UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

NATÁLIA CIPOLARO GUIRADO

Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica.

São Paulo

2013

NATÁLIA CIPOLARO GUIRADO

natalia.guirado@gmail.com

Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Waldir Beividas

São Paulo

2013

Nome: GUIRADO, Natália Cipolaro

Título: Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Waldir Beividas

Aprovado em: ____/____/2013

Banca Examinadora

Prof. Dr. Waldir Beividas

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. José Roberto do Carmo Júnior

Instituição: Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Ao Daniel, que me acompanha desde antes de
surgirem as ideias iniciais para esta
dissertação. Fonte de entusiasmo, felicidade e
amor imenso em todo o percurso.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Waldir Beividas, pelas ideias que me inspiraram, pela colaboração e grande confiança durante a elaboração deste trabalho.

Ao Prof. Antonio Vicente Pietroforte, que guiou meus passos iniciais em semiótica na Iniciação Científica.

Ao Prof. Jean Cristtus Portela, sempre atencioso, que tanto contribuiu com a leitura do meu texto para o exame de qualificação.

À Profª Norma Discini, por suas incríveis aulas de Linguística que muito me motivaram. À Profª Elizabeth Harkot-de-la-Taille, ao Prof. Ivã Carlos Lopes e ao Prof. Luiz Tatit que procuraram colaborar com suas sugestões a cada vez em que tiveram contato com meus trabalhos.

Aos amigos do Ges-usp: Carolina Tomasi, Luis Damasceno, Ilca Suzana Lopes, Daniela Bracchi, Thiago Correa, Cleyton Fernandes, Cíntia Marinho, Bruna Zerbinatti, Lucas Shimoda, Taís de Oliveira, Eliane Domaneschi, Sueli Ramos, Julia Lourenço e Eliane Soares de Lima, pelas diversas contribuições e pela rica convivência.

À Érica, ao Robson e ao Ben-Hur, pelo constante auxílio e paciência.

Aos meus pais, Silvia e Antônio, por sempre valorizarem meus sonhos.

À minha avó Berenice, por todos os ensinamentos e pela força infinda a mim transmitida.

Ao meu irmão Gabriel e aos meus primos Vitor, Neto e Caio: minhas preciosidades.

À tia Izena e ao Esvildo, por todo apoio, especialmente por me receberem em São Paulo para iniciar os estudos da graduação.

Ao tio Fausto e à tia Carmem, pela ternura constante.

Ao meu sogro Wilson, por todo carinho e atenção. À minha sogra Sônia, que me incentiva em todos os momentos possíveis de se imaginar, interlocutora assídua durante a realização deste trabalho.

À Ana Paula Girardi, Louise Bonassi, Wilma Juquiram, Júlia Rosa, Izabella Guirado e Tamara Prior, grandes amigas que sempre me animam.

Aos meus amigos de Catanduva, presentes há tantos anos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento desta pesquisa.

Quando a derradeira e trêmula imagem de uma seqüência de cenas se desvanecia e se fazia luz na sala, exibindo à multidão o campo das visões em forma de uma tela vazia, faltava até uma oportunidade para bater palmas. Não estava presente ninguém que se pudesse aplaudir e admirar, graças à arte por ele demonstrada. Os artistas que se haviam reunido para dar o espetáculo que o público acabava de desfrutar fazia muito se tinham dispersado. O que se vira eram apenas as sombras das suas façanhas, milhões de imagens, brevíssimos instantâneos, em que se dissecara a sua atividade durante o processo fotográfico, para que fosse possível restituí-la ao elemento do tempo, cada vez que se quisesse, num curso tremeluzente de tanta rapidez.

RESUMO

GUIRADO, Natália Cipolaro. **Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica**. 2013. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

Nesta dissertação, partimos da base teórica da semiótica francesa para abordar o sincretismo da linguagem cinematográfica, sistema semiótico no qual é possível obter a significação homogênea da forma códica sincrética a partir da sincretização de linguagens concorrentes. Procuramos estabelecer o lugar do cinema na teoria semiótica para que a análise dos objetos sincréticos possa ser elaborada de maneira ampla considerando todas as linguagens envolvidas em sua manifestação. Assim, partimos das colocações do conceito de sincretismo de Hjelmslev (1975), Greimas e Courtés (1979) e dos avanços teóricos de Beividas (1983) para aprofundar a discussão a respeito de como pode ocorrer o arranjo e a organização das linguagens participantes do sistema de sincretização na linguagem do cinema, tendo em vista que se colocariam como funções do sistema sincrético e também como funtivos de novas funções que seriam criadas. Pretendemos demonstrar com a proposta do modelo de sincretização da forma códica sincrética que um filme pode ser analisado em uma abordagem abrangente da sincretização para que se alcance a complexidade da linguagem que constrói sua significação por meio da organização de diversas formas códicas, as linguagens individuais que participam do sistema sincrético. Por fim, buscamos abarcar as peculiaridades formais e materiais da linguagem cinematográfica com a análise semiótica de seu sistema de significação.

Palavras-chave: Semiótica. Sincretismo. Linguagem cinematográfica. Semantismo da expressão. Modelo da forma códica sincrética.

ABSTRACT

GUIRADO, Natália Cipolaro. **A syncretic semiotic system: the cinematic language.** 2013. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

In this dissertation, we depart from the theoretical basis of French semiotics to treat the syncretism of cinematic language, semiotic system in which it is possible to obtain the homogeneous signification of the syncretic code form from the syncretization of concurrent languages. We aim at establishing the place of cinema in semiotic theory so that the analysis of syncretic objects can be broadly elaborated considering all languages involved in its manifestation. Thus, we assume the conceptualization of syncretism by Hjelmslev (1975), Greimas and Courtés (1979) and the theoretical advances proposed by Beividas (1983) to deepen the discussion about how the arrangement and the organization of languages that participate in the system of syncretization in the language of cinema may occur, assuming that they would act as functions of the syncretic system, and also as functions of new functions which would be created. We intend to demonstrate with a model of syncretization of the syncretic code form that a movie can be analyzed in a broad approach of syncretization so that the complexity of the language that constructs its signification is achieved through the organization of several code forms, the individual languages that participate in the syncretic system. Finally, we aim at covering the formal and material peculiarities of cinematic language through the semiotic analysis of its system of signification.

Keywords: Semiotics. Syncretism. Cinematic language. Semantism of the expression. Model of syncretic code form.

SUMÁRIO

Introdução	08
1. Primeiros desenvolvimentos teóricos sobre o cinema	13
1.1 Gramática da linguagem cinematográfica	14
1.2 Abordagens estéticas do cinema	19
1.3 A proposta de Christian Metz para análise da linguagem dos filmes	31
2. A importância do plano da expressão para os estudos semióticos	39
2.1 Semiótica visual e seus fundamentos	40
2.2 Contribuições teóricas e analíticas de Jean-Marie Floch	42
2.3 Definições de sincretismo: contrastes entre o texto sincrético e a linguagem sincrética	46
3. O lugar do cinema nas pesquisas semióticas	52
3.1 Desenvolvimento teórico do sincretismo na atualidade	53
3.2 O semantismo do plano da expressão	57
3.3 Outras abordagens semióticas do cinema	67
4. Modelo de análise sincrética da linguagem cinematográfica	73
4.1 Considerações sobre a abordagem semiótica do cinema	74
4.2 Uma proposta de análise da linguagem cinematográfica: o modelo da <i>forma códica sincrética</i>	76
4.3 Aplicação do modelo de análise da <i>forma códica sincrética</i> em uma cena de <i>Cidade de Deus</i>	83
Conclusão	94
Referências bibliográficas	98
Referências filmográficas	102

INTRODUÇÃO

Uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos.

Sergei Eisenstein

A tendência estruturalista que se solidificou na década de 30 na Linguística tem suas origens nos estudos de Ferdinand de Saussure, precursor de algumas doutrinas de estudo do signo linguístico que transformaram as teorias da linguagem. A semiótica surgiu na década de 60 na França, recebeu influências de conceitos da Linguística saussuriana e primeiramente enfatizou em seu campo de abrangência os estudos do plano do conteúdo de objetos verbais e o processo de significação capaz de gerar os signos.

Sendo assim, a semiótica visual teve seus desenvolvimentos teóricos iniciados nas décadas que se seguiram com uma proposta de análise semissimbólica, já que a significação poderia ser construída pelo arranjo das ordenações significantes que impõem mudanças nas operações perceptivas, instigando os sentidos a participar associativa e interacionalmente de rearticulações significantes.

Tendo em vista que os sistemas de significação têm diferentes maneiras de manifestar a estrutura da imanência, pensamos ser necessário desenvolver uma estratégia de análise semiótica para o cinema a partir do ponto de vista do fenômeno do sincretismo, uma vez que a observação das particularidades de determinado objeto pode fazer com que os métodos de análise disponíveis em uma teoria sejam discutidos e ampliados.

As pesquisas que buscaram sistematizar a linguagem dos filmes não chegaram a resultados satisfatórios o suficiente no sentido de definir de modo abrangente suas especificidades e as particularidades dos resultados produzidos. Pensamos que a coerção do plano da expressão da linguagem cinematográfica na construção da significação pode ser alvo de investigações para que seja abordada com minúcia, considerando os desenvolvimentos teóricos a respeito do sincretismo.

Atualmente, a análise de trechos de filmes possibilita pesquisas a respeito das estratégias enunciativas elaboradas no cinema. É possível encontrar entre os estudos acadêmicos teorias a respeito dos personagens, de representações culturais regionais, da construção do espaço e do tempo na narrativa dos filmes, assim como a frequente aproximação teórica e analítica entre o cinema e a literatura.

Sabe-se que os críticos cinematográficos produzem textos que podem ser considerados literatura histórica sobre o cinema, abordagens importantes que fornecem materiais úteis para estudos gerais desenvolvidos sobre os filmes. Contudo, ainda não foi criada uma teoria que

considere a linguagem cinematográfica objeto exclusivo de estudo e que possa abordar suas especificidades de modo profundo.

Consideramos, dessa forma, que a abordagem sincrética do cinema é pertinente aos desenvolvimentos da teoria semiótica, pois as diversas linguagens que se relacionam para criar um filme possuem materiais diversos e constroem uma linguagem complexa a partir dessa peculiaridade. É necessário verificar a importância do arranjo linguístico sincrético para o processo de construção da significação no cinema. Com isso, as análises das manifestações particulares, os filmes, poderão conceder materiais para a verificação das articulações semióticas gerais válidas para diversos objetos fílmicos e, quiçá, para outras linguagens complexas.

É no campo da semiótica francesa desenvolvida por Algirdas Julien Greimas e nos trabalhos dos semioticistas que o seguiremos que constam os pressupostos teóricos desta pesquisa, tendo em vista que a teoria semiótica ainda se encontra em amplo desenvolvimento. Será utilizada em nossa investigação a metodologia do conceito de sincretismo exposta no segundo capítulo. Nesse sentido, o trecho do filme analisado será útil para a análise do sistema de sincretização e a constatação de seus diversos resultados na linguagem cinematográfica.

Para a aplicação de uma teoria de análise em determinada linguagem, devemos conhecê-la de modo amplo com suas diversas correntes teóricas e períodos de desenvolvimento. Com isso, é importante ter o domínio das regras internas, neste caso, da linguagem do cinema, uma vez que não se trata apenas de um conjunto de normas prescritivas adotadas por alguns teóricos, mas do próprio sistema de significação delimitado pelas obras que foram produzidas até então e inclusive por aquelas que serão elaboradas futuramente. Concebemos como fundamental o conhecimento das produções clássicas do cinema, filmes consagrados pela crítica cinematográfica ou pelo público espectador, seja por explicitar os ideais e os fatos de uma época, seja por suas inovações técnicas e estéticas.

Buscamos realizar um trabalho sistemático a respeito da imagem em movimento e do sincretismo do cinema considerando que a perspectiva de homologação entre categorias do plano da expressão e do plano do conteúdo coloca-se como o caminho mais seguido usualmente pelos semioticistas para abordar objetos visuais, pois coordenar tais elementos pode levar a conclusões produtivas a respeito da significação.

No capítulo 1, tivemos a preocupação de sondar alguns dos primeiros desenvolvimentos teóricos a respeito da linguagem cinematográfica, considerando a tentativa de sistematização desta com a utilização de fundamentos da linguagem verbal. Também procuramos verificar certos estudos sobre a estética do cinema que tiveram como objetivo analisar as características específicas dessa arte. Depois, consideramos importante abordar determinadas ideias de Christian Metz para análise dos filmes. Esse capítulo introdutório tem o objetivo de traçar um breve panorama a respeito de alguns pontos de vista a partir dos quais o cinema foi estudado ao longo do século XX. Dessa maneira, diversos posicionamentos serão encontrados e contribuirão de modo particular para nossa pesquisa a respeito do objeto escolhido.

Após contemplar algumas abordagens teóricas com o intento de compreender melhor as especificidades da linguagem do cinema, ocupamo-nos no capítulo 2 da reflexão sobre o tratamento dado ao plano da expressão nos estudos semióticos. Consideramos importante colocar as propostas da semiótica visual e as pesquisas de Jean-Marie Floch, para, em seguida, apontar algumas concepções sobre o sincretismo com o propósito de definir aquela a ser seguida nos desenvolvimentos de nosso trabalho.

Já no Capítulo 3, procuramos tratar mais especificamente do lugar do cinema nas pesquisas semióticas, questão fundamental para nosso trabalho. Para isso, tencionamos apontar desenvolvimentos semióticos atuais sobre o fenômeno do sincretismo, além de abarcar os principais pontos dos estudos de Beividas (1983) a respeito da sincretização na linguagem do cinema.

Por conseguinte, o capítulo 4 teve a finalidade de demonstrar as peculiaridades de nosso posicionamento teórico a respeito da abordagem semiótica do cinema após as colocações dos argumentos encontrados nos capítulos anteriores. A seguir, propusemos o modelo da forma có dica sincrética a partir da análise da sincretização que pode ser verificada, o sistema de funções e funtivos em que se constrói a linguagem cinematográfica. Para demonstrar os avanços alcançados com tal desenvolvimento teórico a respeito do sincretismo, colocamos uma análise semiótica sincrética do trecho de um filme.

O *corpus* selecionado para análise com a aplicação desse modelo trata-se de uma cena de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, produzido a partir do romance homônimo de Paulo Lins. A respeito dessa cena será descrita especificamente a manifestação da

categoria do tempo e seu funcionamento sincrético. Esta pesquisa tem orientação dedutiva, portanto, coloca-se na posição de construir um modelo teórico hipotético com o intuito de explicar a complexidade da semiótica sincrética que constitui a linguagem cinematográfica, nosso objeto semiótico de análise. Posto isso, enfatizamos o objetivo de aprofundar a abordagem do cinema como semiótica complexa, bem como divulgar algumas investigações da interface entre a semiótica da Escola de Paris e o cinema.

Pensamos ser necessário tratar a linguagem cinematográfica a partir dos avanços atuais da teoria semiótica, visto que seus desenvolvimentos criam possibilidades de investigação para qualquer tipo de produção significativa, entre elas, o cinema. Nossa finalidade é observar o fenômeno do sincretismo como conceito semiótico e suas particularidades, visando a possibilidade de analisar obras pertencentes à linguagem cinematográfica com a utilização do modelo da forma có dica sincrética. Reforçaremos, dessa forma, a importância de abordar outros elementos além da plasticidade e da narratividade da linguagem cinematográfica.

1. PRIMEIROS DESENVOLVIMENTOS TEÓRICOS SOBRE O CINEMA

O filme tal como o conhecemos não é uma mistura instável; isto porque os seus elementos não são incompatíveis.

Christian Metz

1.1 Gramática da linguagem cinematográfica

Neste capítulo serão abordados alguns pontos de vista a respeito do cinema e das singularidades trazidas em sua linguagem a partir das diversas manifestações que podem ser encontradas nos filmes. Assim, pontuaremos alguns estudos a fim de sondar quais peculiaridades foram concebidas pelos teóricos como originais e qual o elemento tomado como constituinte fundamental dessa linguagem sincrética.

Alguns teóricos procuraram abordar a “gramática do cinema” com o objetivo de sistematizar em modelos normativos a linguagem cinematográfica levando em consideração parâmetros semelhantes àqueles presentes nos manuais de gramática da linguagem verbal. Assim, houve grande questionamento a respeito da maneira de ler, compreender e interpretar a significação das imagens como texto e essas investigações tiveram grande importância para os estudos posteriores sobre o cinema. Comentaremos trechos de quatro obras que buscaram analisar a linguagem cinema, suas regras, princípios e peculiaridades. Tais abordagens foram selecionadas com o intuito de exemplificar os pensamentos existentes em torno do cinema e de suas particularidades.

