

## **A sala como signo: por uma análise semiótica das salas de cinema<sup>1</sup>**

### **RESUMO**

O presente artigo procura elaborar uma proposta de análise semiótica das salas de cinema considerando-as em si como signo do cinema, importantes na construção social do significado da experiência cinematográfica. Tal proposição irá valer-se do uso das categorias da semiótica geral de Peirce, a partir de seus principais intérpretes, como Lucia Santaella, bem como irá ajuntar a possibilidade do concurso de semióticas específicas de análise, incluindo uma aproximação com uma reflexão de Roland Barthes sobre as possibilidades do cinema. Ao final do trabalho serão propostos algumas linhas de interpretação fenomenológica dos tropos mais recorrentes com os quais a sala de cinema tem sido referida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sala de cinema. Semiótica. Peirce.

### **1. A sala de cinema: modos de usar.**

A pandemia mundial da covid-19 trouxe, de forma acidental, uma reflexão sobre o papel das salas de cinema. Fechadas, como aliás todo o resto, e com um consumo inegotável de filmes em *streaming* no período, conforme os relatos da imprensa, muitas, sobretudo as pequenas e independentes, correram o risco de fechar ou mesmo fecharam. Algumas, notórias pela sua inserção no capital cultural de uma cidade, como é o caso da rede Estação Botafogo no Rio de Janeiro, conseguiram fazer campanhas públicas de arrecadação e conseguiram passar por mais de 4 meses fechados. A simples aderência amorosa de um público a uma sala de cinema já é signo suficiente para entendermos que as mesmas não são apenas um lugar para passar filmes, mas contemplam um arco de formação de platéias até descobertas e memórias pessoais. Sedentos por cinema – por ir ao cinema – muitos exibidores e muitas iniciativas fizeram renascer os drive-ins. Drive in, se pode se ver um filme em casa? Nada confirmaria mais a necessidade social do cinema que uma pandemia, podemos então sugerir, posto que a necessidade do espetáculo coletivo é premente. Mas é claro que, após a pandemia, voltando à normalidade, os filmes

---

<sup>1</sup> Marcos Kahtalian é doutorando em comunicação e semiótica na PUC-SP. Trabalho apresentado no 43º Intercom, no GT de Semiótica

---

voltarão para as salas e talvez reduzam-se os *drive ins*. Não importa: o que queremos apresentar aqui é essa necessidade de ir ao cinema, suas práticas, seus modos de usar. Ou como muito significativamente, num contexto ficcional de uma peste em Orã, os personagens de Albert Camus comentam:

- Admitamos – disse-lhe Cottard -, admitamos. Mas o que chama de retorno a uma vida normal?

- Novos filmes no cinema – respondeu-lhe Tarrou, sorrindo.

**A Peste, Albert Camus, p. 259**

Nesse sentido, será possível realizar a análise significativa da sala, ou ainda o que seria a sala como signo e seu potencial de significação?

A semiótica peirceana parece ser produtiva para um primeiro olhar para a sala de cinema em seu potencial significativo. Como se sabe, a semiótica peirceana não é uma semiótica aplicada, mas um sistema geral, uma lógica, um sistema formal e abstrato que permite a análise dos signos de forma ampla, tudo podendo ser um signo de outro objeto (SANTAELLA, 1992, p.43).

Por seu caráter generalista a semiótica de Peirce permite estudar os signos em todos os seus processos significantes, obviamente não eludindo a possibilidade de se adentrar e particularizar a análise com o uso de semióticas especiais - no sentido de especializadas em um objeto – como queria mesmo a arquitetura das ciências, o arcabouço filosófico da concepção de Peirce (SANTAELLA, 1992). A sala de cinema obviamente não é uma linguagem, não é um sistema de signos codificados, ainda que possamos olhar para alguma de suas características – digamos, por óbvio, a arquitetura – e analisar uma linguagem arquitetônica, uma linguagem visual, e assim sucessivamente, com amplo interesse.

Porém, dentro da perspectiva que aqui tomamos, desejamos observar em primeiro lugar em si o constructo sala de cinema e o que ele carrega de potencial significativo. Embora seja possível a análise de um caso particular, detendo-nos naquilo que uma semiótica do discurso chamaria de materiais expressivos, isto é, os constituintes internos de uma sala de cinema específica, no momento não queremos particularizar nenhuma sala – tão somente compreender a generalização ampla do conceito, razão pela qual a

---

semiótica geral de Peirce parece a mais generosa como potencial analítico que não fecha, mas abre possibilidades.

Sendo assim, podemos começar, sem pretender fazer aqui uma revisão das teorias peirceanas, mas remetendo-as tanto à obra do filósofo mesmo, quanto aos seus melhores intérpretes e divulgadores, podemos partir da tríade básica do processo semiótico, vale dizer, da semiose mesma, ou seja, do signo, objeto, interpretante para uma primeira abordagem.

