em movimento pelo/a realizador/a.

Andrew (1989, p.20) sintetiza sua proposta em 4 questões a serem respondidas, não de modo estanque, mas articulado: “1. Que é que ele [teórico] considera o material básico do cinema? 2. Que processo transforma esse material em algo significativo, algo que transcende tal material? 3. Quais as formas mais significativas que essa transcendência assume? 4. Que valor o processo como um todo tem em nossas vidas? ”

A terceira referência para composição dos procedimentos de análise que propomos nessa pesquisa é Robert Stam (2003), que traça um panorama amplo das principais teorias do cinema desde seus primórdios às abordagens e propostas mais contemporâneas. O que nos interessa diretamente é a introdução, texto no qual ele estabelece uma discussão sobre a teoria do cinema. Uma vez que não há mais uma Teoria Geral do cinema na perspectiva contemporânea, mas teorias/abordagens diferentes, Stam propõe um “cubismo teórico”. O “cubismo teórico” prescreve que a composição do objeto é o que determina quais teorias devem ser adotadas e articuladas para que dê conta da proposta de pesquisa – preconizando que não se fique restrito a uma única teoria. Além disso, Stam sistematiza os tipos principais da teoria do cinema, nos servindo para articular com Graça, Baggio e Penafria (2015) e Andrew (1989) para estabelecer categorias de análise.

Segundo Stam (2003), as principais preocupações teóricas do cinema, desde seus primórdios, se referem a: - questões estéticas (muitas tangenciam as 12 abordagens propostas por CHATEAU); - especificidade do meio (tecnologicamente, institucionalmente, pelos processos de recepção; podem ser especificidades internas ou externas); - questões de gêneros (e transgêneros) narrativos herdados da literatura, gerados pelo estatuto artístico ou culturais e sociais (identidade, locação, orientação sexual); - realismos (relações do cinema com o real estão presentes nas teorias do cinema desde o início e não deixa de ser um debate estético).

Acreditamos, por fim, que a Teoria dos Cineastas é uma metodologia que pode ser eficiente como instrumento para a Literacia Audiovisual / Fílmica (a alfabetização plena, através do desenvolvimento de competências). A aplicação da

metodologia das Teorias dos Cineastas, assim, nos ajuda a discutir a Literacia Fílmica, uma vez que os parâmetros de análise estabelecidos (e aprimorados) e a proposta de compreensão do filme como um texto teórico têm grande correspondência com a proposta de Ferrés (um dos autores referência nesse tipo de investigação).

### **Tudo transcorre naquele instante *Antes da Chuva***

*Antes da chuva* é uma história em três partes: Palavras, Faces e Fotos chamam-se seus episódios. As três histórias relacionam-se aos Balcãs e aos conflitos étnicos violentos que eclodiram na região nos anos 1990. A primeira tem como personagem principal Kiril, um jovem monge que ajuda uma jovem albanesa em fuga (Zamira). A segunda se passa em Londres, quando o fotógrafo Aleksander resolve voltar para sua terra, Macedônia, rompendo com sua amante casada, Anne. A terceira, aparentemente na sequência da segunda, mostra Aleksander voltando para casa. A morte finaliza as três histórias, precedida de uma tensão que fica no ar antes de explodir em violência; sucessivamente: Zamira, é morta por seu próprio irmão quando está fugindo com Kiril; há um massacre no restaurante em Londres e o marido de Anne, amante de Aleksander, morre; Aleksander é morto por seu primo. Essa tensão é prenunciada na primeira cena, com o céu carregado antes da chuva. A estrutura circular do filme faz com que termine com a mesma cena, antes da chuva. No entanto... “O tempo nunca morre. O círculo não é redondo”.



Figura 1 - O tempo nunca morre. O círculo não é redondo. (*Antes da Chuva*)  
Fonte: *Film and Television Studies*