Em *A linguagem cinematográfica*¹, ao buscar estabelecer as normas e os padrões do cinema, Marcel Martin explorou procedimentos técnicos da filmagem ao comentá-los a partir de seus variados usos em determinados filmes. Assim, analisou a utilização da câmera, do som e seus efeitos em relação ao espaço cênico e à construção da noção de tempo nas narrativas. Para justificar seu ponto de vista e abordar o cinema de modo amplo (2005, p. 297), defende que:

para sintetizar a evolução da linguagem cinematográfica a partir das origens, é possível, esquematizando um pouco, distinguir entre os realizadores duas abordagens fundamentais do mundo. Uma delas é cerebral e conceptual (Eisenstein, Dreyer, Gance, Welles, Bergman, Visconti, Resnais, Bresson, Godard, Tarkovski, Duras) e a outra é sensorial e intuitiva (Griffith, Chaplin, Dovjenko, Flaherty, Murnau, Ozu, Renoir, Buñuel, Mizoguchi, Rossellini, Angelopoulos, Wenders, Fellini, Antonioni). Os realizadores pertencentes ao primeiro grupo têm tendência para reconstruir o mundo em função da sua visão pessoal e, para isso, preocupam-se com a imagem, sendo esta o meio essencial para conceptualizar os seus universos fílmicos. Os segundos, pelo

¹ Originalmente lançado em 1953 como *Le langage cinématographique*.

contrário, têm tendência para se apagar perante a realidade, fazendo emergir o significado que procuram tirar da sua representação directa e objetiva: é este o motivo por que o trabalho de elaboração da imagem tem, para eles, menos importância do que a sua função natural de figuração do real.

Martin acrescenta que o período no qual a exploração minuciosa da linguagem do cinema exercia uma função dominante para os cineastas tratava-se da época em que havia o domínio dos diretores “cerebrais”, sendo que os outros diretores, nomeados “sensoriais”, apontavam para uma visão “liberta da obsessão da conceptualização” dos filmes. Segundo o autor, os diretores “cerebrais” tinham maior preocupação com a elaboração das imagens e seus resultados no processo de significação, enquanto os diretores “sensoriais” concebiam o trabalho com o âmbito visual um fator de menor importância para a elaboração cinematográfica.

Criando tal divisão, Martin buscava esclarecer os efeitos das criações apresentadas nos filmes com os diferentes usos das técnicas de filmagem e suas consequências na construção da significação de acordo com o objetivo de cada realizador. Dessa maneira, são colocados os elementos que seriam fundamentais para a elaboração da linguagem fílmica, que poderiam conferir realismo e interferir na percepção do espectador: o som, o movimento das imagens, as cores, os posicionamentos e os movimentos da câmera, os enquadramentos, os planos, os ângulos da filmagem e a polivalência da significação das imagens.

Sondar exaustivamente a atuação de cada um desses componentes técnicos nos filmes parecia trazer a possibilidade de resultados efetivos para a maior compreensão de seus efeitos na construção da significação. A imagem seria (2005, p. 27) a “matéria-prima fílmica” que poderia ser amplamente articulada pelos diversos tipos de montagens, movimentos de câmeras e enquadramentos, bem como ter a significação incrementada pelo uso das cores e do som. Assim, Martin ilustrou com diversos fotogramas as análises dos aspectos que buscou apontar como inovadores e até mesmo exímios exemplares de aplicação da técnica cinematográfica².

A partir da observação das propostas de Martin, pensamos que não nos cabe neste trabalho considerar reducionista ou parcial a nomenclatura dada a cada grupo, assim como a tentativa de discernimento das prioridades dos diretores ao articularem determinados

² No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, a definição do termo fotograma consta do seguinte modo: “a imagem unitária de um filme, tal como registrada sob a película” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 136).

elementos técnicos em suas obras. Segundo nosso objetivo no presente estudo, o importante é verificar que, desde o início dos estudos sobre o cinema, já se faziam notar os diferentes estilos dos filmes produzidos, e eram elaboradas reflexões a respeito da diversidade de significações criadas com o uso de múltiplas técnicas da linguagem cinematográfica.

Portanto, a ideia de observar as técnicas da filmagem e os diversos procedimentos tecnológicos que contribuem para a construção da linguagem do cinema fazia-se pertinente em relação aos seus objetivos. Para nossa abordagem semiótica, consideramos que apenas elencar os tipos de significações obtidas em determinados gêneros de filmes ou nos trabalhos de um diretor específico não contribuem especificamente para a compreensão das particularidades da linguagem do cinema.

Em suas reflexões no *Estética e semiótica do cinema*, o teórico russo Yuri Lotman argumentou, de outra maneira, que a percepção visual do mundo forma a base da linguagem cinematográfica (1978, p. 75), e seria possível perceber que:

tudo o que notamos durante a projecção de um filme, tudo o que nos toca actua sobre nós, possui uma significação. Aprender a assimilar estas significações é tão indispensável como para quem quer compreender a dança clássica, a música sinfônica ou qualquer outra arte suficientemente complexa e assente numa longa tradição é necessário conhecer o seu sistema de significações.

Partindo dessa reflexão, a significação dos filmes necessitaria ser recebida com atenção pelos espectadores para que pudessem compreender o funcionamento linguístico das estruturas narrativas veiculadas. A complexidade que poderia ser notada na projeção de um objeto fílmico não seria decifrada de modo simples com foco parcial em determinada linguagem atuante. Então, a apreciação ampla de todos elementos utilizados para construir a linguagem do cinema seria fundamental para a fruição total e para a compreensão das significações obtidas. O autor explica (1978, p. 181) que o cinema seria capaz de transmitir uma mensagem por meio de várias “vozes” de modo a formar contrapontos complexos que necessitariam ser estudados com profundidade.

Por conseguinte, para compreender a significação dos diversos materiais reunidos na composição da linguagem cinematográfica seria preciso assimilar a complexidade de tal

mensagem, já que haveria uma grande diversidade de elementos trazidos ao público. Ao observar as propostas de Lotman, notamos que há grande preocupação em enfatizar a complexidade do cinema, o que vai de encontro com nossa concepção da amplitude que possui a linguagem sincrética com as linguagens participantes da sincretização.

A união de elementos heterogêneos na linguagem do cinema pode, assim, elaborar a mera representação do cotidiano em um filme, ou de outro modo, criar uma deformação na realidade conhecida pelo espectador. Dessa forma, há a superação da expectativa do público. Com nossa investigação, buscamos compreender de que maneiras a linguagem do cinema pode sustentar esses modos variados de construção da significação.

Em *Cinema e ideologia*, o teórico Jean-Patrick Lebel elaborou um raciocínio a respeito do que abarcaria a linguagem cinematográfica em um projeto de pesquisa normativo no qual apontava que o cinema era “consciente” do modo como uma ideologia poderia se incorporar nos filmes. Assim, afirmou (1989, p. 174) que o campo abrangido pelo cinema poderia ser considerado um vasto campo de signos e que significações e formas cinematográficas “se determinam reciprocamente umas às outras e não adquirem verdadeiramente o seu sentido senão em função das relações ‘dialéticas’ que se estabelecem entre elas”.

Ora, do ponto de vista teórico da semiótica francesa, um suposto “grau de consciência” e o domínio técnico de um cineasta sobre o aparelho tecnológico a seu dispor não interferem na linguagem cinematográfica em si. A competência do idealizador não irá determinar a natureza dessa linguagem, assim como para os estudos da Linguística não importa a competência de um falante como fator determinante da natureza de sua língua natural.

Diante das propostas desse autor, nosso entendimento é que a “intenção ideológica” dos realizadores de um filme não nos serve para indicar de modo fundamental a significação que será dada no objeto fílmico obtido ao final de sua produção. Dessa maneira, a ideia de Lebel não nos serve para o estudo que procuramos elaborar. A “intenção ideológica” de um cineasta, concebida de tal maneira, não se coloca como elemento pertinente à linguagem dos filmes. Então, não será contemplada na semiótica sincrética, âmbito de análise da nossa perspectiva, e não é relevante para a abordagem semiótica do cinema.

Podemos observar também as ideias de Peter Wollen em *Signos e Significação no Cinema* (1984, p. 09), no qual propõe que a pesquisa a respeito da linguagem cinematográfica “tem de estar a par e de poder responder às alterações e desenvolvimentos nos estudos dos outros meios, das outras artes, das outras formas de comunicação e expressão”. Pesquisar a respeito do cinema não deveria ser uma atividade estanque e superficial, já que deveria estar relacionada ao conhecimento de outras formas artísticas. A respeito da importância de relacionar os estudos do cinema com as pesquisas da área da Linguística e defini-lo como uma linguagem, Wollen posiciona-se (1984, p. 117) como podemos observar a seguir:

tornou-se cada vez mais claro que as teorias tradicionais da linguagem e da gramática cinematográficas, que se desenvolveram espontaneamente ao longo dos anos, necessitam ser reexaminadas e relacionadas com a disciplina estabelecida que é a linguística. Se se vai utilizar o conceito “linguagem”, deve-se fazê-lo de modo rigoroso e não como uma mera metáfora solta, muito embora sugestiva.

O autor considera que as teorias da Linguística teriam a possibilidade de estabelecer bases consistentes para os estudos da linguagem cinematográfica dentro de seu campo de pesquisa com algumas adaptações ao cinema de modo bem fundamentado e exemplificado com análises para que este não fosse mais tratado como detentor de uma linguagem apenas de modo superficial nos diversos estudos a seu respeito. Segundo Wollen, seria interessante investigar profundamente e definir de que maneira a Linguística poderia contribuir para a abordagem da linguagem do cinema e sua análise sistemática.

Pensamos que o esforço de sistematizar inicialmente a linguagem cinematográfica por meio de elementos que buscavam determinar regras gerais de funcionamento dos filmes, considerando os critérios de organização e de análise da linguagem verbal, como uma abordagem gramatical, teve grande importância para pesquisas posteriores sobre o cinema. Isso se confirma principalmente no que diz respeito ao discernimento que se deve ter em relação à utilização da linguagem técnica dos realizadores dos filmes e dos críticos de cinema, lembrando que o intento e as finalidades de cada um dos usos efetuados por essas atividades são bastante diversos.

É possível notar que desde o início das projeções dos filmes verificou-se que uma nova linguagem havia sido criada com o surgimento dos objetos cinematográficos,

especialmente pelas diversas maneiras possíveis de estruturar sua significação. Com isso, consideramos pertinentes os esforços e tentativas de alguns teóricos de estabelecer as regras de funcionamento, a ordenação e discriminar os elementos constituintes da linguagem do cinema.

Dessa forma, é possível observar ao longo da história do cinema diferentes posturas teóricas entre os que lidam com as técnicas do fazer cinematográfico, sejam os profissionais que têm a possibilidade de trabalhar na realização de um filme, sejam aqueles que procuram estudar as obras produzidas e tecer análises a seu respeito.

1.2 Abordagens estéticas do cinema

A arte do cinema possui especificidades materiais e formais em sua construção enquanto linguagem, tendo em vista que se constitui como um sistema de significação com maneiras específicas de funcionamento, o que o torna diferente das linguagens verbal, sonora, visual e de outras formas de expressão.

Percebemos que, até os dias atuais, em diversas propostas de análises dos filmes usou-se imensamente o recurso metodológico de aproximações teóricas de cunho sociológico, filosófico e psicológico para explicar a significação desses objetos. Entretanto, de acordo com o objetivo deste trabalho, observaremos algumas abordagens estéticas para melhor compreender a linguagem do cinema, pois todo sistema semiótico deve ser abordado em suas especificidades para que os modelos de análise articulados possam abarcar suas mais diversas dimensões.

Selecionamos algumas obras que abordam a estética cinematográfica para comentar os elementos mencionados como determinantes na construção da linguagem do cinema. Tais colocações podem contribuir com nossas reflexões ao apontar os temas tratados em cada época, os aspectos específicos considerados relevantes e os posicionamentos dos autores a respeito das questões que se colocaram.

Em *A arte do cinema*³, Rudolf Arnheim nos propõe uma reflexão a respeito da articulação do movimento nas imagens dos filmes (1957, p. 134), como podemos notar:

Dado que as tentativas de representar o movimento com o movimento não foram muito bem sucedidas, os inventores interessaram-se pelo movimento ilusório. Verificaram que podiam criar a sensação de movimento pela combinação sucessiva de imagens paradas. Surge, aqui, uma pergunta teórica curiosa: não haverá uma contradição inerente ao tentar fixar coisas em transformação? Como poderemos registrar uma determinada fase do movimento no mesmo lugar onde, momentos antes, registámos para sempre a fase precedente – se estamos em busca do registo permanente?

Nessa passagem, o artifício da ilusão do movimento criado por diversas imagens concatenadas com a montagem é colocado por Arnheim como principal responsável pela construção da significação dos filmes. Portanto, seria necessário pensar o estatuto semiótico do movimento que as imagens do cinema possuem considerando o modo como o filme é ordenado para criar o espaço e o tempo narrativo, bem como o sistema sincrético da significação global.

Compreendemos que a importância da técnica de montagem na organização e na concepção da forma narrativa dada aos roteiros chamava a atenção dos realizadores e dos teóricos do cinema desde o início do século XX, pois os diversos efeitos conferidos à significação a partir desse artifício eram notados e investigados. Havia grande curiosidade por parte dos diretores em experimentar as consequências da aplicação dessa técnica e de investigar as maneiras de manipulação das imagens após terem sido filmadas, antes de serem apresentadas ao público.

Com a montagem, criam-se a organização e as relações entre os planos de um filme que conferem sequência lógica à narrativa. Então, os efeitos das maneiras diferenciadas de elaborar a sucessão dos planos foram amplamente experimentados por meio da montagem narrativa, da montagem expressiva e da montagem impressionista, por exemplo, com o intuito de organizar de modo diversificado a progressão do filme.

Ao refletir a respeito da primazia da montagem e sua relevância para a linguagem do cinema, o cineasta Sergei Eisenstein explica (1969, p. 72) que “sem admitir que ela seja tudo

³ Originalmente lançado na Alemanha em 1932 como *Film als Kunst*.

ou então nada, achamos necessário lembrar, agora, que a montagem faz intrinsecamente parte da obra cinematográfica, tendo a mesma importância que os demais elementos que contribuem para a eficácia dessa arte”. Considerado mundialmente o principal diretor a teorizar a técnica da montagem, exemplificando inclusive em diversos filmes seus efeitos criativos, Eisenstein relativiza a importância desse recurso técnico e valoriza outros artifícios que poderiam contribuir com o fazer cinematográfico de modo eficaz e até mesmo inovador.

Em uma abordagem bastante minuciosa da história do cinema⁴, podemos notar que o italiano Guido Aristarco aponta que o crítico de cinema Léon Moussinac considerava a técnica da montagem o “específico fílmico”. A criatividade que se poderia ter com o uso de diversas imagens relacionadas permitiria a existência de uma linguagem universal capaz de alcançar todos os tipos de espectadores, grande virtude do cinema. Com isso, explica (1961, p. 206) que:

com a montagem, o verdadeiro material para a criação de um filme já não é a realidade. A realidade existe (e, de resto, bem limitada, como veremos adiante ao falar de Arnheim) nos diversos bocados de película, mas o realizador, encurtando-os e ligando-os entre si segundo uma exigência íntima, ao tempo e ao espaço reais contrapõe o seu espaço e o seu tempo “ideais”, isto é, cinematográficos; cria, assim, uma nova realidade não ligada a ações “que se desenvolvem num espaço e durante um período de tempo determinados e, portanto, inseparáveis”.

A “realidade” que poderia ser registrada na filmagem importaria menos à prática cinematográfica que a maestria do procedimento utilizado posteriormente na edição desse material, a montagem das sequências e sua organização narrativa, o recurso técnico que elaboraria uma nova ordem às imagens. Logo, a criação de novas temporalidades e espacialidades no cinema, diferentes daquelas que observamos no cotidiano, é considerada virtude da técnica de montagem.

Aristarco comenta que, na década de 30, abordar o “específico fílmico” tratava-se de uma tendência nos estudos históricos cinematográficos. Pensava-se que as técnicas aplicadas nas artes precisavam ser compreendidas a partir dos meios específicos de cada obra artística. A respeito dos desenvolvimentos de Arnheim sobre as obras de arte compostas por diversos

⁴ *História das teorias do cinema* (1961), de Guido Aristarco.

meios artísticos, como a linguagem verbal, as imagens em movimento e a música, Aristarco reforça (1961, p. 281) que:

o enriquecimento que na arte pode nascer do concurso de vários meios – afirma Arnheim – não é igual àquela fusão de percepções sensoriais de toda a espécie que caracteriza a nossa imagem do mundo real. A unidade de todos estes elementos sensoriais não é igual à que o artista pode criar servindo-se do concurso de diversos meios: na arte a heterogeneidade dos elementos sensoriais torna necessárias separações entre estes últimos, separações que apenas se podem anular através de uma superior unidade.

A fusão das percepções múltiplas que o espectador pode ter com a fruição de um objeto artístico seria diferente da heterogeneidade material da qual dispõe o artista para criar a “superior unidade” final de sua obra, como argumenta o autor. Percebemos que tal pluralidade de materiais, diferentes e independentes enquanto semióticas (verbal, musical e visual, por exemplo), só pode “anular” suas condições individuais para participar de um todo significativo de modo coeso na linguagem complexa se tais elementos forem unidos com a finalidade de construir uma significação plena.

Aristarco nos lembra que, para Arnheim (1961, p. 283), “uma obra de arte ‘compósita’ só é possível de ser criada quando organismos completos, criados por meios isolados não disserem a mesma coisa, mas se completarem no sentido de exprimir, de modo diverso, um assunto comum”, o que acredita constituir a natureza do cinema, uma arte complexa.

Com outro ponto de vista, Umberto Bárbaro, em *Elementos de estética cinematográfica* (1965), apresenta algumas reflexões a respeito do roteiro, da importância dos atores, da relação entre o cinema e a realidade e a colocação da montagem como “específico cinematográfico”, visto que esta seria a “possibilidade de idealizar os espaços e os tempos da visão”, tamanha sua importância.