Se o signo é um primeiro, que se relaciona com um segundo (o objeto), produzindo efeitos de sentido em um terceiro (interpretante), iniciamos por assumir que a sala de cinema é um signo, que se refere a um objeto imediato: a sala sem si; e objeto dinâmico, “o cinema” – produzindo efeitos de sentido em uma mente interpretante, que, como vimos, comumente associa a sala ao próprio cinema, pela sua característica metonímica aqui discutida. Naturalmente, sabe-se que, aliás como tudo em Peirce, podemos dividir de forma triádica também o interpretante: interpretante imediato, dinâmico e final. Cada qual correspondendo a uma etapa do possível efeito da semiose. Segundo Santaella (2019), o interpretante imediato corresponde ao interpretante dentro do signo, portanto dentro do nível da primeiridade – como se sabe uma das três categorias fundamentais da fenomenologia de Peirce – isto é, o interpretante imediato é a potencialidade do signo para ser interpretado, seu grau de interpretabilidade. Segundo a citação Peirceana “*é o efeito não analisado total que se calcula que um signo produzirá, ou naturalmente poderia se esperar que produzisse...*(CP 8.315, 1897, Apud Santaella)”. Ou seja, o interpretante imediato é o potencial interpretativo de um signo – antes mesmo de ser interpretado em uma mente particular. Já o segundo interpretante, dinâmico, “*corresponde ao efeito direto realmente produzido por um signo sobre um intérprete, aquilo que é experimentado em cada ato de interpretação*” (ibid). Grosso modo, portanto, o interpretante dinâmico são as diversas interpretações que um dado signo apresenta para um interpretante concreto em questão. Em nosso caso portanto, os vários efeitos de sentido que uma sala de cinema pode gerar em uma mente interpretante.

Finalmente, há o terceiro interpretante, o interpretante final, que, segundo Santaella (2019, p.47) está ligado à categoria de hábito e da lei. O interpretante final, portanto, seria uma espécie de consenso – ainda que provisório – uma espécie de resultado final da semiose, ao qual qualquer interpretante chegaria se o signo fosse suficientemente considerado. Como ajunta Santaella (ibid, p. 48) enquanto o interpretante dinâmico é

---

singular, de cada um, o interpretante final é coletivo, ou seja, ele representa o desenrolar de interpretações no longo caminho de produção do signo. Santaella explica que este interpretante final, ou normal, sempre pode ser alterado, nunca temos condição de assumir que um signo tenha interrompido sua capacidade interpretativa, embora, é claro, dentro de uma perspectiva pragmaticista, algumas interpretações tornam-se hábitos, naturalizam-se por assim dizer.

Creemos, portanto, que podemos assumir a sala de cinema, como um interpretante final do cinema, isto é, a cristalização de um hábito, de uma lei interna, que indica que a sala é o local do cinema, o local onde filmes são vistos e que isso significa o conceito de cinema. Ou seja, haveria cinema enquanto houver sala, pois é isto que o hábito de ver filmes de forma coletiva significa – a ninguém, como dissemos antes, ocorrerá que se está no cinema, quando se assiste a um filme em casa, ou pelo celular ou qualquer outra plataforma.

A ideia aqui aludida de que a sala de cinema seria o interpretante final do objeto dinâmico cinema, encontra um interessante paralelismo em uma análise semiótica aplicada que Santaella desenvolveu para uma semiose de instituições (SANTAELLA, 2004, p. 137). No texto “A fenomenologia e a semiose das instituições”, a autora esboça uma recapitulação do que seriam instituições, a partir da sociologia funcionalista de Talcott Parsons e da crítica da mesma a partir da consideração de que as instituições são menos formas fixas, cristalizadas, mas mais processos de institucionalização e processos de cristalização de normas. Certamente, o que importa para essa nossa discussão, não é revisar uma teoria das instituições, mas reter que as instituições são codificações mais ou menos regulares de normas assumidas por uma coletividade (ibid, p.141). É então que Santaella passa a propor: “ Por uma semiose do conceito de instituição” (ibidem, p.147), onde:

“Se considerarmos que a forma mais simples de terceiridade é a forma do signo, se também considerarmos minha descrição das instituições como fenômenos de terceiridade, o primeiro passo para o estudo semiótico das instituições está na aplicação da definição de signo para a análise do conceito de instituição. (ibidem, 147)

Em seguida, não eludindo os aspectos de primeiridade e secundidade sempre presentes em qualquer fenômeno semiótico, a autora vai afirmar que instituições teriam como predominância, como característica de seu signo, o fato de serem legi-signos simbólicos (ibidem, p.149), produzindo maiormente interpretantes argumentativos, isto é, discursos que lhe são próprios e a partir do qual são interpretadas. Embora a professora não aluda ao conceito de interpretante final – porque afinal esse é um conceito teórico e estaria sujeito à mudança de hábitos – e as instituições mudam – é claro que o fato de ser um legi-signo simbólico implica uma força de lei, de regularidade, de hábito.