O filme faz referência explícita a sua estrutura de repetição e de fechamento circular. No entanto, nada realmente volta ao mesmo, o espaço-tempo não se fecha. Em torno do meio do primeiro episódio, está ocorrendo um funeral (que está sendo fotografado por um adolescente), mas a câmera desloca-se sem se deter demais e continua a acompanhar a história de Zamira e captar sua morte (que encerra o episódio). A primeira imagem do segundo episódio é de Anne, amante de Aleksander, chorando enquanto toma banho. Depois da partida do fotógrafo, ela examina fotos que registram a morte de Zamira (a autoria não é explicada; pode-se pensar, inclusive, que são fotos deixadas por Aleksander). Tentando terminar seu casamento, grávida de Aleksander, a conversa de Anne com o marido é pontuada pela briga entre dois estrangeiros (dos Balcãs) que termina no massacre que tira a vida de seu marido – aqui o episódio se encerra. No terceiro episódio, Aleksander volta para a Macedônia, toma conhecimento dos conflitos que faz, inclusive, que a família de sua antiga paixão, albanesa, seja inimiga dos seus. Zamira é filha dessa mulher e, ao matar um dos primos de Aleksander, é perseguida. Aleksander é morto ao tentar salvar Zamira; nesse momento, ela consegue fugir e vemos ao longe ela aproximando-se do mosteiro onde vive Kiril. Então, repete-se a primeira cena de Kiril cultivando tomates e um monge superior comentando sobre a chuva que está para cair. Ou seja, aparentemente, voltamos ao início da história. No entanto... o tempo não é linear e não se fecha. As pistas estão lançadas nos três episódios: o enterro do primeiro episódio é de Aleksander, mas está ocorrendo antes de Zamira e Kiril fugirem do mosteiro; as fotos da execução de Zamira aparecem no segundo episódio antes de Aleksander chegar efetivamente à Macedônia, mas ela só irá morrer depois que ele intervém. Trata-se de um tempo não cronológico, no entanto construído cronológica e linearmente em cada episódio. É como se tudo ocorresse naquele instante antes da chuva: porque o cinema ocorre no tempo, é uma das artes temporais, mas a história propõe uma outra cronologia, **o tempo transcorre sem transcorrer**.

Temos assim uma experiência de transcorrer do tempo própria do cinema que nos mobiliza os sentidos num discurso transparente naturalista da matriz narrativa e de linguagem clássica que nos demanda a articulação lógica racional para sua compreensão como discurso sobre o espaço-tempo. É como se o filme foi

o conteúdo expresso de uma concepção da vida similar ao Eterno Retorno, de Nietzsche – particularmente nesse fragmento de 1881.

A medida da força total é *determinada*, não é nada de “infinito”; guardemo-nos de tais desvios do conceito! Conseqüentemente, o número das situações, alterações, combinações e desenvolvimentos dessa força é, decerto, descomunalmente grande e praticamente “*imensurável*”, mas, em todo caso, também determinado e não infinito. O tempo, sim, em que o todo exerce sua força, é infinito, isto é, a força é eternamente igual e eternamente ativa: - até este instante já transcorreu uma infinidade, isto é, é necessário que todos os desenvolvimentos possíveis *já tenham estado aí*. Conseqüentemente, o desenvolvimento deste instante tem de ser uma repetição, e também o que o gerou e o que nasce dele, e assim por diante, para a frente e para trás! Tudo esteve aí inúmeras vezes, na medida em que a situação global de todas as forças sempre retoma. Se alguma vez, *sem levar isso em conta*, algo igual esteve aí, é inteiramente indemonstrável. Parece que a situação global forma as *propriedades* de modo novo, até nas mínimas coisas, de modo que duas situações globais diferentes não podem ter nada de igual. (NIETZSCHE, 1999, p. 439)

Em cada um dos episódios há elementos que se repetem ou que são referenciados (no primeiro, Kiril fala sobre um tio – que descobriremos ser Aleksander; no segundo episódio, ligam para a agência de Anne procurando Aleksander, insinuando-se que era seu sobrinho tentando fazer contato). A fotografia está em todos – a relação da imagem com o registro e com a morte (Aleksander sente-se culpado, no segundo episódio, porque um homem foi morto apenas para que pudesse registrar; o que talvez sirva como motivação para que interfira na execução de Zamira por seus parentes [dele] – mas ela será morta, por fim, pelo próprio irmão). Como informação em suspenso, no final do enterro que ocorre no meio do episódio (que é de Aleksander, embora não saibamos numa primeira vista do filme, uma vez que ele ainda nem apareceu em cena e só o fará no segundo episódio), a câmera deriva e uma mulher oci-

dental está observando de longe: é Anne (mas só saberemos disso no segundo episódio, se tivermos guardado essa informação). Ou seja, os elementos são finitos, mas múltiplas e irrepetíveis são as possibilidades de sua combinação. Por isso, entendemos que o filme realiza (dá concretude com imagens objetivamente construídas que transcorrem temporal e espacialmente para a frente, sem ir para a frente) uma possibilidade filosófica abstrata de um instante que abriga em si todos desenvolvimentos possíveis, mas, no filme, não apenas como potência. Metafórica e concretamente, não há um sentido para o qual a história e a vida corram. Cabrera (2015) critica o domínio da escrita na filosofia profissional, pois propõe que há conceitos filosóficos que seriam melhor compreendidos de forma logopática (no caso, cinematográfica) - o que nos parece ser o caso de *Antes da Chuva*.