O autor explica que, no cinema mudo, a ausência de som era tomada como positiva por alguns teóricos, como Charles Chaplin. Assim, os intertítulos narrativos e de diálogos funcionavam como fio condutor da trama e eram constituídos por frases de efeito ou citações de aforismos que serviam para agregar comicidade à narrativa. Porém, outros teóricos consideravam que tais letreiros prejudicavam a ação, e o cinema considerado superior (1965,

p. 19) era concebido como “puro de toda intrusão de recursos não-específicos do filme, entre os quais até mesmo a música de acompanhamento”.

Era comum buscar uma distinção em relação aos aspectos pertencentes à linguagem dos filmes. Sobre os recursos utilizados no acompanhamento da narrativa no cinema, sabe-se que, no Japão, desde o início da produção de filmes mudos havia um narrador das imagens projetadas, assim, encontrava-se posicionado ao lado da tela e comentava as histórias dos filmes ao público durante as exibições⁵.

A respeito do uso do som no cinema, em *A música do filme*, Tony Berchmans explica (2006, p. 105) que na “fase inicial de desenvolvimento do som sincronizado, a produção da trilha sonora era um processo caro e complexo. Devido ao estágio de evolução técnica, todo o som tinha de ser gravado ao vivo, junto com a cena filmada”. Poucos filmes eram completamente mudos desde o início do cinema, já que havia frequentemente o acompanhamento sonoro de solos de piano e até mesmo de orquestras no momento da projeção das imagens para o público. Entretanto, na década de 20, com a inclusão do som à técnica do cinema e a junção mecânica entre a fonte de imagem e a fonte de som houve o processo de sonorização de alguns filmes mudos já existentes⁶.

Ainda sobre a utilização da música no cinema, Berchmans afirma (2006, p. 20) que atualmente “parece haver um consenso entre a maioria dos compositores no sentido de que a música deve servir ao filme. Ela deve auxiliar a narrativa, seus personagens, seu ritmo, suas texturas, sua linguagem, seus requisitos dramáticos”. Podemos concluir que a importância da música para a significação nos filmes é imensa, pode ser articulada de diversas maneiras com o plano do conteúdo e o plano da expressão da obra. Diversas trilhas sonoras são inclusive criadas especialmente para alguns filmes ou então são escolhidas minuciosamente após a filmagem e a montagem.

⁵ *Benshi* era o nome dado aos narradores dos filmes mudos no Japão, como podemos verificar no artigo *Vozes que conduziam ao sonho*, de Olga Futemma e José Francisco Mattos (Revista USP, março/maio 1996).

⁶ Os mímicos que atuavam em filmes mudos foram substituídos nas gravações de filmes sonoros por atores da Broadway, pois os proprietários das grandes indústrias cinematográficas perceberam que havia grande poder comercial na nova técnica, uma vez que os filmes sonorizados faziam grande sucesso com o público e traziam grandes lucros financeiros. Para demonstrar essa transição do cinema e suas diversas consequências, *O artista* (2011), de Michel Hazanavicius, ganhador do *Oscar* de melhor filme em 2012, traz a história de um ator de Hollywood que atuava em filmes mudos e como sua carreira entrou em declínio com o início da utilização do som no cinema.

Notamos que desenvolvimentos importantes também podem ser encontrados em *Estética e semiótica do cinema* (1978, p. 60), no qual Lotman explica o modo como a significação pode se estruturar nos filmes, considerando que

cada imagem projectada num “écran” é um signo, quer dizer, *tem um significado*, é portadora de informação. Contudo, este significado pode ter um carácter duplo. Por um lado, as imagens do “écran” reproduzem objectos do mundo real. Entre estes objectos e estas imagens do “écran” estabelece-se uma relação semântica. Os objectos tornam-se os significados das imagens que são reproduzidas no “écran”. Por outro lado, as imagens podem revestir-se de significações suplementares, por vezes completamente inesperadas. A iluminação, a montagem, a combinação dos planos, a mudança de velocidade, etc. podem dar aos objectos reproduzidos no “écran” significações suplementares: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc. (grifos do autor)

Para o autor, as informações trazidas ao espectador por meio das imagens no cinema têm a possibilidade de constar como registros de fatos do cotidiano e de elementos da natureza que podem ser meramente reproduzidos após serem filmados. Todavia, há a possibilidade de revestir tais imagens de “significações suplementares” a partir da manipulação oferecida pela técnica da montagem, da qual cada diretor pode apropriar-se conforme desejar. Após abordar alguns tipos de significações dos elementos cinematográficos, explica o ponto de vista semiótico adotado em sua pesquisa a respeito do tema e coloca (1978, p. 65) a fundamentação a seguir:

Cria-se no cinema uma situação original do ponto de vista semiótico: um sistema ao qual se quer aplicar a definição clássica da linguagem deve possuir um número finito de signos que se repetem e que podem ser representados a todos os níveis por feixes de traços diferenciais ainda menos numerosos. Afirmar que os signos da linguagem cinematográfica e os seus critérios semântico-distintivos podem muito bem constituir-se *ad hoc*, é contradizer esta regra.

Lotman considera a linguagem cinematográfica um sistema que se articula por meio de traços distintivos da significação e menciona que não se deve afirmar que haveria signos de número finito que se constituem para tal finalidade de organização semântico-distintiva no cinema. Tais signos, compreendidos pelo autor como unidades mínimas da significação, não

existiriam somente para criar determinadas articulações dessa linguagem. Os diversos usos da técnica e os arranjos de diferentes efeitos como a música e a montagem dos planos os organizariam em outras posições, estabeleceriam relações a partir das quais seriam definidos traços diferenciais na obra completa e novas significações poderiam ser construídas.

Em *Estéticas do cinema* (1985), de Eduardo Geda são colocados textos de diversos autores com perspectivas teóricas diferentes a respeito do cinema. Comentaremos “O código-matriz do cinema clássico”⁷ (1985, p. 97-113), no qual Daniel Dayan aborda a importância da construção do objeto fílmico e questiona o papel do espectador no cinema e a relação deste com as imagens de um filme (1985, p. 107), pois “o cinema não pode ser reduzido aos sistemas da pintura ou da fotografia. Na verdade, a sucessão cinematográfica das imagens ameaça interromper ou mesmo expor e destruir o sistema de representação que orienta o sistema estático da pintura e da fotografia”, segundo o autor.

A variação do ponto de vista narrativo com suas influências na significação no cinema também é apontada como fator a ser investigado de modo que se possa compreender como são estruturadas as imagens. Dayan argumenta (1985, p. 112) que, ao assistir a um filme, o espectador tem a possibilidade de compreender a narrativa com a sucessão de planos, assim, “o significado de uma imagem é dado retrospectivamente, não se encontra no plano que está no écran, mas tão somente na memória do espectador”. O que faz com que a compreensão de um filme ocorra necessariamente por meio de um “processo retroativo”, conforme explica o autor.

Entre os estudos de estética do cinema, também se faz necessário mencionar *Estética del discurso audiovisual* (1986), de Luis Fernando Huertas Jiménez, no qual se esclarece que o cinema não pode ser considerado apenas como produto do que seria a soma da imagem ao som, mas como unidade audiovisual. Considerando que o som possui imensa capacidade expressiva e poderia ser mais eficaz que a imagem em alguns casos de seu uso nos filmes, sua intervenção pode ser decisiva no processo de fruição estética.

Com isso, o caráter dinâmico da imagem fílmica é abordado por Jiménez (1986, p. 164) para defender que o movimento seria uma das forças visuais mais importantes na experiência humana, sendo elemento predominante no cinema. O autor afirma ainda que aspectos como o espaço, o tempo, e o movimento, tratados separadamente em diversos

⁷ Publicado originalmente na revista estadunidense *Film Quarterly* em 1974.

estudos a respeito do cinema, precisam ser reavaliados a partir de abordagens, pois o filme costumava ser considerado como uma soma de diversas partes, não como totalidade. Jiménez explica (1986, p. 170) que aspectos formais são fundamentais para qualquer meio de expressão visual, especialmente para o cinema, linguagem na qual os elementos utilizados nesse âmbito determinam o significado da obra por completo e afetam decisivamente seu resultado para o espectador.

É possível observar no livro *Estética do cinema*, de Gérard Betton a colocação (1987, p. 01) de que “fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva, ou poética do mundo”. Dessa forma, são analisados pelo autor os movimentos e ângulos da câmera, a contração e a dilatação do tempo na narrativa, o cenário, a iluminação, o figurino, a colocação dos diálogos, o uso da música, bem como a montagem, que recebe um capítulo especial para tratar de suas especificidades.

Podemos perceber que o teatro e a literatura são comparados ao cinema, mas Betton chega à conclusão de que ambos se tratam de meios de expressão diferentes e que as diversas formas de expressão artística não necessitam ser necessariamente comparadas. O material sonoro também era considerado bastante relevante (1987, p. 48), auxiliaria na compreensão da narrativa, a música teria a função de “evocar, sugerir sutil e discretamente, suscitar operações da consciência” no espectador. Notamos que a utilização das cores é concebida como fator que pode auxiliar no desenvolvimento da ação nos filmes, já que compõe a elaboração da atmosfera de uma cena.

Outras ideias diferentes podem ser observadas no texto em que Jacques Aumont aborda “a imagem no tempo e o tempo na imagem” na obra *A imagem*, com o objetivo de criar uma tipologia da categoria do tempo das imagens nas artes considerando (2002, p. 160) que “o tempo é antes de tudo, do ponto de vista psicológico, a duração experimentada”. Para Aumont, haveria imagens não temporalizadas, com modificações insensíveis para o espectador, e imagens temporalizadas “que se modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta”, como ocorre no cinema.

O autor exemplifica a divisão entre imagem fixa e imagem móvel, imagem única e imagem múltipla, assim como imagem autônoma e imagem em sequência. Sobre o que poderia ser definido como o tempo do espectador e o tempo da imagem, Aumont aponta

(2002, p. 162-163) que “o essencial é não confundir o tempo que pertence à imagem com o que pertence ao espectador”, e indica que ao assistir a um filme “só se poderá permanecer o tempo da projeção” diante da obra, na medida em que se trata de uma imagem de natureza temporal limitada.

Seria preciso considerar então que “somente as imagens apresentadas no tempo – mutáveis ou não – têm existência temporal intrínseca”. Com isso, não seria a imagem a detentora do tempo em si, mas a imagem em seu dispositivo tecnológico. Os exemplos de imagem instaurada no tempo colocados por Aumont são a fotografia, primeiramente, e o cinema com a particularidade de criar sequências em montagem, pois (2002, p. 168) “o cinema se baseia em uma imagem temporalizada”.

Considerando que a maioria dos filmes é submetida ao processo de montagem antes de ser concluído, tal característica gera a sequencialização de um tempo “artificial, sintético, que relaciona blocos de tempo não-contíguos na realidade”. A temporalidade é concebida como resultado do artifício criado pela montagem com a segmentação e continuidade dos planos nos filmes, e a sequência criada pelas cenas confere ao tempo diegético a característica planejada pelo diretor em relação à estratégia enunciativa.

Também podemos apontar outras perspectivas em *A estética do filme* (2011), obra de Aumont e outros autores, na qual foram tratados aspectos importantes da estética do cinema como o espaço utilizado na filmagem, a representação sonora, a montagem e a narratividade dos filmes, além de uma discussão a respeito do conceito de linguagem cinematográfica e da relação do espectador com o objeto fílmico. Entre as diversas teorias de estudo do cinema há a teoria estética, responsável por abordar a significação dos filmes e as reflexões a respeito dos fenômenos artísticos, como Aumont indica (2011, p. 15) brevemente:

a estética do cinema apresenta dois aspectos: uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: é a análise de filmes ou a crítica no sentido pleno do termo, tal como é utilizado em artes plásticas ou musicologia.

O fato de haver imagens em movimento faz com que seja preciso refletir a respeito da “duração” e da “transformação” das narrativas no cinema. A imagem que possui duratividade

no tempo e que pode se transformar de modo progressivo ou regressivo na narrativa, dependendo da linearidade ou alinearidade diegética a ser construída, trata-se de uma característica específica dessa linguagem. Consequentemente, o desenvolvimento da narratividade no cinema teve grande importância para que este pudesse ser considerado uma arte.

O caráter narrativo dos filmes pode ser considerado “extracinematográfico”, pois qualquer obra artística pode expressá-lo, visto que não se trata de uma característica exclusiva do cinema. Aumont explica que a narrativa fílmica é considerada em diversas análises apenas um enunciado, e para tratar da narratividade, o modelo actancial de Greimas é sugerido (2011, p. 131) como ferramenta adequada para a investigação e sistematização da articulação dos personagens na ficção.

Segundo o autor, a representação na linguagem do cinema é baseada em questões técnicas e estéticas, pois a reprodução do movimento e da sonoridade confere duratividade ao tempo do filme no espaço da tela e faz com que possa parecer uma arte mais realista se comparada às outras, especialmente a partir das diversas inovações técnicas da atualidade, como as novas dimensões a serem exploradas na relação do espectador com os filmes. Consideremos, como exemplo, o realismo do cinema ampliado com as tecnologias do cinema 3D e 5D, avanços relativamente recentes dessa área, que intensificaram a impressão de realidade que pode ser causada pela coerência do universo diegético⁸.

A afirmação a respeito da existência de uma linguagem cinematográfica, como argumenta Michel Marie nessa mesma obra (2011, p. 157), serviu para consagrar o cinema como meio de expressão artística, pois “a fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro”. Assim, tiveram origem expressões como “cinelíngua”, “gramática do cinema”, “cine-estilística” e “retórica fílmica” em pesquisas sobre o tema com o intuito de traçar um paralelo entre o cinema e as outras artes a fim de melhor defini-lo.

⁸ Com a tecnologia 3D utilizada no cinema, usa-se óculos especiais para perceber os efeitos de imagens que parecem “sair” da tela em direção ao público. É criada a ilusão de volume e de profundidade no filme devido à terceira dimensão proporcionada. A ampliação dessa tecnologia se dá, por exemplo, com o 5D, considerando que as poltronas dos espectadores são movidas de acordo com o movimento das imagens na tela. Pode também haver vento, fumaça, vapor ou bolhas de sabão dentro da sala escura de projeção para criar efeitos móveis e táteis no público.

Marie menciona que grande atenção deve ser dada às reflexões de Jean Mitry em *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), no qual o cinema é definido como uma forma estética, já que possui imagens como matéria significante a ser organizada de maneira lógica para gerar uma linguagem constituída como sistema de signos que produzem pensamentos. Mitry relaciona o cinema com outras artes e questiona o âmbito criativo em que se poderia pensar a respeito do “verdadeiro” autor de um filme. Encaminha reflexões sobre a relação entre palavra e imagem, sobre o ritmo da montagem, a estrutura e a estética da imagem. Em seus escritos a respeito da estética do cinema, coloca as hipóteses do que considerava constituir a “pintura filmada” e também as diferenças entre as artes plásticas e o dinamismo da imagem animada no cinema.

Com isso, Marie explica (2011, p. 174) que Mitry pensa o cinema como uma forma estética por conceber que as imagens concatenadas como meio de expressão formam um sistema de signos, tendo em vista que há uma linguagem cinematográfica “mesmo se esta elabora seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da ‘reprodução do real concreto’, isto é, da reprodução analógica do real visual e sonoro”. Para abordar a questão da heterogeneidade da linguagem cinematográfica (2011, p. 192), afirma que “os pioneiros da estética do cinema não cessavam de reivindicar a originalidade do cinema e sua total autonomia como meio de expressão”. Seria preciso, dessarte, considerar que em um filme há propriedades exclusivas do cinema e elementos que podem estar presentes em outras artes.

Observamos também a colocação de Marie (2011, p. 193-194) de que a linguagem cinematográfica “apresenta um grau de heterogeneidade importante, pois combina cinco materiais diferentes”, a trilha de imagem, o movimento, os letreiros que podem substituir as imagens, a linguagem falada e a trilha sonora, sendo que “a trilha sonora veio acrescentar três novos materiais da expressão: o som fônico, o som musical, e o som analógico (os ruídos)”.

Na conclusão de seu texto, enfatiza o único dos aspectos mencionados que, de fato, poderia ser considerado um “específico cinematográfico”: a imagem em movimento. Para o autor (2011, p. 199), poderíamos constatar que o filme seria “o lugar de encontro de um enorme número de códigos não específicos e de um número muito mais reduzido de códigos específicos”. Dessa maneira, poderíamos compreender o fazer cinematográfico e suprir a necessidade de discernir os fatores específicos do processo em que se constrói sua significação.

A constante comparação de outras artes com o cinema já rendeu diversos desenvolvimentos teóricos e analíticos. Porém, é possível observar que houve ênfase principalmente na abordagem das diferenças entre essas formas artísticas. Há grande pertinência em desvendar as especificidades que sustentam a linguagem da qual tratamos e, com isso, obter encaminhamentos a respeito de seu processo de construção do sentido.

Percebemos, em suma, que os diversos estudos de estética cinematográfica buscaram descrever e definir a múltipla materialidade dos objetos fílmicos, suas especificidades e as consequências de seu uso de modo diversificado. No início do século XX, criar uma oposição conceitual entre a linguagem verbal e a linguagem cinematográfica tinha fundamental importância para que se pudesse tratar o cinema como um novo meio de expressão.