Assim, podemos assumir com a semiótica peirceana, que a sala de cinema seria, em relação ao seu objeto (o cinema) um signo que é um símbolo (dentro da tricotomia clássica, ícone, índice, símbolo); do mesmo modo, a sala de cinema, em relação ao signo em si seria um legi-signo (a tricotomia sobre o signo em si, entre quali-signo, sin-signo e legi-signo) e com relação a interpretante do signo, haveria uma predominância do argumento (em relação à tricotomia rema, dicente, argumento) por ser a sala um discurso que implicaria uma necessidade dada como natural, lógica.

Evidentemente que esta análise é bastante simples e todas as classes do signo estão presentes, como já foi dito, pois as categorias fenomenológicas que são a base da semiótica de Peirce estão sempre presentes. Aqui estamos apenas tomando o signo sala de cinema como gerando o efeito de sentido do objeto cinema em uma mente interpretante – que pela disseminação do hábito, pela absoluta correspondência metonímica – podemos sugerir que seria um interpretante final do conceito.

Conquanto todo este exercício classificatório do signo sala possa ser interessante, por motivos evidentes, diz muito pouco do que se passa dentro da sala como experiência. Ou seja, uma coisa é falar da sala como signo; outra bem diferente é avaliar a experiência sensível que ocorre na sala e que, acreditamos, venha até agora sendo a responsável pelo sucesso do constructo.

Ainda para permanecermos no contexto da semiótica peirceana, gostaríamos de chamar a atenção para o quali-signo, fundamento da primeiridade de um signo, que é uma espécie de valor limite do signo, uma quase não existência, mais uma mera possibilidade, posto que assim que o signo se materializa ele já seria um sin-signo. Ou seja, o quali-signo é uma mera “possibilidade de signo não atualizada” (SANTAELLA, 2019, p.66). Segundo Peirce, apud Santaella (CP 4.537, 1905) no contexto da classificação das palavras como signo, o quali-signo seria um mero *tom* (ibid, p .66). A qualidade em si do

tom de uma voz seria um quali-signo. Segundo a professora Santaella, o tom de uma voz não significa nada de específico, mas ela poderia transmitir um sentimento vago, algo meramente atmosférico (ibidem, 66-67). Analisando, portanto, o tom de uma voz, como um quali-signo, para sugerir o que seria esse quase-signo limite, é então que temos uma exemplificação do que pode fazer o cinema, fenomenologicamente como primeiridade.

Segundo Santaella:

“Isso (o tom, o quali-signo) é muito comum no cinema, em que o conjunto de signos – imagens, sons, enquadramento, tonalidades de cores e outros recursos – cria uma atmosfera difícil de explicar, mas sempre sentida de modo mais ou menos perceptível pelo espectador. Por isso, *a concentração e a imersão em uma sala escura* é tão importante para a assistência a um filme.”

(SANTAELLA, 2019, p.67, grifos nossos)

Vamos repetir: o conjunto de signos “*cria uma atmosfera difícil de explicar*” e por isso “*a concentração e a imersão em uma sala escura é tão importante para a assistência de um filme*”. Aqui, como se vê, há todo um programa semiótico implícito, uma semiótica das percepções, da sensibilidade, cujas condições a sala magnificaria para a apreensão de sentido, mas não desse sentido literal – digamos, a trama, o enredo do filme de ficção – mas essa matéria sensível, não definível – essa atmosfera – que é o quali-signo. Talvez portanto o cinema, como constructo da sala, seja o lugar onde – caverna que é – os elementos do quali-signo icônicos se sobrelevem, a abertura fenomenológica ao poder do signo, a partir do aflorar da percepção de sua primeiridade.

Será por acaso que Barthes também vai perceber isso? Naquela sua quase inclassificável reflexão que é o “Prazer do Texto”, Barthes vai se perguntar o que é esse prazer do texto, que não está subsumido ao sentido, mas ao contrário, é a contra-corrente dele, é uma deliciada apropriação fetichista das frases que procurariam o projeto impossível de ser puro significante, em direção a um neutro da linguagem. Esse, na verdade, é muito sumariamente, o projeto barthesiano em sua coerência interna, e, se quiséssemos equivaler este conceito a uma leitura peirceana, seria a busca por esse quase-signo, essa abertura para um potencial significante, pura primeiridade.

Ao final do volume sobre o prazer do texto – todo ele evidentemente dedicado ao prazer textual dos textos literários que fascinam Barthes (e que ele procura interrogar), vemos o teórico voltar-se para a interrogação do que ele chama “*grão da voz*”, a propósito de uma escritura em voz alta, segundo ele, indispensável a uma estética do prazer textual. Segundo Barthes, a *escritura em voz alta* não seria expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; mas ela, a *escritura em voz alta*, seria transportada não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, mas sim pelo “*grão da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode, portanto ser, como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo...*” (BARTHES, 2013, p.77). Em seguida Barthes vai comentar que essa escritura em voz alta não procuraria a clareza do sentido, não seria fonológica, mas fonética; a articulação do corpo, da língua (“*a voluptuosidade das vogais, a patina das consoantes*” – ibid, 78), não do sentido e da linguagem.