## Referências

ABDO, Sandra. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 357-366.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*; uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appezeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. (Coleção Campo Imagético)

ANTES da chuva. Título internacional: Before the rain. Título original: Pred dozhdot. Direção e roteiro de Milcho Manchevski. Países de produção: Macedônia, França e Reino Unido. Ano: 1994. Cor, sonoro, 103 min

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*; uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora UNICAMP; São Paulo, SP: EdUSP, 2013. 765 p.

CABRERA, Julio. *Cine: 100 años de filosofía; una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. 2.ed. (edición en línea). Barcelona: Gedisa, 2015.

CHATEAU, Dominique. *Estética del cine*. Buenos Aires: La marca Editora, 2010. Introdução, p.09-13.

GATTI, Fábio. A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018 Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 27 maio 2018.

GORKI, Maxim. The Lumière Cinematograph (extracts). In: TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (eds.). *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents – 1896-1939*. Translated by Richard Taylor. London: Routledge, 1994. 458p.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista científica FAP*, Curitiba, v. 12, p.19-32, jan./jun. 2015. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Cientifica12\\_ArtigoAndreEduardoManuela\\_IndependenteCompleto.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Cientifica12_ArtigoAndreEduardoManuela_IndependenteCompleto.pdf)>. Acesso em: 18 abr. 2016.

KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica; de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. Segunda Parte – A percepção estética e a teoria de Umberto Eco. 5.2 – A influência de Pareyson e o anticrocianismo; 6.1 – Novamente a influência de Pareyson.

NIETZSCHE, F. [1881-1882]. *Obras incompletas. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio de Antônio Cândido*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (coleção Os Pensadores). A Gaia Ciência (1881-1884), Livro IV, p.187- 193. O Eterno Retorno (textos de 1881), p.439-442.

SAVERNINI, Erika. Considerações sobre a Alfabetização Audiovisual e as Competências Midiáticas no Cinema dos Primórdios e Russo Revolucionário. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, São Paulo, 2016. São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: < [https://www.academia.edu/28517591/Considera%C3%A7%C3%B5es\\_sobre\\_a\\_Alfabetiza%C3%A7%C3%A3o\\_Audiovisual\\_e\\_as\\_Comet%C3%A2ncias\\_Midi%C3%A1ticas\\_no\\_Cinema\\_dos\\_Prim%C3%B3rdios\\_e\\_Russo\\_Revolucion%C3%A1rio](https://www.academia.edu/28517591/Considera%C3%A7%C3%B5es_sobre_a_Alfabetiza%C3%A7%C3%A3o_Audiovisual_e_as_Comet%C3%A2ncias_Midi%C3%A1ticas_no_Cinema_dos_Prim%C3%B3rdios_e_Russo_Revolucion%C3%A1rio)>. Acesso em: 21 set. 2018.

SAVERNINI, Erika. O Cineclubismo como forma de atuação no âmbito da Educomunicação. In: SEMINARIO REGIONAL (CONO SUR) ALAIC, 8, Córdoba (Argentina), 2015. Córdoba, Alaic, 2015. Disponível em: < [https://www.academia.edu/16658496/O\\_Cineclubismo\\_como\\_forma\\_de\\_atua%C3%A7%C3%A3o\\_no\\_%C3%A2mbito\\_da\\_Educomunica%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/16658496/O_Cineclubismo_como_forma_de_atua%C3%A7%C3%A3o_no_%C3%A2mbito_da_Educomunica%C3%A7%C3%A3o)>. Acesso em: 21 set. 2018.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003. p.12-53 (Coleção Campo Imagético).

## Sobre a autora

**Erika Savernini** - Doutora e mestre em Artes – Cinema (EBA-UFMG). Profa. Adjunto III da UFJF, editora científica da revista Lumina (PPGCOM/UFJF - maio/2016 a dez./2018), coordenadora do curso de RTVI (2017-2020), coord. do projeto de extensão Cineclube Lumière e cia. (desde 2013). Líder do grupo Estética e pensamento cinematográfico, membro do grupo midia@rte – laboratório multimídia (EBA-UFMG), membro das redes Ibero-americana de Narrativas Audiovisuais (RedINAV) e Interuniversitaria Euroamericana de Investigación sobre Competencia Mediáticas para la Ciudadania (Alfamed Brasil). Autora do livro Índices de um cinema de poesia e co-editora de Reflexões sobre a montagem cinematográfica, livro póstumo de Eduardo Leone (ambos pela coleção midia@rte, Ed. UFMG, da qual foi coordenadora). E-mail: erika.savernini@ufjf.edu.br