Considerado inicialmente a arte da imagem, quando os primeiros filmes eram mudos e não possuíam o som da voz dos atores, a linguagem falada, o cinema representava em sua expressão a soberania das imagens em relação a outras linguagens em sua totalidade. Com o surgimento do cinema falado, rejeitado inicialmente por diversos teóricos e cineastas, o paradigma da primazia da imagem se modificou, pois os filmes eram concebidos até então como reprodução da realidade ou de um espetáculo previamente encenado. A nova tecnologia que possibilitava a sincronização das vozes dos atores às imagens nos filmes alterou drasticamente os caminhos da indústria do cinema, o trabalho dos diretores e a articulação dessa linguagem.

Com tais apontamentos a respeito dos estudos que procuraram delinear aspectos da estética cinematográfica, podemos verificar que, na primeira metade do século XX, a montagem era considerada a característica específica e fundamental do cinema, foi sistematizada em diversos estudos da época. Entretanto, podemos entender que esta ideia se transformou nos escritos sobre estética do cinema com o passar do tempo. Na segunda metade do século XX, novos teóricos postularam a propriedade da imagem em movimento com duratividade no tempo como o verdadeiro “específico fílmico”.

Compreendemos que o objeto final da linguagem cinematográfica seria composto por uma multiplicidade de linguagens que funcionam em um sistema. Cada uma delas a seu modo pode ser articulada e manipulada para construir, juntamente às outras, a significação homogênea. A complexidade final da linguagem sincrética possui características de todas as linguagens concorrentes que se colocam a serviço umas das outras, complementando-se,

enriquecendo-se e proporcionando ao espectador uma ampla experiência sensorial de apreciação das diversas linguagens ao mesmo tempo.

Verificamos, enfim, que a importância da teorização inicial da montagem nos estudos sobre o cinema foi imensa e pode ser encontrada na maioria dos desenvolvimentos teóricos e abordagens dos filmes ao longo das décadas, conforme a linguagem cinematográfica se tornou mais complexa. Assim sendo, notamos que a “imagem em movimento”, consagrada posteriormente como a principal característica específica do cinema, foi contemplada com diversos avanços tecnológicos que lhe conferiram novas características em suas formas de representação e modificaram consideravelmente a prática do fazer cinematográfico.

1.3 A proposta de Christian Metz para análise da linguagem dos filmes

Christian Metz é considerado o teórico pioneiro a aplicar conceitos do estruturalismo em suas reflexões a respeito do mecanismo de funcionamento da linguagem cinematográfica e comparar a organização dos signos fílmicos com a linguagem verbal. Conferiremos alguns elementos teóricos trazidos por suas ideias e verificaremos de que maneira o paradigma estruturalista influenciou sua pesquisa sobre o cinema, interferiu em sua proposta de análise dos filmes e na consolidação do conceito de linguagem cinematográfica.

No texto “As semióticas ou sêmias”, de *Cinema, estudos de semiótica*⁹ (1973), Metz aborda a importância do uso da expressão “linguagem cinematográfica” pela possibilidade de representar o conjunto dos fenômenos que essa área de estudos tem a possibilidade de investigar. Uma vez que a autonomia do cinema em comparação ao texto verbal é enfatizada em sua argumentação, a expressão “linguagem cinematográfica” é proposta como designação do objeto de estudo da “semiótica cinematográfica”, o que contribuiu para a solidificação dessa linguagem que se estabelecia.

Trataremos mais especificamente do livro *A significação no cinema*¹⁰ (1972), no qual Metz posiciona-se a respeito de temas importantes sobre os quais teóricos do cinema há muito

⁹ Publicado originalmente na revista *Communications* em 1966 com o título “Les sémiotiques, ou sémies - A propos de travaux de Louis Hjelmslev et d'André Martinet”.

¹⁰ Lançado em 1968 com o título *Essais sur la Signification au cinéma*.

se debruçavam. Como podemos observar, para o autor, o “movimento” é considerado a maior diferença que se poderia apreender entre o cinema e a fotografia, tendo em vista que tal característica (1972, p. 20) resultaria no “índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos” que constrói a impressão de realidade dos filmes, pois o movimento é “imaterial”, não se oferece ao tato, mas à visão do espectador. Dessarte, Metz busca categorizar cenas de filmes e definir termos como “cinema”, “filme”, “enunciado” e “língua” para discernir, por exemplo, que a tela do cinema seria o lugar onde se encontra o significante e a diegese seria o âmbito do significado de um filme.

Notamos que a distinção entre significante e significado, representada pelos termos mencionados, trata-se de uma tentativa de organizar a expressão e o conteúdo do objeto cinematográfico segundo a perspectiva saussuriana a respeito do signo linguístico. Há, assim, o intento de explicar o sistema semiótico do cinema e fundamentá-lo como linguagem na qual a arte cinematográfica se diferenciaria da arte literária ao criar uma sintaxe própria. Podemos perceber grande esforço teórico por parte de Metz para estabelecer e definir uma terminologia que pudesse ser utilizada por aqueles que elaboravam estudos teóricos sobre o cinema, adequada a essa finalidade e diferente dos termos técnicos consagrados pelos realizadores dos filmes.

No capítulo “Cinema: língua ou linguagem?”, o autor aborda o desenvolvimento técnico e narrativo desde o “cine-língua” até o “cinema-linguagem”. Percebemos que para colocar seu posicionamento a respeito da condição do cinema como “uma linguagem sem língua”, diz (1972, p. 60) que “para quem encara o cinema sob um ângulo linguístico, é difícil não ser jogado constantemente de uma a outra das evidências entre as quais se repartem os estudiosos: o cinema é uma linguagem; o cinema é infinitamente diferente da linguagem verbal”.

Haveria, dessa forma, limites para a manifestação dos aspectos verbais em um filme, os quais podem ser ultrapassados a partir da utilização das imagens. Verificamos a afirmação constante de que o cinema se trata de uma linguagem. Porém, pensamos que investigá-lo e procurar caracterizá-lo somente a partir dos mesmos elementos estruturais da linguagem verbal mostra-se um procedimento limitado e até mesmo infrutífero, dependendo do objetivo que se tiver.

Entendemos que o autor enfatiza a importância de analisar o âmbito visual dos filmes, mas o principal objetivo colocado na obra à qual nos detemos é alcançar a análise e descrição do nível sintático de funcionamento da linguagem cinematográfica, suas articulações e contribuições às significações de um filme. Metz defende (1972, p. 76) que o componente a ser considerado o “específico cinematográfico” se situaria no nível do discurso imagético, e apontou que “a ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem”.

Como podemos notar, é atribuída grande importância ao estudo do cinema pela área da Linguística, pois o autor coloca (1972, p. 77) que “o empreendimento ‘filmolingüístico’ justifica-se plenamente, de que ele deve ser plenamente ‘lingüístico’, isto é, deve amparar-se firmemente na linguística propriamente dita”. Menciona, então, a grande relevância dos estudos de Saussure que iniciaram a consolidação da Linguística como a ciência da linguagem. Portanto, podemos perceber a pertinência que Metz atribui à criação de uma disciplina que estudasse a paradigmática, a sintagmática e a narratividade dos filmes.

Segundo o autor, um filme é composto por unidades significantes que constroem a significação por meio de cinco níveis de codificação com articulação própria (1972, p. 79): a percepção; o reconhecimento e identificação dos elementos visuais e sonoros que aparecem na tela; o conjunto dos simbolismos e conotações que se dá aos objetos que não pertencem aos filmes, no interior da cultura; o conjunto das grandes estruturas narrativas; o conjunto dos sistemas propriamente cinematográficos que organizam em um discurso do tipo específico os diversos elementos dados ao espectador pelos quatro níveis precedentes, que constituem a linguagem cinematográfica.

Podemos considerar que o nível da percepção e do reconhecimento dos elementos visuais são individuais e cabem ao espectador. De outro modo, o nível do conjunto de simbolismos dos objetos culturais seria social, e os níveis das estruturas narrativas e dos sistemas específicos do cinema seriam lingüísticos.

Para mencionar os níveis do conjunto dos sistemas cinematográficos e do conjunto das grandes estruturas narrativas de um filme, Metz busca alcançar as “unidades significantes” e criar uma rede de elementos que se oporiam e se definiriam enquanto estrutura de significação, um grupo de unidades que têm valor e que podem ser articulados. O cinema não seria uma língua, mas uma linguagem formada por “posições da cadeia filmica”. Ao abordar

os conceitos de significante e significado, expressão e conteúdo na abordagem teórica da linguagem do cinema, o autor argumenta (1972, p. 98) a respeito da importância de discernir cada um dos termos e seus respectivos usos, como podemos observar:

para quem estuda o cinema, a palavra *expressão* é preciosa demais (por oposição a *significação*) para que se lhe dê o sentido de “significante” pois isso levaria a uma colisão polissêmica bastante incômoda; na nossa perspectiva, “expressão” não designa portanto o significante, mas a relação entre um significante e um significado, quando esta relação é “intrínseca”.
(grifos do autor)

É possível notar uma tentativa de estabelecer a sintaxe cinematográfica com a “grande sintagmática da faixa-imagem”, pois ao organizar-se como narrativa e possuir procedimentos significantes, o cinema torna-se linguagem. Metz indica (1972, p. 142) que “nossa ‘grande sintagmática’ consiste em fragmentar o filme em segmentos de *um determinado nível de grandeza*” (grifos do autor).

Seria fundamental observar a linguagem cinematográfica conforme a possibilidade de sua narratividade se desenvolver e concebê-la como sistema produtor de significados passível de ser segmentado em uma análise sintagmática. O filme seria um conjunto de sequências e de planos, de “grandes episódios” e, para conhecer sua estrutura global, seria necessário analisar o objeto em todos seus níveis de pertinência sucessivamente.

Haveria os “segmentos autônomos” (1972, p. 146), contudo, a referida autonomia a caracterizar tais elementos “não quer dizer independência, já que cada um deles só adquire sentido definitivo em relação ao conjunto do filme, o qual constitui o sintagma máximo do cinema”. Uma imagem a ser isolada poderia ser comparada a uma letra, assim como o plano cinematográfico à palavra e a sequência fílmica à frase, pois essa organização sequencial da montagem constituiria o sintagma que seria semelhante à organização de uma frase de um texto verbal.

A abordagem analítica da “grande sintagmática” tinha como objetivo descrever a tipologia da linguagem cinematográfica, considerando que o uso de determinada forma de organização dos planos dos filmes teria inclusive resultado psicológico diferente nos espectadores. Com isso, Metz propõe seu modelo de análise como tentativa de isolar

importantes figuras sintagmáticas para explicar como o cinema se constitui enquanto sistema narrativo, o espaço e o tempo poderiam ser articulados por meio da montagem de tais segmentos.

A “grande sintagmática” do filme constituiria também uma paradigmática que escolheria a combinação a ser feita entre uma série limitada de tipos de combinações no “sistema significante propriamente cinematográfico”, visto que a linguagem cinematográfica é definida como um sistema de signos que se opõem para gerar a significação de um filme.

A respeito da narratividade no cinema (1972, p. 166), coloca que “é difícil saber se a grande sintagmática do filme diz respeito ao *cinema* ou à *narração* cinematográfica. Pois todas as unidades que levantamos podem ser identificadas *no* filme mas *em relação* ao enredo” (grifos do autor). Logo, podemos constatar a dificuldade que sempre houve para se discernir os estudos que concernem aos elementos verbais e narrativos dos filmes daqueles que tratam da linguagem cinematográfica prioritariamente em seus aspectos formais e materiais, peculiares e abstratos.

Avaliamos como coerente a atitude minuciosa do autor de procurar estabelecer os princípios básicos e particulares da linguagem cinematográfica, pontuar os aspectos que pertenceriam somente à linguagem dos filmes e aqueles que também podem ser observados em outras artes. Com isso, a narratividade do cinema pode ser compreendida como aspecto relevante nas análises devido à importância que possui na constituição da maioria dos filmes, mas é importante lembrar que somente o caráter narrativo não define a especificidade da linguagem do cinema.

Após investigar os signos comuns dessa linguagem em relação às formas de expressão já existentes, Metz busca refletir sobre a proposta saussuriana de sintagma e paradigma (1972, p. 168) esclarecendo que “só a linguística geral e a semiologia geral (disciplinas não-normativas, simplesmente analíticas) podem oferecer ao estudo da linguagem cinematográfica ‘modelos’ metodológicos adequados”.

Ao apresentar (1972, p. 170) o quadro geral da grande sintagmática da faixa-imagem, inicia sua proposta de análise sintagmática e de segmentação da linguagem cinematográfica, partindo dos segmentos autônomos, para alcançar os sintagmas de diversas definições até alcançar a cena e as sequências de um filme. A linguística é considerada pelo autor a

fundamentação teórica mais adequada para se adotar ao analisar o cinema e compreender seu funcionamento enquanto sistema signifiante (1972, p. 197), como podemos observar:

o cinema nunca teve sintaxe nem gramática no sentido preciso que estes termos têm na linguística – alguns teóricos o acreditaram, o que não é a mesma coisa –, mas que ele sempre obedeceu, e ainda hoje obedece, a uma série de leis semiológicas fundamentais, indispensáveis à transmissão de qualquer informação, leis semiológicas infinitamente difíceis de evidenciar, mas cujo modelo deve ser procurado do lado da linguística geral ou da semiologia geral, e não da gramática ou da retórica normativas dos idiomas.

Com o intuito de lançar uma “semiótica cinematográfica”, o teórico opõe e define elementos que considera relevantes para estabelecer o cinema como linguagem. O mecanismo linguístico pertencente à linguagem verbal parecia ser semelhante ao que se observava nos filmes com a análise do processo de significação. Ao mencionar (1972, p. 212) que “a gramática cinematográfica não consiste em prescrever o que se deve filmar”, posiciona-se sobre o aspecto “gramatical” da linguagem do cinema:

A distinção “forma/conteúdo” deve ser, a nosso ver, totalmente rejeitada e só nos parece satisfatória a solução proposta pelo lingüista Louis Hjelmslev, que coloca de um lado os *fatos de significado* (= conteúdo) com sua *forma* e sua *substância*, e do outro os *fatos de significante* (que são erroneamente considerados como constituindo a “forma” e que na terminologia de Hjelmslev constituem a “expressão”), que têm por sua vez uma forma e uma substância.

Sendo assim, notamos que a estratégia mencionada tratava-se de analisar a estrutura da linguagem cinematográfica como conjunto de signos que articulariam a narrativa. Ao mesmo tempo, esses signos criariam uma sintaxe por meio de segmentos autônomos para demonstrar como tais segmentos estariam organizados entre si e também em relação ao sintagma máximo do cinema. Pensamos que a combinação das partes dessa estrutura e a organização sequencial em que ela poderia se apresentar em seus produtos trata-se do núcleo fundamental do modelo metodológico de Metz, uma tentativa de analisar questões especificamente cinematográficas que auxiliassem na compreensão da estrutura de significação nos filmes.

No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Aumont coloca (2007, p. 45) a definição do conceito de “cena” para a linguagem cinematográfica e da “grande sintagmática” ao abordar “a cena como unidade de ação”, conforme mostra o trecho abaixo:

a cena de um filme é um momento facilmente individualizável da história contada (como a seqüência). A ‘grande sintagmática’ (Metz, 1968) definiu a cena como uma das formas possíveis de segmentos (= conjuntos de planos sucessivos) da faixa imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte – enquanto a seqüência mostra uma ação seguida, mas com elipses. (Tal definição é difícil de ser aplicada, pois no mais das vezes é difícil apreciar se de um plano ao plano seguinte, a continuidade temporal é perfeita ou não).

Podemos verificar que a fragmentação de um filme foi uma estratégia utilizada amplamente para que se pudesse analisar os detalhes da linguagem do cinema e criar a possibilidade de abordar uma narrativa fílmica completa. Após a observação da proposta de análise da “grande sintagmática da faixa-imagem”, percebemos que Metz busca fazer da “semiologia do cinema” uma ciência utilizando algumas definições saussurianas aplicadas em estudos da linguagem verbal.

Com o passar do tempo, o tratamento de algumas questões teóricas específicas do cinema mudaram, porém, as reflexões de um teórico como Metz e suas elaborações analíticas contribuíram imensamente para que o cinema fosse concebido como arte e para seu estabelecimento como detentor de uma linguagem específica. Dessa maneira, o cinema passou a ser investigado como um sistema peculiar de valores que gerariam a significação quando articulados em sintagmas e paradigmas na narrativa diegética.

Ao elaborar seus últimos trabalhos, o autor coloca que seu modelo da “grande sintagmática” poderia ser aplicável a uma quantidade limitada de filmes, não ao funcionamento geral da linguagem do cinema, relativizando assim seus intentos iniciais de lançar uma análise totalizante das obras fílmicas. Pensar no significado e no significante das imagens e dos conteúdos dos filmes foi parte de seu empenho ao analisar a sintagmática que se estabeleceria após a construção de uma paradigmática da narrativa dos filmes. Para Metz, o mecanismo linguístico pertencente à linguagem verbal parecia ser semelhante em alguns aspectos ao que se observava no cinema com a análise do processo de construção da significação.