Ora, é justamente para essa busca do grão da voz, para essa redução do significado, tão rara de se ouvir, segundo ele, é que Barthes vai recorrer ao cinema, pois somente a arte da melodia poderia dar uma ideia desta escritura vocal, “*...mas como a melodia está morta, é no cinema que a encontraríamos mais facilmente*” (ibidem, 78).

E então, assim termina o prazer do texto de Barthes:

“Basta com efeito que o cinema tome de muito perto o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano...para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui”. (BARTHES, 2013,p.78)

Difícil encontrar elogio mais pulsante do potencial significante do cinema, que a consideração que ele, o cinema, estaria, para além do significado em si, e mais para a pregnância do *grão da voz* – e aqui ajuntamos apenas para uma formalização do conceito nos termos de Peirce – para o quase signo que é, no caso da voz, esse grão, essa modulação, esse tom: o “*isso frui*”.

---

De certa forma, o que queremos ressaltar aqui é a similaridade entre a interpretação peirceana de Lucia Santaella sobre as condições da fruição dentro de uma sala de cinema e aquela perspectiva mencionada por Barthes, sobre a aparição, tomando a voz como ponto de análise, de uma modulação, de uma corporeidade da emissão vocal no cinema. Ambos, em nossa avaliação, estão chamando a atenção para condições espectatoriais específicas que ocorreriam na sala de cinema, dadas as suas características de magnificação dos aspectos sensoriais, ainda num nível anterior ao sentido. Vem daí em Lucia Santaella a busca da sala de cinema, da assim chamada atmosfera, esse não sei o quê que ocorreria ali dentro, que poderia representar o mais proximamente possível o quali-signo, isto é, este signo que ainda não se materializou em sentido e que, claro, de certa forma, é uma virtualidade, uma potencialidade mais que um fato.

As três categorias peirceanas que são a base fenomenológica essencial de todo seu sistema lógico-semiótico, assim poderiam ser observáveis no fenômeno cinematográfico, na sala escura, se entendermos que a primeiridade que seria muito sumariamente aqui resumida como aspectos qualitativos, evocativos, teriam a sala como ponto de condicionamento perceptivo, como máquina estimulante de sensações ainda não nomeadas. A secundidade, em que os aspectos de relação, de resposta, de indicação são claros, seria observável mesmo como efeito - seja desde as ontologias da imagem fotográfica, até mesmo pela condução do olhar na narrativa clássica, ou, mais simplesmente de todo o processo de passagem temporal que se coloca como estímulo aos sentidos no cinema; a terceiridade, com seu aspecto de representação, de construção do argumento e da simbolização plena, seriam os próprios processos cognitivos possíveis na tomada plena do filme como signo cinematográfico.

Entretanto, isso ainda é dizer pouco da sala, posto que qualquer fenômeno sógnico é suportado pela emergência das três categorias que são verdadeiros universais (SANTAELLA, 1992, p.71) e, convenhamos, realizar uma análise apenas de aplicação prática das categorias ou da relação do signo em si (quali-signo, sin-signo e legi-signo) ou do signo em relação ao seu objeto (a tricotomia clássica ícone, índice, símbolo) embora interessante pouco pode explicar por que razão a sala de cinema converteu-se numa elaboração, num constructo essencial ao cinema, como queremos aqui, dentro de uma perspectiva ontológica.

Se a sala de cinema é o local por excelência do fenômeno estético cinematográfico, deve-se buscar justamente nos signos de primeiridade, o quali-signo,



---

índice e rema, ainda para ficar em Pierce, as razões pelas quais a sala tornou-se vetor de uma experiência sensorial que lhe é específica. Se assumirmos que a estética é onde pode ocorrer a prevalência do papel icônico dos signos, é no cinema – na sala de cinema – onde isso melhor ocorre: o grão da voz, a atmosfera, o sentido tátil.

Então, como fazer a semiose da sala, isto é, como apreender o que é caracteristicamente pouco descritível, pois, assim que o descrevemos, assim que fixamos um sentido, o mesmo desaparece, como um vagalume que brinca de acender e apagar no escuro da noite?