Diferentemente da busca pela unidade mínima de uma estrutura narrativa dos filmes, pela definição da sintaxe da linguagem do cinema, ou pela distribuição sintagmática de determinados elementos formais para a montagem dos objetos fílmicos, procuramos abordar o sincretismo dessa linguagem complexa considerando seu funcionamento enquanto sistema sincrético. Composto por variantes e variáveis articuladas de modo a estruturarem funções que podem se tornar funtivos de novas funções, o sistema da linguagem cinematográfica necessita ter seu funcionamento compreendido a partir do conjunto de linguagens que o compõem e das relações que se pode criar entre elas para a construção da significação sincrética.

2. A IMPORTÂNCIA DO PLANO DA EXPRESSÃO PARA OS ESTUDOS SEMIÓTICOS

A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos.

Louis Hjelmslev

2.1 Semiótica visual e seus fundamentos

Neste capítulo, nosso objetivo é abordar a importância do plano da expressão para os estudos semióticos de modo a destacar, primeiramente, alguns princípios da semiótica visual. Em seguida, apresentaremos determinados estudos de Jean-Marie Floch e, finalmente, pontuaremos pesquisas até aqui empreendidas no campo da semiótica sincrética.

Os estudos de semiótica visual derivados da teoria greimasiana desenvolvem metodologias de análise e descrição dos sistemas de significação visuais, tendo em vista que os objetos plásticos são considerados significantes. Nessa linha de pesquisa é dada ênfase maior aos elementos do plano da expressão e sua importância na construção dos objetos de análise. Então, há o objetivo de descrever de modo geral como se dá a geração de sentido em textos verbovisuais, pictóricos, fotográficos e audiovisuais, por exemplo, a fim de abarcar com os seus modelos operatórios a análise de objetos complexos.

Essa abordagem teórica dedica-se à descrição do plano da expressão de modo a preservar a coerência de sua descrição com aquela voltada ao plano do conteúdo de seus objetos de análise. Tal estratégia é acionada pelo fato de haver mais do que apenas a colaboração parcial, mas de ser atribuída grande importância do plano da expressão no processo de construção do sentido e pela relevância de suas relações com o plano do conteúdo na significação. Dessa maneira, a semiótica visual considera os objetos semissimbólicos com suas especificidades por meio da junção e “homologação” de elementos do plano do conteúdo e do plano da expressão.

As semióticas visuais, como a fotografia e a pintura, são alguns dos modos de realização dos sistemas semissimbólicos, aqueles que se definem pela conformidade entre as categorias do plano da expressão e do plano do conteúdo, os dois planos da linguagem presentes na construção da significação.

Com a proposta de uma análise semissimbólica, coloca-se que a organização da significação não ocorre simplesmente com a disposição de unidades isoladas, mas por meio da relação que se estabelece entre as categorias dos dois planos que se caracterizam como homologáveis entre si. Portanto, são elaboradas análises do plano da expressão das

manifestações visuais, de sua dimensão significativa e são exploradas as estruturas da lógica do sensível para que se possa descrever a articulação do plano da expressão nos textos.

Em seu ensaio “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, de *Semiótica plástica*, Greimas apontou os formantes figurativos (2004, p. 91) como indicadores de orientação do texto plástico:

Ao falar do dispositivo topológico que desencadeia como consequência o ato de enunciação plástica, fomos levados a conferir-lhe, ao lado de sua função de segmentação, o papel de orientação da leitura: com efeito, os diferentes eixos que esse ato projeta sobre a superfície enquadrada podem ser considerados como outros tantos convites a reunir as figuras aí constituídas em conjuntos significativos.

Para que seja possível compreender as condições topológicas de leitura dos objetos plásticos por meio do “fechamento do objeto” instaurado pelo artista, Greimas explica que uma obra de suporte planar terá em suas categorias topológicas o “contrato” pressuposto entre o enunciador-produtor e o enunciatário-leitor da significação do objeto plástico. Assim, a capacidade por parte do enunciatário-leitor de exercer a função de segmentação da obra diante de sua fruição se deveria especialmente ao auxílio dado pelo dispositivo topológico com sua função de orientar a leitura do objeto artístico e indicar a orientação do texto plástico para sua análise e apreensão.

Há uma tendência nos estudos semióticos de ampliar a teoria por meio de um repertório analítico de *corpus* das artes plásticas, da fotografia, do audiovisual e até mesmo de imagens científicas, sistemas de significação semissimbólicos e sincréticos. Com isso, procura-se elaborar análises nas quais o plano da expressão está relacionado ao conteúdo de modo relevante, contribuindo de maneira singular com a construção da significação.

Pensamos que a maneira mais adequada de realizar o estudo do cinema com os conceitos da teoria semiótica seria por meio da valorização do plano da expressão dos sistemas de significação complexos, as semióticas sincréticas, de acordo com o arranjo criado entre as linguagens participantes do sistema de sincretização. Para que os filmes possam ser abordados de forma abrangente, considerando as especificidades de sua linguagem, é necessário que dois âmbitos da construção do sentido sejam analisados, o percurso imanente

do plano do conteúdo e as características peculiares do plano da expressão. A seguir, procuraremos abordar algumas pesquisas que seguem essa ideia de valorização do plano da expressão e apontam certos caminhos os quais devem ser considerados para melhor situar as bases teóricas de nossa pesquisa.

2.2 Contribuições teóricas e analíticas de Jean-Marie Floch

Um dos principais fundadores da semiótica visual, Jean-Marie Floch procurou fazer com que o conceito de “texto sincrético” se tornasse mais preciso de modo a relacioná-lo intrinsecamente com o fenômeno do sincretismo, no qual há um todo de significação manifestado por diferentes substâncias da expressão. Abordaremos parte de seu percurso investigativo com o intento de perseguir os desenvolvimentos dados à semiótica visual e às semióticas sincréticas.

Encontramos na revista *Le Bulletin* (1978, p. 01-16), um de seus primeiros textos sobre semiótica visual, “Quelques positions pour une sémiotique visuelle”, no qual Floch diz que essa teoria se coloca como uma semiótica do texto a construir. Não será ela concebida como mera concatenação de enunciados, mas como globalidade primeira que se articula e se decompõe em unidades. Toda análise semiótica postularia um sistema a construir, não uma gramática particular a cada texto ou objeto visual. Floch propõe-se a pesquisar o sistema global que estrutura a significação dos objetos visuais, e, em seus trabalhos, analisa textos não-verbais no nível do enunciado.

Pode-se reparar que, desde o início, o autor rejeitava a ideia de que no sincretismo ocorreria apenas a junção de alguns enunciados, como uma união sem propósito. Afirma que, se analisado como processo global passível de se decompor em unidades menores e significantes, o sincretismo poderia ser concebido como processo significante global. Logo, as unidades visuais dos objetos de análise poderiam ser as linhas, as superfícies ou as cores que teriam determinados “efeitos de sentido” conforme seu arranjo sincrético.

Observamos outros desenvolvimentos na revista *Actes sémiotiques-bulletin* (1983, p. 03-08), edição coordenada por Floch, com o texto “Stratégies de communication syncrétique

et procedures de syncrétisation”. O semioticista defende que o filme é um objeto sincrético e explica que as semióticas sincréticas se caracterizam por lançar mão de múltiplas linguagens de manifestação, constituem seu plano da expressão com elementos pertencentes a diversas semióticas heterogêneas. Nesse texto, é enfatizada a necessidade de compreender as regras de distribuição do sincretismo em diversas linguagens, suas funções e os estatutos que a elas são atribuídos. Além disso, é indicado o problema causado pela ausência de uma metalinguagem semiótica descritiva para os textos sincréticos e o consequente uso da linguagem técnica de diretores e produtores de cinema para os estudos da narrativa fílmica.

A respeito do sincretismo, são apresentados dois eixos de pesquisa possíveis, sendo que o primeiro refere-se às estratégias textuais de comunicação sincrética. Segundo o autor, não bastaria apenas enumerar as linguagens do enunciado sincrético, pois o recurso da pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético consistiria em uma estratégia global de comunicação. Esta geraria o conteúdo discursivo resultante da textualização, visto que a linearidade do texto seria concretizada em suas manifestações temporais e espaciais. Para Floch, a “estratégia sincrética” pertenceria à competência discursiva do enunciador e seria compreendida como componente do plano do conteúdo do texto sincrético.

O segundo eixo de pesquisa trataria dos procedimentos de sincretização que situariam a análise no plano da expressão do texto. Isto é, seria necessário compreender a escolha de determinada superposição ou ligação entre as linguagens que constituem o plano da expressão no sincretismo. Dessarte, Floch sugere que um estudo do plano da expressão das semióticas sincréticas feito isoladamente em relação ao plano do conteúdo deveria ser elaborado para determinar as regras, os procedimentos e as condições da sincretização com a integração de diversas linguagens em um plano de expressão sincrético.

Podemos perceber que, dentre as duas linhas de pesquisa mencionadas, aquela que teve posteriormente maior número de estudos desenvolvidos em sua direção e atraiu a atenção dos investigadores do sincretismo foi a elaboração de teorias a respeito da sincretização, a segunda proposta de Floch. Esta considerava (1983, p. 07-08) dois modos possíveis de discernir a sincretização: por meio das sincretizações de ordem paradigmática, que organizam correspondências entre as unidades das diferentes cadeias da expressão das linguagens sincretizadas, como se constituiriam os sincretismos por sinestesia; ou então por meio das sincretizações de ordem sintagmática, que estariam em uma topologização do enunciado em

relação ao enunciatário e orientaria as leituras no interior de uma apreensão simultânea do significante global.

Sobre os procedimentos de sincretização que Floch procurou descrever, podemos notar que a importância concedida ao plano da expressão foi fundamental para o desenvolvimento do campo de estudos da semiótica visual, assim como a indicação de que seria necessário verificar como se dava a integração das diversas linguagens no plano da expressão sincrético. As hipóteses de sincretizações paradigmáticas e sintagmáticas buscaram sistematizar a relação entre as diversas linguagens no sincretismo, seja pela mistura dos diversos modos de expressão, a sinestesia, seja pela organização topológica do enunciado visual que poderia orientar a significação homogênea a ser obtida pelo enunciatário.

Evoluindo suas pesquisas em seu *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique* (1985), Floch propõe um modelo semissimbólico de análise da semiótica visual. Exemplifica-o com aplicações em diversos objetos como fotografias, pinturas, histórias em quadrinhos, construções arquitetônicas e anúncios publicitários, além de tecer considerações sobre as propostas de Roland Barthes a respeito da análise das imagens. É colocado, assim, que em um objeto visual os formantes figurativos referem-se às figuras do mundo natural, pois a partir delas podemos observar os temas subjacentes no plano do conteúdo.

De outro modo, os formantes plásticos estariam relacionados às estratégias de percepção do sensível no plano da expressão e instaurariam uma sintagmática textual da expressão; são formantes que construiriam o plano da expressão visual. As figuras do conteúdo referem-se, portanto, ao mundo natural, enquanto que as figuras de expressão são categorias que apontam correspondências com o percurso figurativo do conteúdo e homologam-se a ele; não haveria, então, um mesmo conteúdo para vários planos de expressão.

No capítulo “Un Nid Confortable, de Benjamin Rabier” (1985, p. 79-98), Floch argumenta novamente a respeito da conformidade que se deve estabelecer entre as categorias da expressão e do conteúdo na análise semissimbólica. Consequentemente, a semiótica plástica seria um dos modos de análise da realização de sistemas semissimbólicos quando se estabelece uma relação entre a figuratividade de um texto ou de uma imagem com o conteúdo a ser manifestado. O teórico esclarece que o conceito do sincretismo diz respeito à

manifestação de um objeto por muitas linguagens ao mesmo tempo e o exemplifica com a análise de histórias em quadrinhos, uma composição de textos articulados com imagens. Dessa maneira, afirma que o objetivo de seus estudos é analisar o código semissimbólico e sua importância na manipulação do leitor para os efeitos de significação.

Observamos que, segundo a evolução de suas pesquisas, o semiótico francês (1985, p. 206-207) propõe que os sistemas de significação da linguagem podem ser distribuídos da seguinte maneira: (i) sistemas simbólicos, nos quais a relação entre os planos da expressão e do conteúdo ocorrem termo a termo, em que há conformidade total entre os dois planos; (ii) sistemas semióticos que se definem pela não-conformidade entre os planos do conteúdo e da expressão, e (iii) sistemas semissimbólicos, que se constroem com a conformidade entre categorias do plano do conteúdo e categorias do plano da expressão que podem ser sistematizadas.

Os objetos plásticos, aqueles dos quais podemos depreender sistemas semissimbólicos de significação, são selecionados para se analisar e descrever com minúcia a partir da homologação ocorrida entre os planos do conteúdo e da expressão. Floch observa ainda que é possível estudar os procedimentos pelos quais os espectadores são manipulados no cinema por meio das estratégias utilizadas pelo cineasta. Poderíamos constatar a fruição proporcionada pela compreensão do filme por parte do espectador, pois o “método” de significação seria derivado de um código semissimbólico da dimensão figurativa da narrativa.

Para Floch, seria importante investigar a linguagem cinematográfica e seu alcance na significação de uma narrativa ao analisar os diferentes artifícios dos cineastas para manipulação do espectador. Em seu capítulo “*L’écriture et le dessin de Roland Barthes*” (1985, p. 99-115), é proposta uma reflexão a respeito da “sinestesia semissimbólica sincrética” e da diferença existente entre o sincretismo paradigmático, que seria referente ao plano do conteúdo e colocaria diferentes materialidades em relação, como a intertextualidade e a sinestesia, e de outro modo, o sincretismo sintagmático, que estabeleceria a correlação entre os planos de expressão de ordem distintas, já que haveria um eixo de combinação entre as diferentes semióticas sincretizadas.

Na perspectiva de um balanço a respeito das pesquisas de Floch acerca da semiótica visual, consideramos que seus avanços foram fundamentais e ofereceram encaminhamentos cruciais sobre o modo como elaborar análises de objetos plásticos e semissimbólicos. No

entanto, pensamos que para uma abordagem semiótica ampla da linguagem sincrética do cinema encontramos algumas limitações nessa vertente e precisamos percorrer outros caminhos para buscar novas maneiras de analisar o objeto fílmico.

Procuramos afirmar a concepção de um sistema sincrético para a abordagem semiótica da linguagem do cinema e propor um modo de análise de seus produtos contemplando todas as linguagens participantes da sincretização. Notamos que após a revisão de alguns conceitos da semiótica visual, é necessário avançar em direção a alguns trabalhos já elaborados a respeito do fenômeno do sincretismo para que possamos nos posicionar de maneira mais consistente.

2.3 Definições de sincretismo: contrastes entre o texto sincrético e a linguagem sincrética

A respeito do fenômeno semiótico do sincretismo e do percurso das pesquisas que o abordaram, mencionaremos suas principais acepções, provenientes de Hjelmslev (1975), Greimas e Courtés (1979), Beividas (1983) e Floch (1986), sem nos aprofundar demasiado na reprodução de cada uma delas neste trabalho, pois outros autores, como Fiorin (2009) e Beividas (2012) já o fizeram de modo minucioso. Iremos nos fiar principalmente às revisões feitas por esses dois últimos teóricos a fim de prosseguir nossa investigação com a definição do fenômeno sincrético que mais se adequa ao nosso objetivo¹¹.

Nos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975), Hjelmslev dedica um capítulo inteiro ao sincretismo. Em síntese, indica que no sincretismo códigos de natureza distinta combinam-se, compatibilizam-se para ser suporte da manifestação da significação, sendo seus co-produtores. Entretanto, como afirma Beividas (2012, p. 02), as pesquisas que trataram posteriormente das linguagens complexas “pouco ou nada utilizaram integralmente o conceito hjelmsleviano”.

Elaborada posteriormente, a definição de sincretismo dada por Greimas e Courtés no *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979, p. 374) aponta que o sincretismo das linguagens complexas é “o procedimento (ou o seu resultado) que consiste em

¹¹ A data mencionada da dissertação de Beividas trata-se do ano de sua defesa, entretanto, a divulgação da versão online do texto deu-se em 2006, como consta na bibliografia de nosso trabalho.

estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne”.

A segunda acepção do termo (1979, p. 375) aborda as semióticas sincréticas e será explorada em nossa pesquisa. Indica que “serão consideradas sincréticas as semióticas que – tal como a ópera ou o cinema – empregam várias linguagens de manifestação”. O sincretismo é estabelecido como procedimento determinado por uma relação entre dois termos ou categorias heterogêneas integradas com o auxílio de uma grandeza semiótica.

Em seu artigo “O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas” (2012), no item “O sincretismo segundo Beividas”, o autor coloca sua maneira de compreender o fenômeno sincrético na linguagem cinematográfica, rememorando alguns conceitos expostos em sua dissertação intitulada “Semióticas sincréticas (o cinema). Posições” (1983). Dessa forma, procura explicar (2012, p. 08) o “modo de imbricação e compatibilização (de sincretismo) dos vários códigos operantes numa linguagem complexa como a do cinema, em dois eixos: o modo de presença (paradigmática) simultânea dos códigos envolvidos e seu modo de funcionamento (encadeamento sintagmático)”. No nível da manifestação, compreendido como “estrutura de manifestação”, ocorreria o sincretismo das linguagens complexas, fenômeno que receberia maior atenção para que se pudesse compreender a sincretização e a “entrada do plano da expressão no jogo da significação”.

A estrutura de manifestação, instância que presentificaria a forma na substância, seria (2012, p. 08-09) “um conjunto de articulações o mais próximo, por assim dizer, do ato de semiose, da função semiótica, solidariedade entre conteúdo e expressão. A entrada da expressão introduz portanto as coerções desse plano, substantificada pela forma da expressão”. Por isso, para Beividas (2012, p. 12), “o sincretismo se presta a uma orientação analítica, descritiva – ao preservar a autonomia dos elementos participantes – e, ao mesmo tempo, a uma orientação de síntese, de leitura – assegurando a unicidade global do significado da linguagem manifestante”.

Por sua vez, Floch procura reformular a definição do conceito de semióticas sincréticas no segundo tomo do *Sémiotique: dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, no qual explica (1986, p. 217-219) que as semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão com elementos dependentes de várias semióticas heterogêneas e constituem um

todo de significação, já que há somente um conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão. A sincretização é abordada como mecanismo de enunciação e o semioticista francês trata de objetos que nomeia “textos sincréticos” em suas pesquisas; não segue a vertente de investigação de “linguagens sincréticas”, como se tem em uma das definições de Greimas e Courtés.

As semióticas sincréticas são definidas por Floch de modo a apontar que haveria um conteúdo para várias expressões. Portanto, não haveria uma enunciação para cada linguagem no sincretismo, pois uma única enunciação sincrética seria realizada por um mesmo enunciador que utilizaria diversas linguagens de manifestação para que um texto sincrético fosse produzido. Porém, pensamos que essa organização tende a ignorar o semantismo do plano da expressão, que, como veremos a seguir, é fundamental na sincretização.

A pluralidade das formas de manifestação do sincretismo faz com que nas pesquisas a seu respeito haja grande diversidade na tipologia das linguagens. Estas são, então, classificadas como simbólicas, icônicas, olfativas, auditivas, táteis, visuais, verbais, gestuais e gustativas, por exemplo, de acordo com o número de referentes e de canais sensoriais de transmissão, fundamentando-se também na substância dos significantes.

Como afirma José Luiz Fiorin (2009, p. 37) em seu texto “Para uma definição das linguagens sincréticas”, é importante lembrar que “nas semióticas sincréticas, o sincretismo não é somente do conteúdo, mas é também da forma da expressão”. É enfatizada a importância de se observar os desenvolvimentos hjelmslevianos a respeito da “função semiótica” e de seus funtivos para que seja possível compreender de modo amplo os fenômenos sincréticos e sua significação homogênea, o que pretendemos elaborar adiante em nosso trabalho.

Pensamos que há grande relevância em verificar a maneira como o sincretismo influencia o revestimento figurativo dos objetos sincréticos, pois os planos do conteúdo e da expressão, organizados de modo diverso entre as linguagens sincretizadas, podem oferecer diferentes resultados à significação global. Após estabelecer um método para tal análise, poderemos observar como o percurso figurativo pode ser manifestado, assim como a relação entre as linguagens participantes do sincretismo.

Dessa forma, as semióticas sincréticas são definidas como linguagens complexas nas quais há unicidade no sentido manifestado por diferentes semióticas simultaneamente. Tais

linguagens podem contemplar determinados meios de expressão como jornais, revistas, propagandas publicitárias, programas de televisão, *videoclips*, peças representadas no teatro, filmes, etc. Nossa pesquisa visa a estabelecer mais especificamente o conceito de semiótica sincrética aplicado ao cinema, já que o fenômeno do sincretismo é formado por meio do processo de sincretização em um sistema que integra diversas linguagens em uma só totalidade.

Considerando a definição que Greimas e Courtés (1979) propõem como tentativa de maior compreensão das linguagens complexas, conforme mencionamos, verificamos que há relevância em contrapor tal concepção àquela que Floch (1986) propõe posteriormente. Existe uma diferença notável entre os desenvolvimentos teóricos e analíticos dos estudos que seguiram cada uma dessas duas propostas.

Em sua reformulação do conceito de sincretismo, Floch menciona a condição necessária da pluralidade de substâncias para uma única forma no fenômeno sincrético, e, ao apontar o problema da tipologia das linguagens que se unem, o semioticista propõe conceber em sua análise a presença de todas as linguagens sincretizadas que dariam origem a textos sincréticos.

O processo de sincretização é definido por Floch como uma enunciação realizada por um enunciador capaz de produzir um texto sincrético por meio do ato enunciativo. Como argumenta Fiorin (2006, p. 05), é possível perceber que Floch “pensa o sincretismo em termos de processo e não de sistema”: a sincretização ocorreria na enunciação, que seria o momento mais importante para a produção do objeto sincrético, isto é, o sincretismo é estabelecido como uma operação da enunciação por meio do sujeito sincretizador.

Notamos que as análises atuais que consideram os filmes como textos sincréticos abordam, em suma, as relações entre enunciador e enunciatário, investigam as estratégias enunciativas do discurso cinematográfico por meio do envolvimento do espectador com o objeto artístico, e investigam também os recursos discursivos utilizados pelo enunciador com a finalidade de manipular o enunciatário na narrativa fílmica.

De outra maneira, com uma perspectiva teórica que pode ser concebida como “hjelmleviana”, a definição de Beividas sobre o sincretismo (1983) aponta para a existência de linguagens sincréticas, como já definiam Greimas e Courtés (1979), ao contrário da

proposição de Floch (1986) de que teríamos acesso apenas a textos sincréticos por meio de uma enunciação oriunda de um enunciador sincrético.

Para Beividas, um trabalho que trata da instância da manifestação sincrética deve se iniciar na imanência, e o sincretismo é definido como uma função. Seguindo o conceito hjelmsleviano do termo, postulado nos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975), o fenômeno sincrético teria sua significação construída pelas funções manifestantes, a forma códica do conteúdo e da expressão.

O autor investiga de que maneira as articulações semióticas são convertidas em articulações códicas, a forma códica, quando do seu enquadramento numa gramática da manifestação (linguístico, gestual, visual, cênico, etc.). Seria fundamental considerar que (1983, p. 83) “o plano da expressão daria, por assim dizer, sua cota de contribuição ao sentido, através de tal semantismo da expressão”. Beividas (2012, p. 07) procura esclarecer sua abordagem do fenômeno sincrético da seguinte maneira:

... depositar o encargo do sincretismo, por assim dizer, nas costas do sujeito da enunciação não vai sem o risco da generalização excessiva: afinal, tudo é comandado pela instância da enunciação. O conceito de sincretismo se esvai, perde sua especialidade e a operação corre o risco de não ir além de uma simbiose misteriosa. Para dizê-lo de modo anedótico, a enunciação não é operadora do sincretismo; ela é, antes, sua primeira vítima: acionar semióticas ou pluralidade de semióticas que se manifestem por canais sensoriais variados obriga a enunciação – seja ela de actante único ou coletivo – a curvar-se e ajustar-se às coerções que as substâncias heterogêneas (com as respectivas formas gramaticais de sua expressão) introduzem em síncrese.

Pensamos ser importante considerar que Hjelmslev (1975) coloca o sincretismo da linguagem como fenômeno no qual os códigos operantes sofrem coerções que devem ser consideradas. Não competiria a um “sujeito da enunciação” concebê-lo, já que os efeitos de significação nem sempre poderiam ser previstos por esse sujeito controlador do discurso. Portanto, seria equivocado afirmar que o sujeito da enunciação controlaria a estratégia sincrética, uma vez que a sincretização decorre de um sistema linguístico e de seus meandros, desde o início da formação da função semiótica.

Nas investigações a respeito de objetos sincréticos, percebemos que há geralmente duas maneiras de conceber a junção de diversos códigos. A primeira maneira aponta a

semiótica complexa como sincrética, um sistema que possui várias linguagens que se colocam como funções e fúntivos a se relacionar. A segunda considera majoritariamente a percepção que o enunciatário possui da semiótica sincrética, assim, ocorreria um processo discursivo comandado pelo enunciador sincrético a partir do qual o enunciatário seria capaz de perceber o significado homogêneo dos textos sincréticos criado pela união de diversos materiais heterogêneos.

Podemos concluir, portanto, que o sincretismo da linguagem do cinema não se trata apenas da fusão de códigos como as imagens, o texto escrito e o som, mas da articulação conjunta de algumas linguagens cuja manifestação se dá, por exemplo, na forma da angulação da câmera, nos diálogos dos personagens, nos textos diegéticos, na composição das imagens e na seleção das músicas. São as manifestações das semióticas propriamente ditas que o sincretismo abarca. Então, a partir da abordagem de tais elementos pretendemos investigar o “sentido da expressão” do cinema.

Em nosso trabalho, seguiremos a aceção de Beividas (1983) a respeito do sincretismo, considerando que toma como base a definição colocada por Greimas e Courtés (1979), busca ampliar a maneira como esse fenômeno semiótico pode ser descrito e demonstrado com fidelidade às colocações das primeiras proposições de Hjelmslev (1975). Pretendemos mostrar que, para estudar o cinema com o arcabouço teórico da semiótica, é mais adequado considerar a linguagem cinematográfica como semiótica sincrética no sentido hjelmsleviano do termo, com resultante de funções e fúntivos que estruturam o sincretismo do qual participam diversas linguagens.

Em suma, os filmes não serão abordados como textos sincréticos resultantes de um processo enunciativo, pois a linguagem que investigamos é estruturada por diversos materiais com formas e substâncias que possuem conteúdo e expressão organizados de modo a resultar em diferentes produtos e criar variadas significações, conforme forem alterados determinados elementos do sistema. Apontaremos tais produtos, os filmes, como objetos significantes sincréticos. Com isso, seguiremos nossa pesquisa a respeito da semiótica complexa do cinema na mesma direção da concepção de Beividas (1983), reteremos a definição geral de sincretismo de Hjelmslev (1975) e as definições de Greimas e Courtés (1979).

3. O LUGAR DO CINEMA NAS PESQUISAS SEMIÓTICAS

Cada arte tem o seu próprio significado poético, e o cinema não constitui uma exceção: ele tem a sua função particular, o seu próprio destino, e nasceu para dar expressão a uma esfera específica da vida, cujo significado ainda não encontrara expressão em nenhuma das formas de arte existentes.

Andrei Tarkovski

3.1 Desenvolvimento teórico do sincretismo na atualidade

Algumas propostas e metodologias de análise para textos verbovisuais e sincréticos são colocadas em *Linguagens na comunicação – desenvolvimentos de semiótica sincrética* (Oliveira A. C.; Teixeira L., 2009), no qual são tratados textos publicitários e jornalísticos, histórias em quadrinhos, textos sonoros e audiovisuais. Na maioria dessas abordagens, é seguida a definição colocada por Floch de que objetos sincréticos são textos que se manifestam com a interação de várias linguagens. Assim, é proposta a análise da estratégia enunciativa construída pelo enunciador sincrético, já que as diferentes linguagens estariam unidas por meio da enunciação com uma relação entre elementos verbais e não-verbais como “enunciação única”.

Nesses estudos, não há um tratamento específico para o sincretismo da linguagem cinematográfica, contudo, o cinema é mencionado como “discurso sincrético”. Podemos constatar que a acepção de “texto sincrético” foi selecionada entre as definições de sincretismo para sustentar as argumentações e análises segundo os postulados teóricos de Floch. Dessa forma, comentaremos mais detidamente o capítulo “Contribuições para uma semiotização da montagem”, de Yvana Fachine (2009, p. 323-369), no qual o procedimento técnico da montagem nas produções audiovisuais é concebido como estratégia global de comunicação que depende de várias formas de expressão.

Para a autora, as relações entre várias linguagens na manifestação dos discursos audiovisuais se estabelecem por meio de correspondências entre elementos constituintes do plano do conteúdo e do plano da expressão das semióticas que participam da construção do texto sincrético. Os procedimentos de montagem por meio dos quais ocorre a sincretização (2009, p. 326) corresponderiam à exploração do potencial técnico-expressivo do meio audiovisual (suas formas de expressão específicas), a partir da articulação das linguagens verbal (oral e escrita), visual (imagens em movimento, por exemplo), gestual e musical.

Portanto, a montagem poderia ser utilizada como recurso para procedimentos narrativos e discursivos. Para Fachine, as correspondências (homologações e superposições) definidoras do sincretismo no audiovisual funcionariam como “engates” entre unidades dependentes de ao menos duas semióticas (visual e sonora).

É pertinente lembrar que, nos estudos teóricos do cinema, o “plano” foi definido como unidade mínima da montagem, como podemos notar no *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT; MARIE, 2006, p. 230), no qual o plano é descrito como uma “imagem fílmica unitária, tal como percebida no filme projetado. Um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de planos”.

Entretanto, Fechine indica que não se pode esperar que o desenvolvimento do sintagma audiovisual seja o resultado de uma correspondência pontual entre unidades dos sistemas visual e musical que o compõem. Identificar essas unidades seria como apontar os “engates” que evidenciam a dependência de duas ou mais semióticas. Então, nas situações em que o “engate” ocorre predominantemente a partir de elementos da forma da expressão (2009, p. 335), poderíamos tratar de “sinestesias”, mas quando tal “engate” é estabelecido a partir de componentes da forma do conteúdo, estaríamos diante de sentidos conotados que dependem do imbricamento de percursos figurativos expressos em diferentes linguagens.

A autora levanta a hipótese de que esses tipos de sincretismo seriam orientados *por homologações* na expressão, possíveis de se observar ao analisar a montagem, procedimento de caráter técnico, ou *por superposições* no conteúdo, quando consideramos a montagem procedimento narrativo e discursivo. Fechine nos mostra (2009, p. 332) que Michel Chion, teórico francês que analisou as relações entre o cinema e a música, defendeu que haveria na “cadeia audiovisual” a instauração de pontos de sincronização por meio da montagem que produzem uma estrutura harmônica. Tais pontos de sincronização corresponderiam a um momento relevante de encontro entre um instante sonoro e um instante visual, um ponto no qual o efeito de “síncresis” seria acentuado, como a sutura espontânea produzida entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual coincidentes.

Mesmo mencionando as afirmações de Chion, a autora conclui que as ideias de Eisenstein, colocadas em suas obras *A forma do filme* (2002) e *O sentido do filme* (1990), podem ser mais produtivas para o objetivo de descrever por meio da teoria semiótica os procedimentos de sincretização, pois sistematizar a “montagem” parecia viável para abordar o sincretismo. Fechine propõe a hipótese de que haveria uma “significação audiovisual” (2009, p. 338) em que o conteúdo conotado da linguagem audiovisual define-se a partir da relação entre outros conteúdos quando pensados como funtivos da função de superposição da qual resulta o sincretismo.

Sendo assim, seria da superposição dos conteúdos visual e musical que surgiria o conteúdo audiovisual, e este só se manifestaria por meio de uma isotopia suturadora que proporcionaria a “interpenetração” dos percursos figurativos visual e musical. A configuração do tema audiovisual construído na montagem surgiria dos temas subjacentes aos percursos figurativos.

Na análise de um trecho do filme *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, Fechine argumenta (2009, p. 344) que ao conteúdo visual denotado houve acréscimo de um significado proposto pela canção utilizada em uma cena, e esse seria o sincretismo por superposição. De outro modo, o sincretismo por homologações (2009, p. 348) ocorreria por meio do ritmo, propriedade comum entre vídeo e áudio, que seria a “chave perceptiva do efeito audiovisual”.

A autora explica que haveria uma “sensorialidade rítmica geral proporcionada pela relação entre um tempo musical e um movimento visual”. Diante disso, propõe (2009, p. 349) três pares categoriais responsáveis pela determinação do ritmo no audiovisual pelo modo como operam com a duração (extensidade x intensidade), com a frequência (continuidade x descontinuidade) e com a combinação no tempo de elementos sintáticos dos dois sistemas, o musical e o visual, (segmentação x acumulação).

O ritmo audiovisual dependeria das formas da expressão visual e musical articuladas simultaneamente, seu desenvolvimento seria o resultado de uma configuração em que a duração, a frequência e a combinação de imagens operam conforme a gravação e a edição. Por fim, coloca como proposta (2009, p. 367-368) a homologação de categorias do plano da expressão e do plano do conteúdo que gerariam a significação audiovisual, e aponta que nem todas as categorias do plano da expressão do audiovisual são de natureza rítmica, já que “não se pode, no entanto, postular que o semissimbolismo no audiovisual seja dependente do sincretismo, embora seja muito comum observar o sincretismo no audiovisual em sistemas semissimbólicos”.

Frente a essas posições, de nossa parte, pensamos que um objeto audiovisual ou uma linguagem sincrética podem eventualmente ser alvos de análises que procurem relações semissimbólicas entre categorias do plano da expressão e do plano do conteúdo, entre as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas e as figuras do conteúdo. Partindo do uso de

fotogramas como recurso visual, pode-se ter como objetivo de análise a tarefa de catalogar determinados elementos do objeto audiovisual por meio de uma imagem estática.

Assim, seria possível sondar as relações entre as categorias plásticas da expressão e seus contrastes na organização da plasticidade que pode organizar as figuras de conteúdo observadas na textualização. Entretanto, em nosso entendimento, parece inadequado colocar tal procedimento analítico como uma relação de dependência entre o semissimbolismo e o sincretismo ou buscar defini-los apenas como características de determinados objetos de análise, visto que ambos são modos de existência de determinadas linguagens.