Entendemos que se a sala é o local de emergência máxima dos signos icônicos é porque há nela elementos condicionantes da experiência. Ao mesmo tempo, se a sala é apenas a codificação histórica de um pré-cinema – como parece já estar bem demonstrado – se podemos remontar mesmo à caverna platônica fez Arlindo Machado (2008), é possível que existam elementos condicionantes dessa experiência sensorial que – junto com o aparecimento do cinematógrafo, vale dizer, da captura das imagens em movimento – tornaram o cinema aquilo que ele é: não apenas a sala; não apenas o filme: mas os dois, num composto que deveria ser indiscernível, a não ser para efeitos de análise, numa operação de divisão, racionalista, ante à complexidade, nos dizeres de Edgar Morin (2014). É por isso que a nossa tarefa aqui é complexa: temos que falar da sala, mas sem eludir o filme; temos que falar do filme, mas sem eludir a sala.

Como assumimos entretanto que o cinema é uma prática social, um lazer compartilhado (ETHIS, 2018), entendemos que valerá buscar na experiência dos espectadores aqueles tropos que melhor definem o objeto. Tropos esses que podemos observar de forma recorrente na descrição cotidiana do meio, no uso que as pessoas se referem, em uma perspectiva de etnometodologia e análise da conversa. Há, sobre a sala de cinema, também um conjunto de metonímias ou melhor ainda, sinédoques, que descrevem para a expectativa cinematográfica o que a prática da experiência representa.

Escolhemos aqui analisar os seguintes tropos por consideramos elucidativos do fenômeno: a sala de cinema como *sala escura*; a sala de cinema como *tela grande*; a sala de cinema como *um acontecimento ou experiência*; a sala de cinema como *local de sonho ou magia*. Antes, vale esclarecer: Não há a pretensão de ser exaustivo, ou de fazer a arqueologia do surgimento dos mesmos tropos – de resto, amplamente verificáveis na literatura do cinema e nos relatos dos frequentadores -, mas tão somente considerá-los

---

como pertencentes à descrição do fenômeno que é o cinema como prática social, como espetáculo observável pelos seus espectadores.

Começamos com a *sala escura* que, em si mesma, tanto aparenta à caverna, por ser infensa à luz natural. Entramos na caverna ou entramos na sala, saindo das luzes da cidade; deliberadamente procuramos essa experiência da escuridão. Há já a diferença clara entre exterior (vivo, dinâmico) e interior (quieto, silencioso, escuro). Há, na sala, antes de mais nada, um contexto de abrigo. De fato, aqui dentro, estamos protegidos do mundo lá fora. E mesmo, como se sabe – novamente amplamente verificável – muitas vezes busca-se a sala para fugir dos desconfortos do tempo, ainda que, claro, a sala não exista como abrigo, precipuamente. Mas não é incomum que em cidades quentes o ar condicionado da sala seja um fator de atração, o mesmo ocorrendo com a calefação de inverno. O que interessa aqui é denotar esta primeira consideração da sala como abrigo, como ingressar segundo o mais importante e conhecido texto de Barthes (1975) sobre o cinema. Ingressamos na sala, trata-se de um abrigo, e lá dentro há pouca luz, baixa iluminação, uma iluminação artificial que como disse Barthes, predispõe ao sonho e à hipnose. O cubo obscuro barthesiano (BARTHES, 1975) é, por óbvio, também isso mesmo, escuro, *noir*: tateamos (a função tátil do espaço) em busca de um lugar em que deixar o corpo, temos de acostumar nossas pupilas à semi escuridão, temos receio de onde pisamos, medo dos obstáculos possíveis, encontros com outras pessoas que não enxergamos direito, corpos que se ajustam no escuro: há, reconheçamos aqui, certo medo, alguma apreensão, um sentido do explorar do escuro, uma disponibilidade, um suspensão prévia do tempo. O tempo do interior é distinto do exterior. O cinema, como se sabe, torna o cubo obscuro ao qual se refere Barthes bastante escuro não apenas pelo apagamento das luzes, mas por um deliberado uso de materiais pouco reflexivos, como tapetes escuros e uso de veludo, paredes cobertas de tecido preto ou assim pintadas. O escuro, vale dizer, talvez, a sombra, é parte da experiência do cinema e não sem razão, o teatro de sombras, a câmara obscura e tantos pré-cinemas articularam a noção escuridão/luz, sombras projetadas (MACHADO, 2008).

Junichiro Tanizaki, no seu *Elogio da Sombra*, que é mais propriamente um elogio da diferença oriental que privilegiaria mais a beleza da sombra que a intensidade da luz ocidental, comenta sobre as casas japonesas tradicionais construídas como pontos de acolhimento em que a luz exterior é quase excluída para uma experiência de vivência no escuro, com alguns poucos focos luminosos. Para fazer um Templo da Literatura,

---

Tanizaki comenta: “*Eu pintaria as paredes de cores sombrias, enfurnaria nas trevas tudo que se destacasse em demasia...E agora vamos apagar as luzes elétricas para ver como fica.*” (TANIZAKI, 2017, p.63). A sala escura, é, então um lugar em que adentramos, com algum receio, mas também como um abrigo, como uma acolhida; ela nos possibilita fuga do exterior em plena cidade; a fruição das luzes que se destacam nos colocam em disponibilidade, obrigam a que todos os sentidos, não apenas o visual, estejam em atenção, até que encontremos um local onde permanecer, imersos, numa prévia experiência de suspensão do tempo.