Segundo nosso ponto de vista, estabelecer relações semissimbólicas implica em lidar com uma operação de homologação que tem como base estabelecer os contrastes entre alguns elementos de uma linguagem. Por sua vez, o sincretismo observado nas linguagens pluricódicas não se trata apenas de uma relação determinada entre unidades contrastivas dispostas em uma só textualização, mas de um sistema que possui funções e funtivos que se influenciam, no qual cada mudança em determinado traço de uma linguagem participante trará resultados imediatos no produto final da sincretização. Consideramos que, mesmo assim, o produto de um sistema sincrético pode ser tido como objeto de uma análise semissimbólica quando se buscar definir certos tipos de relações entre os dois planos de determinada linguagem atuante na sincretização.

Podemos perceber que ainda é necessário aprofundar os desenvolvimentos semióticos em relação ao cinema, pois como mencionamos, as correspondências entre as partes constituintes dos planos do conteúdo e da expressão das semióticas que participam da construção de um texto semissimbólico já haviam sido alvo das análises de Floch. Se é possível haver “correspondências” entre elementos que compõem a linguagem cinematográfica, estas precisam ser melhor verificadas e sistematizadas. Então, os conceitos de “engate” e de “significação audiovisual” propostos por Fecine necessitam ser aprofundados, já que poderiam trazer a possibilidade de maior apreensão das especificidades dessa linguagem se aplicados em uma análise de determinado objeto fílmico.

A tentativa de descrição dos procedimentos que instauram a sincretização das distintas linguagens identificadas em uma manifestação audiovisual ainda necessita de mais desenvolvimentos, especialmente visando o objetivo de enfatizar a importância das peculiaridades do plano da expressão, tendo em vista que a substância da expressão, segundo

Hjelmslev (1975), abarca os diversos elementos que participam da sincretização, é o suporte variável que a forma articula, logo, a realização da forma.

O cinema, em sua condição de semiótica sincrética, não nos parece constituir-se como uma linguagem complexa apenas enquanto processo que gera correspondências ou homologações entre alguns aspectos do plano do conteúdo e do plano da expressão das múltiplas linguagens. Seria necessário fazer mais aplicações das sistematizações sugeridas por Fechine para concluir de modo aperfeiçoado a eficiência da semiotização da montagem e estabelecer mais bases teóricas a respeito das semióticas sincréticas.

A partir disso, seguiremos nossa investigação a fim de ampliar algumas explicações a respeito de nossos posicionamentos teóricos após a verificação mais ampla dos desenvolvimentos do conceito de sincretismo que decidimos adotar.

3.2 O semantismo do plano da expressão

Em sua dissertação *Semióticas sincréticas (o cinema): posições* (1983), Beividas propõe o estudo do cinema com um modelo teórico de interação e funcionamento de vários códigos nas linguagens complexas. Como consequência, o plano da expressão é valorizado e estabelecido como fator fundamental da significação, não apenas como veículo do conteúdo, mas apresentado como parte relevante do processo de construção do sentido, já que se busca teorizar que o plano da expressão teria “semantismo” de natureza particular que contribuiria com a construção do sentido de modo ativo. Concebemos que esse conceito inovador para o estudo da linguagem cinematográfica com a teoria semiótica precisa ser aprofundado e até mesmo colocado em um modelo de análise para que possamos encaminhar novos desenvolvimentos.

Segundo Fiorin (1983, p. 05), em prefácio ao trabalho supracitado, Beividas “propõe um modelo hipotético do modo de presença, de interação e de funcionamento dos vários códigos no interior das linguagens complexas”, a saber, uma hipótese para descrever a conciliação e a compatibilização das linguagens heterogêneas para uma significação homogênea, neste caso, na linguagem do cinema. Com isso, o sincretismo é descrito como

criador de linguagens sincréticas, e não de textos sincréticos, como postulava Floch em seus escritos já mencionados e comentados.

Beividas busca (1983, p. 54) em sua investigação “o exame minucioso da forma da expressão de cada código e sua compatibilização com formas da expressão dos outros códigos coexistentes na linguagem examinada”. Dessarte, caberia em uma primeira fase da análise “a tentativa de construção de modelos que expliquem o arranjo que as várias formas da expressão desses códigos tomam no instante da função semiótica, cujo resultado se dá como uma significação global e homogênea”.

O arranjo das formas da expressão, anterior à função semiótica, precisaria ser abordado para que se compreendesse a instauração do “sentido da expressão” com a ocorrência da semiose considerando a especificidade da linguagem cinematográfica. Lembramos que os níveis semióticos de análise, anteriores à estrutura de manifestação, são considerados de mesma natureza, independentemente das linguagens nas quais se manifestem. Dessa maneira, há a tentativa de desvendar o modo como a linguagem sincrética expressa no nível da manifestação as estruturas comuns advindas dos níveis semióticos anteriores, bem como descrever o modo como ocorre a colaboração do plano da expressão na construção da significação.

É evocado no início do quinto capítulo o “modelo triforme de linguagem” proposto por Greimas no artigo *La structure sémantique* (1970, 39-48), no qual foi abordada uma concepção da forma linguística autônoma em relação à forma do conteúdo e à forma da expressão, e pretendia-se que fosse adequada a quaisquer linguagens. Para a tentativa de construir o objeto semiótico de análise, uma linguagem complexa, Beividas aponta (1983, p. 56) que seria necessário enfatizar o “exame da estrutura da manifestação de tal linguagem”, pois a forma do conteúdo seria detentora de um “estatuto autônomo em relação à sua manifestação” e seria necessário verificar a forma tomada por essa linguagem na instância de manifestação enquanto forma códica.

A estrutura específica da linguagem sincrética é abordada por Beividas de modo que “nem mesmo haverá interesse em postular o fotograma como a menor unidade significativa do cinema (Eco). E, ainda menos, serão infrutíferas as tentativas de erigir um ‘signo mínimo’ específico para o cinema (outro para o teatro, outro para a pintura, e assim por diante)”. As estruturas comuns herdadas dos níveis anteriores pelas linguagens que se encontram na

sincretização se arranjam e organizam com o surgimento das formas códicas e das semioses sincréticas após a estruturação anterior das formas semióticas.

Essa estratégia de análise da linguagem complexa do cinema teria o objetivo (1983, p. 57) de explicitar a participação do plano da expressão na construção da significação na instância da manifestação. Desse modo, o plano da expressão teria “níveis de profundidade de articulações (a preservar e testemunhar o *isomorfismo* dos dois planos pleiteado por Hjelmslev)” (grifo do autor).

Notamos que o modelo de sincretização dos códigos e das funções manifestantes é o que Beividas busca sistematizar considerando que “o plano da expressão opera com substâncias que sofrem coerções impostas vindas desde a natureza física – e distinta para as várias linguagens – da *matéria* da expressão” (grifo do autor).

Na função semiótica, expressam-se as coerções da forma da expressão, visto que seria plausível “supor que as articulações do plano da expressão de quaisquer linguagens, verbais ou não, obedeçam a certas leis gerais de articulação e de segmentação”. Portanto, ao tomar como exemplo a substância da expressão de uma linguagem particular, seria possível afirmar que esta se articularia em três níveis de pertinência, a forma científica, a forma semiótica e a forma códica.

Segundo Beividas, o modelo triforme greimasiano deveria ser levado em consideração como hipótese operatória (1983, p. 58) para a “formulação do modelo de sincretização dos códigos e de sua localização na instância da manifestação”, pois “a linguagem, como um todo, estaria assim fundada na solidariedade (função semiótica) de dois planos triformes, homólogos, mas não isomorfos”. Completa (1983, p. 63) com a seguinte afirmação:

Greimas redefine a linguagem como *forma* específica obtida através da conjunção de duas substâncias diferentes (da expressão e do conteúdo). A novidade está em que concebe essas substâncias como já tendo cada uma sua forma própria, – a forma do conteúdo e a forma da expressão – anterior (logicamente) e autônoma por relação à forma lingüística propriamente dita. (grifo do autor)

Tal concepção greimasiana da linguagem foi analisada minuciosamente por Beividas para formular a hipótese de um modelo de sincretização dos códigos semióticos e homologar

as três formas (científica, semiótica e códica) aos três níveis de profundidade do percurso gerativo de sentido, os níveis fundamental, narrativo e discursivo. Desse modo, a respeito da forma científica (1983, p. 65) esclarece que “é, pois, anterior ao mundo das qualidades sensíveis (forma semiótica) e de sua resolução num código qualquer (forma códica, aqui, linguística)” colocando ainda a explicação abaixo:

há um ganho metodológico ímpar aqui: é por sua anterioridade lógica, em relação à forma linguística (e códica) que podemos dizer, legitimamente, que a estrutura semiótica é a *mesma* para quaisquer linguagens; é por sua “posterioridade” lógica, se assim podemos pleitear, em relação à forma científica que podemos dizer, também legitimamente, que o referente dos discursos humanos, vazados nas mais variadas linguagens, não pode ser aquele hipostasiado no mundo exterior, mas sim aquele referente que adentrou o universo semiótico. Jamais, em linguagem nenhuma, seu referente pode ser outro que não um referente semiotizado. (grifo do autor)

Uma linguagem poderia então ser definida como uma forma códica obtida após a união de uma substância do conteúdo com uma substância da expressão, possuindo cada uma sua forma semiótica (do conteúdo e da expressão). Assim, a forma semiótica seria responsável por erigir o mundo natural em significação. Com esse intuito de homologar o modelo triforme da linguagem aos três níveis de profundidade do percurso gerativo de sentido, o esquema a seguir é apresentado como possibilidade de interpretação da proposta greimasiana das três formas em relação ao conteúdo e à expressão da linguagem:

Quadro 1 – Um modelo triforme de linguagem

CONTEÚDO	FORMA CIENTÍFICA
	FORMA SEMIÓTICA
	FORMA CÓDICA
EXPRESSÃO	FORMA CÓDICA
	FORMA SEMIÓTICA
	FORMA CIENTÍFICA

Fonte: BEIVIDAS (1983, p. 69)

A respeito da sistematização proposta, Beividas argumenta que “o esquema apenas explicita o lado formal de uma linguagem, cabendo, pois, permanecer implícito que tais formas pedem a contrapartida de suas substâncias” para que a significação possa ser construída de modo pleno. Sustenta a hipótese de que o plano da expressão de cada linguagem abarca um efeito de sentido peculiar, o “sentido da expressão”, termo utilizado inicialmente por Hjelmslev (1975, p. 53-64), no capítulo “Expressão e conteúdo”. O “sentido da expressão” poderia definir a especificidade das linguagens complexas e do cinema em sua significação global por meio de um exame do plano da expressão de cada linguagem operante.

É indicada a possibilidade de homologação das três formas greimasianas da linguagem aos níveis de profundidade do percurso gerativo do sentido (1983, 70), visto que só se poderia concebê-las relacionadas em uma “hierarquia de pressuposição lógica a qual determina, pois, níveis de profundidade diferentes: a forma códica pressupõe logicamente a forma semiótica e esta, de igual maneira, pressupõe a forma científica”. Para abordar tal hipótese, defende que o nível profundo do percurso gerativo do sentido não possui caráter monolítico (1983, p. 71) e “compreende uma série de articulações que se encontram nele em graus de derivação diferentes”.

Partindo de uma definição de código como competência semiótica homologável ao percurso gerativo do sentido, capaz de construir a significação em diferentes níveis de profundidade, é apresentada a proposta de que este poderia ser interpretado como um percurso de codificação no qual a forma científica seria estabelecida pelo exame da codificação na instância profunda, a forma semiótica na instância da superfície e a forma códica na instância da manifestação. A gramática códica, representação semântico-sintática superficial das articulações semióticas, pode ser tomada (1983, p. 79) como “etapa situada entre as estruturas *ab quo* e *ad quem* da significação”, a gramática códica da manifestação seria geradora da significação.

Temos, assim, a proposta de Beividas (1983, p. 80) para que se reavalie a exclusividade do pensamento tradicional de que a geração de sentido ocorre majoritariamente no plano do conteúdo. O autor argumenta que o plano da expressão nas semióticas sincréticas seria “instaurador de um semantismo próprio”. Há então o intuito de formalizar o “sentido da expressão” de modo homólogo ao “sentido do conteúdo” para a análise da sincretização,

tendo em vista que a forma códica, que pertence à instância da manifestação, gera a significação. Ao descrever as semióticas complexas, é necessário dar ênfase ao plano da expressão do objeto semiótico e compreender o modo sincrético de presença dos códigos para que se possa ter conhecimento de como se articula a significação global.

Segundo Beividas, seria preciso sincretizar as múltiplas formas códicas para se obter um significado homogêneo, e a estrutura da manifestação das linguagens complexas deve ser analisada quando se decide abarcar um objeto sincrético, como um filme, em uma análise semiótica. O plano da expressão não constituiria um percurso gerativo da significação (2012, p. 9-10), pois diz respeito às articulações discriminatórias, tem função de exercer “controle” no que se descreve no plano do conteúdo, já que “à menor alteração de sentido no plano do conteúdo deve corresponder alguma alteração no outro, e vice-versa”.

O “sentido da expressão” das linguagens complexas poderia ser obtido por meio da sincretização de modo conjunto ao “sentido do conteúdo”. Com isso, não se colocaria um percurso gerativo do sentido paralelo referente somente às particularidades do plano da expressão. Ao contrário, trata-se de buscar a homologação do modelo triforme da linguagem exposto por Greimas ao percurso gerativo do sentido com o intuito de localizar a sincretização das linguagens no âmbito da manifestação.

O autor define de modo operacional o “sentido da expressão”, uma vez que o plano da expressão seria o “presentificador de um *semantismo da expressão*” (1983, p. 83) responsável pelas articulações das formas semióticas do plano da expressão, sendo que “a função deste acabaria por ser nada menos do que ‘provocar’ os efeitos de sentido concernentes no plano do conteúdo”, como uma espécie de reverberação entre os dois planos.

Se o “plano da expressão não *cria*, mas é o único a consignar a significação do plano do conteúdo”, caberia à forma semiótica da expressão consignar a forma semiótica do conteúdo e orientar o modo de presença e de funcionamento dos diversos códigos no interior das semióticas sincréticas e em sua estrutura de manifestação. Em seguida (1983, p. 84), é proposto o percurso de consignação, explicado da seguinte maneira:

Para o jogo das articulações do semantismo da expressão – e, à vista do que foi refletido como a provocação, legitimação, veridicção que ele excita no outro plano – poderíamos cunhar o conceito de «percurso de consignação», com o apoio de algumas acepções etimológicas do termo tais como de

“marcar com um sinal, selar...” (MACHADO, 1967: p. 685). Note-se que a introdução do termo é tentativa, primeiro, de não abandonar o campo semântico da significação (daí a manutenção do radical) e, em seguida, de procurar evitar ambiguidades, metáforas e obliquidades suscetíveis de sempre rondarem a utilização do termo ‘significação’ para o plano da expressão quando porventura se têm de referir a ele como resultado da articulação dos semantismos da expressão.

Consequentemente, o plano da expressão tem a função de “provocar” os efeitos de sentido referentes ao plano do conteúdo, cabe à forma semiótica da expressão a função de “provocá-lo” como modo de reverberar a relação entre os dois planos da linguagem e reforçar o efeito de sentido para a significação do plano do conteúdo. O plano da expressão *consignaria* a significação do plano do conteúdo em um percurso de “legitimação”.

Ao aplicar o modelo greimasiano triforme da linguagem às particularidades da linguagem do cinema (1983, p. 86-88), Beividas procura assimilá-lo da seguinte maneira: a forma científica trataria da “descrição física da projeção da imagem na tela, da criação das imagens através do aparato tecnológico, das coerções retinianas de captação e percepção das imagens”. A forma semiótica descreveria o modo como os elementos códicos combinados são capazes de “*consignar* a significação do discurso fílmico” (grifo do autor). Então, a forma códica colocaria a resolução das formas semióticas para compor uma gramática da manifestação (1983, p. 89), conforme argumenta:

as formas semióticas (do conteúdo e da expressão) só se manifestam sob a cobertura semântico-sintática das formas códicas (da expressão e do conteúdo). Por sua vez, se as formas códicas se mostram como a representação semântico-sintática final das formas semióticas, são elas que têm por função precípua contrair a relação propriamente instauradora do signo na manifestação, qual seja, a relação que Hjelmslev entende por “função semiótica”.

A instância de manifestação das semióticas sincréticas possui a presença e a interação de diversas formas códicas, várias linguagens funcionando ao mesmo tempo. Por isso, sua complexidade tem necessidade de ser investigada e sistematizada para que o modo de presença dessas linguagens possa ser compreendido a partir dos resultados colocados na estrutura de manifestação. Entendemos que o autor procura explicar o sincretismo por meio

do conceito hjelmsleviano de função, dependência que uma entidade mantém com outra, já que ambas se pressupõem e cumprem posição definida na cadeia de significação.

Nos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975) há a afirmação de que as funções se distinguem conforme seus funtivos, podem estar em relação de interdependência, com pressuposição recíproca entre os funtivos, de determinação, com pressuposição unilateral, ou de constelação, sem pressuposição de nenhum dos funtivos por qualquer outro. Tratam-se de modelos teóricos posteriormente ilustrados e exemplificados com clareza por Beividas (p. 91-94) para abordar a função intersemiótica de sincretização, colocada como mecanismo que estrutura o modo de presença sincrético das múltiplas linguagens na linguagem complexa.

As funções semióticas das diversas linguagens em uma semiótica sincrética tornam-se funtivos da função intersemiótica, como uma “*integração* das significações dos códigos heterogêneos” (grifo do autor). Logo, aponta que “a função semiótica, justamente por ser função de signo, isto é, instauradora do signo na manifestação, se dá precipuamente entre as formas códicas (do conteúdo e da expressão). A concepção triforme deve ser entendida como três momentos (metodológicos) da forma do conteúdo e da forma da expressão, *lato sensu*, tal como propostas por Hjelmslev”.