Gaston Bachelard, no seu *Poética do Espaço*, vai assemelhar o sentido da casa – de um abrigo – a uma espécie de condição fundamental do fazer poético. Há uma passagem que ilustra bem como o cinema como espaço pode adquirir características que favorecem o onirismo ali existente: “Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa.”(BACHELARD,2003, p. 201). A casa, segundo Bachelard, é que permitiria o sonho, e cabe-nos aqui perguntar se a sala de cinema não se constituiu uma casa de cinema, um espaço de sonhar. De fato, ao ser uma sala escura, uma sala que predispõe ao estado hipnótico, ao jogo de sombras, a sala de cinema é esse local onde se adentra, com a disponibilidade para essa abertura fenomenológica do sonhar. Segundo ainda Bachelard, se a casa é o espaço do sonho, essa casa é não descritível, ela é uma penumbra: “*A casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra*”(idem, 205). A casa escura, entretanto, precisa ser iluminada. Não se consegue viver integralmente no escuro. Isso quer dizer que se a sala escura é um abrigo e um local de partilha e proteção conjunta do espaço, um centro que nos reunimos para passar a abrigarmo-nos dos perigos do exterior e quem sabe aí, exteriorizarmos nossos medos e sonhos, precisamos da luz. Pode-se dizer que, ainda despertos, na vigília tensa do escuro, esperamos por alguma fonte de iluminação. A convergência para a tela, único foco de luz, é então magnificada. A sala escura, portanto, numa condição paradoxal, permite ver melhor. Permite um mergulho mais atento no visível, que é tanto projeção quanto projetado. Na sala escura, confundimos nossas sombras com projeções. A metáfora da vida ser uma mera sombra é então desvelada, com o apoio da imagem em movimento que presentifica o vivido. A ideia precedente da caverna é mesmo de fato uma tecnologia de absorção na penumbra do espaço, que faz a luz maravilhar em seus reflexos. Podemos

---

aqui sugerir, talvez, que a metáfora platônica é mesmo uma metáfora da sala escura em que a imagem é projetada. O agrilhoamento dos seus habitantes é a contraparte negativa do mito, a denúncia do feitiço das imagens ante o império ideal das formas puras. O que interessa aqui, na análise semiótica, é que a tensão do escuro sempre esteve presente nos pré-cinemas. A sala pode ser condicionada historicamente, é claro; mas parece que o aparelho perceptivo encontrou na sala as condições do renascimento da magia – como queria mesmo Morin (2014), a respeito do cinema. As imagens do cinematógrafo precisavam se materializar no espaço para não se desfazerem no tempo. Trata-se de acolher, de abrigar e cultuar as imagens, pois se a fé é individual, o culto é coletivo. A sala escura reúne com um mesmo propósito, direcionando para a luz. Nem mesmo é mais isso uma metáfora, mas a própria descrição da situação cinema.

Além disso, vale notar que a sala escura carregou ao longo de sua história um conjunto variado de símiles que procuraram dar conta de seu fenômeno, mais ou menos valendo-se do contexto da escuridão que é, reforçemos aqui, desejada: vai-se à sala escura voluntariamente, para um espetáculo de luz que tem parentesco com a magia, desde seu nascimento. Entramos na sala para sairmos das luzes da cidade, como se ela, a sala, contivesse, ou propiciasse uma aparição de novos mundos - a função de espelhamento e de projeção identificação que Christian Metz (1975) descreveu de forma precisa. Parece haver aí a função de câmara obscura, de passagem para outros universos. É como no Aleph Borgeano – no subsolo/porão da casa se lembramos do conto – em que um único ponto permite a visão do universo. Vai-se ao porão escuro para ver o mundo, e Bachelard vai lembrar na sua topoanálise do espaço de uma casa que o porão é o lugar do inconsciente (BACHELARD, 2003). É uma descida aos inferos, a descida para a sala escura.

A comparação por demais trivial – embora possivelmente correta – do pensador da arte Élie Faure (1981) sobre a semelhança entre as salas e as igrejas medievais, mesmo do ponto de vista arquitetônico e em seu sentido de culto, não consegue dar conta do fato que enquanto as igrejas são carregadas de iconologia para adoração, a sala escura propicia a regressão do sentidos para maximizar uma direção do olhar, como Mauerhofer já notou (MAUERHOFER, 2008). A sala pode ser o local para adoração porque não há nela nada para ser adorado, mas sim uma disponibilidade. É tão vazia quanto a imensa tela branca, em sentido oposto. São os dois espaços que permitem a absorção total no fílmico: a

---

disponibilidade (a possibilidade) do escuro; a disponibilidade (a possibilidade) do branco.  
A abertura para todos os mundos.

E é evidente que esta abertura ocorre por meio da projeção na assim chamada tela grande (“na telona”, como diz o senso comum) branca. É claro que a tela branca corresponde a uma necessidade técnica da projeção, e, também é bastante seguro presumir que audiências grandes pressupõe telas grandes – e essa foi a realidade desde sempre do espetáculo cinematográfico. Porém o fato é que a tela grande, isto é, a dimensão da projeção magnificada se impôs como fato de atração. Seria desnecessário também aqui recolher os inumeráveis elogios a esse tropo, ou seja, espectadores com elevada frequência citam a grande tela como elemento de sedução para a ida ao cinema. A tela grande impõe, podemos assumir aqui também, como diria Barthes, um “grão” da imagem, um sentido mais físico e tátil do visível. Talvez isso fosse mais evidente, é claro, quando a imagem era registrada por uma película de 35 mm e não havia ou havia pouca qualidade nas exibições em telas menores e em vídeo. Porém, ainda assim, o conjunto de tecnologias do visível na exibição – cujo sintoma pode ser bem o pavoroso 3D – vão na direção, desde idos do Cinemascope, de uma impressão visual mais intensa. De fato, o que podemos notar, seja no discurso cinéfilo, seja no discurso de senso comum – nos espectadores regulares e ocasionais é um elogio da intensidade. Ver um filme na tela grande “é outra coisa” e mesmo como aponta Ethis (2018) aqueles espectadores menos assíduos, para quem a ida a sala não é um culto cinéfilo, reservam para a sala aqueles filmes que lhes atraem mais a atenção, que lhes seduzem mais como promessa de fruição.

A tela grande e branca é também a contraparte da folha em branco: a voragem que a página/tela impõe como infinita possibilidade. É possível que essa voragem da tela branca esteja possível mesmo na idealização pelo realizador de seu objeto fílmico. Há cineastas que explicitam o fato: fiz o filme para a tela grande – por mais que ele possa ser visto em qualquer tela. Ou seja, especulemos aqui com base em inumeráveis depoimentos de cineastas, pode ocorrer que no ato criativo também subsista uma cena imaginária do espaço projetivo: a sala escura, a tela grande e branca. A tela é onde o sonho do cineasta é projetado – como a folha branca para o escritor – e não se trata aqui da captura da imagem, mas de sua reprodução movente. É obvio que existe um sentido imersivo na tela, dado pelo assim chamado dispositivo de Baudry (1975). A psicologia de caráter cognitivista vem apontado desde Mauerhofer (2008) o papel de captura e relaxamento dos sentidos para um espetáculo imersivo e há um grande número de análises por assim

---

dizer funcionalistas de uma psicologia da percepção. Se os efeitos perceptivos são claros, prodigalizando o quali-signo, o ícone, o rema, como havíamos comentado, podemos mais uma vez aqui ressaltar que o cinema é exatamente essa produção de sentido, por uma projeção contínua, em um espaço que coloca o espectador em disponibilidade subjetiva.

Ali, na sala, ocorre uma experiência de submissão a um discurso temporal. O sentido de experiência ao transcorrer do tempo – visto que uma projeção no cinema não se encerra por nossa vontade – indica certo assujeitamento ao discurso, crítico ou não que sejamos a esse fato. É muitas vezes o que Barthes lamentava: queria ver o fotograma, o grão, um tempo, um excerto, lutando para fugir da produção óbvia de significado dada pelo discurso do filme. Podemos, é claro, entendê-lo como um espectador especial, mas não é certo que outros de nós não vejamos o filme menos pelo discurso estruturado do significativo audiovisual, e mais pelo sentido de experiência, de acontecimento, de estado pré-hipnótico e onírico com o filme. Talvez muitos de nós não consigamos falar ao sair do filme, estejamos ainda nos recuperando do outro mundo, da experiência do visível, como Barthes aludiu no seu texto sobre a saída do filme (1975). Quem quer que já observou espectadores à saída de um cinema – e já se observou bem o fato – pode notar um certo sonambulismo, viventes que regressamos do mundo dos mortos, o corpo que se ajusta às luzes da cidade, ou a esta outra voragem que a damos o nome de realidade.

Há um querer aí, é claro: é sempre um *vou ao cinema*, não somos obrigados a entrar ali. E, por mais misantropos que sejamos, não se duvide, *eu também me coloco em disponibilidade, abro-me ao acaso*. O anonimato que o escuro confere e a coletividade da audiência são indispensáveis ao espetáculo. Não se trata é claro apenas dos efeitos de contágio, para usar uma terminologia de uma semiótica de base greimasiana, dos regimes de interação e sentido (LANDOVSKI, 2014) em que ocorre um ajustamento situacional nas interações possíveis. Falando claramente: risos puxam risos, lágrimas induzem à tristeza, palmas estimulam palmas de outrem. O espetáculo, como aliás no teatro e em shows de música, é coletivo: há uma dimensão social do ato e por isso espaços, e vivências cinematográficas são experiências marcantes, situadas em um espaço concreto.

Proust tem um belo livro sobre a leitura, em que mostra como para ele tão marcante quanto o lido era a experiência física de um momento, de um contexto, de um ambiente de leitura (PROUST, 2016). Podemos dizer que o mesmo acontece no cinema. Um discurso comum em que cinéfilos especialistas e espectadores ocasionais não se distinguem: lembramos onde vimos aquilo que nos marcou. Carregamos, por óbvio, o

espaço de subjetividade. Os outros marcam eles também o que vemos. E é por isso que cinemas, como centros culturais serão tão importantes como espaços de circulação de afetos, e regularmente serão “defendidos” pelos seus espectadores (FERRAZ, 2012). Dizemos: “foi aqui que vi o filme tal, lembro-me até hoje” – como se o mesmo filme não pudesse ser visto em outro lugar, inclusive no próprio HD do seu celular. Na inversão paródica benjaminiana, os cinemas ganhariam status de culto, seriam locais auráticos. Para o cinéfilo, cujo espaço de exibição de filmes fora do assim chamado circuito comercial é bastante restrita, cada possível fechamento de sala é sentido como uma perda de espaços de vivência e exibição do filme.

Finalmente, uma das consequências da pandemia, que obrigou o fechamento de salas de espetáculo e cinema em todo o mundo, foi explicitar aquilo que falta. Isto é, nada como a ausência para aguçar o sensível, e nesse sentido, à guisa desta conclusão parcial, citamos apenas um testemunho que vale por reforçar os tropos antes citados, bem como pela alusão papel da sala em uma revisão ontológica do objeto. Em 2020, o primeiro festival internacional de cinema de destaque a abrir – com os devidos cuidados – suas salas para exibição e concurso público foi o Festival de Veneza. A atriz inglesa Tilda Swinton, que viera de estrear o curta de Pedro Almodóvar “A Voz Humana”, a partir da homônima peça de Jean Cocteau, concede entrevista à Eleanor Stranford, do New York Times (in: Estado de São Paulo, Caderno 2, 13/09/2020) e responde àquilo que mais sentiu falta no período de isolamento mais radical:

**Repórter:** “E o que mais sentiu falta?”

**Atriz:** “Todo mundo sente falta do cinema na telona de uma maneira que vimos apenas no tocante a poucas coisas. Isto foi, e ainda é, algo no qual temos de nos concentrar. Esse apetite aguçado pela tela grande. Sentir que decorrerão meses antes de termos a chance de estar numa sala de cinema de novo, isso tem sido realmente doloroso. Essa dependência é opressiva”

**Repórter:** “Isso parece quase um vício!”

**Atriz:** “Bom, para alguns de nós é isso mesmo. O que vem ficando claro é que não tem a ver com o que está na tela. É a própria tela e você na plateia.”

Repetindo: “É a própria tela e você na plateia”. Isto é, o aspecto social do espetáculo, magnificado pelos elementos da sala escura e da tela grande e branca. Com o reparo de que esta necessidade, por óbvio, não é igualmente sentida, mas ela é dolorosa

---

para aqueles que a sentem, visto que é como se não houvesse “o cinema”, mas apenas, subentende-se, o filme. É hora portanto de aprofundarmos as semióticas da sala, o que esse texto aqui procurou fazer.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes 2003.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. En sortant du cinéma. *Communications*, n.23, 1975, p. 104-107.
- BAUDRY, Jean-Louis. Le dispositif. *Communications*, n.23, 1975.
- ETHIS, Emanuel. Sociologie du cinéma et de ses publics. Paris: Armand Colin, 2018.
- FERRAZ, Thalita. A segunda Cinelândia carioca, Rio de Janeiro, Mórula Editorial, 2012.
- FAURE, ÉLIE. Fonction du Cinéma: De la Cinéplastique à son Destin Social. *Paris*: Denoel, 1981.
- LANDOWSKI, Eric. Interações Arriscadas. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014.
- MACHADO, Arlindo. Pré-Cinema & Pós-Cinema. Campinas: Papyrus, 2008
- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. São Paulo, Graal, 2008.
- MORIN, Edgar. O cinema ou o Homem Imaginário: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É realizações, 2014.
- METZ, Christian. Le signifiant imaginaire. *Revista: Communications*, n.23, 1975
- PROUST, Marcel. Sobre a Leitura. Rio de Janeiro, LPM, 2016.
- SANTAELLA, Lucia. A assinatura das coisas. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- \_\_\_\_\_. Semiótica Aplicada. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- \_\_\_\_\_. Introdução à semiótica. São Paulo: Paulus, 2019.
- TANIZAKI, Junichiro. Elogio da Sombra. São Paulo, cia das letras, 2017.