Com exemplos representativos das estruturas das funções de interdependência, determinação e constelação (1983, p. 93-94) colocados pelo autor, podemos notar que tais funções não tratam de uma hierarquia estabelecida entre as linguagens concorrentes. O modo como a função intersemiótica estabelece-se em cada caso é determinado pela maneira como as funções semióticas relacionam-se entre si em determinadas condições do objeto sincrético, podendo ser alterado de acordo com a modificação das relações entre as linguagens participantes da sincretização.

É possível observar que a função de interdependência, chamada função semiótica, instaura a significação e se define pela pressuposição recíproca entre seus dois funtivos, ou seja, é concebida como uma função intrassemiótica por atuar no interior da linguagem. O sincretismo seria (1983, p. 102) “o estabelecimento de funções intersemióticas entre as funções semióticas dos códigos presentes numa linguagem complexa”, considerando que as funções podem se colocar como funtivos de outras funções que podem ser estabelecidas em seguida.

Por consequência, se a função intersemiótica coloca-se como uma função entre variáveis, o sincretismo dos códigos, seu modo de presença no interior das semióticas complexas poderia se dar como constelação, uma implicação sem pressuposição na qual os funtivos estruturam-se como variáveis, de modo que (1983, p. 103) “a significação global de um discurso complexo pode, pois, ser concebida como uma *constelação de semioses*” (grifo do autor). A função intersemiótica, modo paradigmático de presença dos códigos operantes, concebida como mecanismo sincretizador, “permite que as significações (funções semióticas) de cada código sejam preserváveis operacionalmente”. Além disso, seria importante considerar que:

para as linguagens complexas, tem-se de sincretizar as manifestações múltiplas (formas códicas da expressão e do conteúdo) para a obtenção de um significado global e homogêneo. A assunção da hipótese de que o percurso gerativo é um só, e mesmo, garante a unicidade e homogeneidade do significado global. o mecanismo de sincretização, por sua vez, talvez possa contribuir para a compatibilização dos códigos e, portanto, para a conciliação deles com o significado global.

Com efeito, é proposta a hipótese (1983, p. 113) da função de conceptualização, caracterizada por uma implicação recíproca das funções intersemióticas que se colocam como variáveis no conjunto da significação e como funtivos dessa função. O sincretismo das funções intersemióticas compõe a significação global observada paradigmaticamente e a função de conceptualização coloca-se como mecanismo sincretizador das funções intersemióticas, observada sua conversão sintagmática no processo de construção da linguagem¹².

Percebemos que Beividas procura descrever como se dá a conciliação e a compatibilização das várias linguagens heterogêneas para que se obtenha a significação global em uma semiótica sincrética. O sincretismo ocorreria por meio da função intersemiótica, que possui um modo paradigmático de presença, e pela função de conceptualização, sincretismo sintagmático entre as funções e os funtivos nas semióticas complexas. Por fim, a significação global seria o sincretismo das funções intersemióticas, um sincretismo sintagmático de funções que já são, em si, sincréticas.

¹² Beividas explica (1983, p. 108) que o termo “conceptualização” foi emprestado da metalinguagem do *Linguistique générale*, de Pottier (1974).

Não se trata de defender com tais afirmações que cada linguagem em um filme é sincrética, mas que a linguagem cinematográfica pode ser considerada uma semiótica sincrética composta por diversos códigos regidos pelas funções intersemióticas que operam a sincretização, pois seus funtivos, as funções intersemióticas, colocam-se como variáveis. Para explicar (1983, p. 119) de que maneira a função de conceptualização seria capaz de recuperar a significação à instância conceptual, é colocado o seguinte argumento:

Pela função de conceptualização os discursos perdem seu caráter descontínuo ou não, linear ou global, temporal, espacial. Perdem qualquer vínculo e amarras com a matéria da expressão (bem entendido, substancializada pela projeção da forma da expressão), para fazer a significação retornar ao nível conceptual do sentido (pós-discurso). É tudo um pouco como se o sentido, para manifestar-se aos sentidos, tivesse de se “conformar” a uma significação (forma semiótica) e realizar-se numa linguagem de manifestação (forma códica). E, para ser *compreendido*, devesse “de-formá-la”, isto é, recuperá-la à sua instância eminentemente conceptual. (grifo do autor)

É proposto, desse modo, o princípio de um modelo de sincretização de tais linguagens, foram analisadas a estrutura de manifestação, a forma códica, as funções intersemióticas, e seus funtivos, as funções semióticas (1983, p. 122), como podemos observar:

Propusemos que o sincretismo dos códigos é passível de ser obtido por meio da *função intersemiótica*, quanto a seu modo paradigmático de presença, e pela *função de conceptualização*, quanto a seu modo sintagmático de funcionamento. Isso porque consideramos que a proposição de função semiótica, *stricto sensu*, por Hjelmslev – a qual culmina na instauração do signo, qual seja, o traz à manifestação – não consegue por si só explicar globalmente uma semiótica complexa, na qual vários códigos, isto é, várias funções semióticas, se dão concomitantemente. (grifos do autor)

O aproveitamento que faremos a respeito do modelo greimasiano triforme da linguagem trata-se de concordar com o ganho metodológico que este representa, conforme mostra a argumentação de Beividas; dar sequência a essa proposição teórica para abordar o sincretismo, utilizar os conceitos do percurso de consignação, da função de conceptualização e, por fim, elaborar um modelo de análise para extrair as consequências de sua sistematização e aplicação no processo de sincretização da linguagem do cinema.

3.3 Outras abordagens semióticas do cinema

Há grande pertinência em aprofundar a dimensão teórica do cinema por meio dos princípios semióticos, uma vez que carece de reflexões sistemáticas e específicas a respeito das questões essencialmente cinematográficas. Pensamos ser necessário esclarecer que, em nossa pesquisa, o processo de “decodificação” realizado posteriormente pelo espectador ao assistir a um filme não será tratado, pois o que nos interessa, neste momento, é a dimensão semiótica da construção da linguagem cinematográfica. Sabemos que há diversos estudos que analisam estruturas textuais, conectores de isotopias das sequências, entre outros elementos que tratam o cinema como produtor de estruturas textuais básicas, deixando de lado o fenômeno sincrético e as características fundamentais do âmbito audiovisual.

Verificamos que a teoria semiótica ainda é pouco utilizada em estudos recentes a respeito do cinema e surge, geralmente, para analisar a narratividade do roteiro que se desenvolve, como podemos notar em *Conjunções, disjunções, transmutações da Literatura ao Cinema e a TV* (1996), de Anna Maria Balogh, por exemplo. Ao analisar a narrativa de um filme, é possível notar que os procedimentos de figurativização da semântica discursiva podem demarcar aspectos como a temporalidade. Contudo, pensamos que as linguagens visual e sonora não podem ser ignoradas em uma análise da linguagem do cinema, semiótica na qual a composição material é complexa, composta por muitos outros fatores além dos elementos verbais que, isoladamente, não têm possibilidade de manifestar todos os efeitos da significação sincrética.

Avaliamos que há importância nas abordagens a respeito da enunciação dos filmes, sendo que podem colocar questões cruciais sobre o plano da expressão, tratar do ponto de vista proposto ao espectador, das técnicas de filmagem, da montagem e seus efeitos, aspectos que podem colaborar para a análise de tal linguagem. Entretanto, é preciso verificar de que modo essas articulações formais se desenvolvem no sincretismo, pois em um filme são realizados simultaneamente diversos conjuntos significantes diferentes, verbais e não-verbais.

As paixões semióticas também podem ser abordadas nos estudos a respeito de objetos fílmicos sem que sejam analisados somente aspectos textuais, o roteiro e as falas dos personagens. É necessário considerar as músicas utilizadas nas cenas e as imagens construídas, assim como a montagem executada com a edição e a ambientação criada nos

espaços filmados. Tais elementos devem ser analisados para que se perceba de que modo paixões semióticas podem se expressar na linguagem cinematográfica, diferentemente de sua manifestação em outras formas artísticas. Enfatizamos que o cinema não pode ser definido como linguagem semissimbólica, pois não se caracteriza simplesmente pela conformidade entre algumas categorias do plano da expressão e do plano do conteúdo que podem ser discernidas, já que a semiótica sincrética realiza simultaneamente diversos conjuntos significantes distintos.

Geralmente são feitas análises de sequências fílmicas utilizando fotogramas, considerados por muitos teóricos como a unidade mínima de um filme, para verificar de que maneira a observação da imagem estática de um momento da diegese pode auxiliar na compreensão, por exemplo, da distância focal, do ponto de vista adotado, da profundidade de campo estabelecida, dos movimentos da câmera articulados, do uso das luzes, sombras e cores e seus resultados na significação do cinema. Em *Lendo as imagens do cinema* (2009), de Laurent Jullier e Michel Marie, podemos notar algumas aplicações desse tipo com o objetivo de mostrar como pode ser possível apreender importantes aspectos dos filmes para elaborar análises sobre eles, seja no nível do plano, da sequência ou do filme completo, a partir do uso de fotogramas.

Todavia, percebemos que as características consideradas pelos autores “combinações audiovisuais”, como os ruídos, o movimento das imagens, a música e a linguagem falada, não podem ser contempladas nos fotogramas. Isso nos certifica que, para uma análise semiótica sincrética do cinema é fundamental deixar de lado a seleção de imagens estáticas de determinadas partes das obras e, então, selecionar trechos com desenvolvimento temporal para abordar a construção da significação, mesmo que assim seja inviabilizada a veiculação de tais materiais no meio impresso, como neste trabalho.

Consideramos, com isso, que a característica diferencial do cinema em relação às outras semióticas sincréticas é o fato de contemplar imagens associadas ao tempo em desenvolvimento em sua constituição e reprodução. A presença de espectadores que decodificam e interpretam tal linguagem no momento de sua reprodução é fundamental, assim como a transmissão de seus produtos por um aparato técnico audiovisual. Um filme não pode ser assistido pelo público no momento em que é elaborado, como ocorre com uma peça de teatro. No entanto, após a filmagem, a montagem, a edição, entre outros procedimentos técnicos, um filme pode ser transmitido por meio de aparelhos tecnológicos com a

possibilidade de ser reproduzido conforme for desejado, visto que pode ser assistido diversas vezes sem alterações em seu material.

Uma proposta diversa de análise pode ser notada em *O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema* (2011), já que Odair Silva procura descrever os segmentos verbal, sonoro, musical e visual que compõem a linguagem cinematográfica, observando que a “identidade audiovisual” seria marcada especialmente pelo segmento que confere o “estilo visual” a cada filme de determinado gênero. Para a definição do que pode ser considerado o estilo visual, é mencionado (2011, p. 187) o “plano da expressão dos enunciados fílmicos, pautado pelo sincretismo entre o verbal, o sonoro, o musical e o visual”.

O autor declara que ocorre o fenômeno sincrético na linguagem do cinema (2011, p. 189), pois “cada gênero terá um segmento musical correspondente e em profunda relação com a progressão clara da diegese fílmica, com a dinâmica dramática de todo o enunciado. Os segmentos verbal, sonoro, musical e visual do texto fílmico, postos em sincretismo, respaldam o estilo do gênero”.

Entretanto, Silva não se detém a descrever o sincretismo e relacioná-lo à investigação da construção do gênero do suspense nos filmes e coloca que os segmentos que compõem a linguagem complexa precisam ser analisados. Seria possível perceber (2011, p. 191) que “o cinema, como uma semiótica sincrética, aciona quatro linguagens de manifestação (aqui ditas ‘segmentos’), mas é somente o visual que irá impor-se como um segmento autônomo que assume uma identidade estilística própria”.

A importância do âmbito visual em um filme é enfatizada nesse trabalho, pois nas imagens poderiam ser expostos princípios de identidade de uma obra, especialmente se estas estiverem relacionadas de modo coerente aos outros materiais e aspectos audiovisuais. O quadro a seguir reproduzido é proposto pelo autor como síntese das proposições a respeito da identidade audiovisual de um gênero específico criado pelo estilo visual:

Quadro 2 - Construção da identidade audiovisual de qualquer gênero do cinema clássico

Identidade audiovisual		
Segmentos de substâncias sincretizadas (Plano da expressão)	Estilo visual (Plano do conteúdo)	Manifestação
Verbal (diálogo) Sonoro (ruídos, fonações e efeitos sonoros) Musical (trilha de música) Visual (imagem)	Aglutinador dos outros segmentos e fundamentador de um universo figurativo particular de cada gênero.	A união dos planos da expressão e do conteúdo na especificidade e particularidade de cada gênero de filme.

Fonte: SILVA (2011, p. 192)

Podemos notar a exposição da ideia de que a identidade audiovisual seria a manifestação da união das quatro linguagens (verbal, sonora, musical e visual) que criariam o “estilo visual”, pois o plano da expressão seria o “materializador” das quatro substâncias, os segmentos verbal, sonoro, musical e visual.

Portanto, o semissimbolismo verificado entre tais segmentos é mencionado como a “união dos planos da expressão e do conteúdo na especificidade e particularidade de cada filme”. Silva explica (2011, p. 229) também que, segundo a definição greimasiana do fenômeno sincrético seguida em sua investigação, seria possível observar que se estabeleceria o “enunciador sincrético” do filme e que este “cria condições para produzir as correlações semissimbólicas com as formas da expressão e do conteúdo”.

Como podemos perceber, para a abordagem da construção da identidade audiovisual, o fenômeno da sincretização poderia ser mais explorado. Desse modo, seria necessário complementar tais sistematizações e análises com ancoragens nos âmbitos visual e sonoro de modo conjunto, visto que os recursos plásticos e musicais devem ser analisados para que o objeto sincrético possa ser concebido em sua completude.

Para se analisar o estilo que confere identidade ao filme por meio da classificação de gêneros cinematográficos, seria interessante estabelecer as condições da sincretização da linguagem complexa para verificar como ocorrem as múltiplas manifestações dos diferentes materiais em cada gênero, a organização da figuratividade nos filmes e de que maneira se poderia obter resultados diversos na produção do sentido.

Consideramos que a abordagem da manifestação do tempo na narrativa cinematográfica pode ser feita por meio da teoria semiótica tensiva de Zilberberg, especialmente pela possibilidade de analisar a construção do espaço unida ao desenvolvimento do tempo, sua articulação com a composição das cenas, com a elaboração da montagem, os mecanismos de estruturação desses materiais e seus resultados na significação dos filmes.

Com o refinamento teórico proposto por Zilberberg, seria possível abordar a tensividade nos percursos dos personagens de um filme considerando o âmbito visual, musical e as ações que se desenvolvem. A cifra tensiva da narrativa de um filme, de personagens ou de elementos específicos que compõem a diegese pode definir o ritmo em que a narrativa se desenvolve. Assim, a tensividade pode se manifestar no plano da expressão do objeto fílmico com os aspectos que compõem o espaço e a ambientação, por exemplo.

Em relação à construção temporal nas composições fílmicas lineares, geralmente a noção de anterioridade e posterioridade é construída na ordem direta do tempo cronológico que corresponde ao fluxo narrativo e move sua continuidade. A dimensão do tempo possui a peculiaridade de se desenvolver em valores formais específicos, de organizar o espaço e outros elementos diegéticos, como a música, em uma série temporal, bem como conferir a impressão de realidade ao cinema. Logo, a narratividade pode ser analisada pelo modo como a tensividade se expressa visual e musicalmente, segundo a missividade que pode ser apreendida.

Pensamos que para investigar a ancoragem do tempo no objeto sincrético seria preciso observar como se dá a sincretização das linguagens verbal, sonora e visual, por exemplo. Algumas análises de filmes verificam que tal ancoragem pode ocorrer por meio de expressões adverbiais e desinências verbais utilizadas na linguagem verbal ou com a iconicidade na linguagem visual, já que o tempo seria definido como elemento semiótico e diegético, manifestado verbal e visualmente.

Tendo em vista que o tempo pode dominar o modo como se organizam as relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo nos filmes, é necessário classificar seu desenvolvimento a partir do sincretismo e de seus efeitos na manifestação com o movimento das imagens, o desenvolvimento da narrativa e a utilização da música. Para que possamos analisar o uso da sonoridade nos filmes, especialmente naqueles que se consagraram

historicamente, considerados clássicos, a semiótica tensiva pode ser eficiente e auxiliar na justificativa das escolhas da articulação sonora com as cenas. O modo como a sonoridade se relaciona com a temporalidade da narrativa pode ser criado, por exemplo, por meio de características como altura, duração, intensidade, timbre, melodia, harmonia, fluidez, tonalidade, espacialização (posicionamento da fonte sonora no espaço físico) e ritmo¹³.

Seria possível verificar em cada obra o modo como as articulações entre o material sonoro e outros elementos podem conduzir a determinados resultados na significação de acordo com o ritmo, com a melodia e com o momento da narrativa no qual é utilizado, pois temos um procedimento fulcral na observação das maneiras com que a música pode compor o sincretismo do cinema. Podemos considerar, portanto, que a tensividade se manifesta no objeto fílmico de formas variadas: na música, no tratamento do espaço, na articulação da imagem em movimento, na montagem das sequências (de modo linear ou alinear), bem como na composição dos planos, nos gestos dos atores, em suas falas e na figuratividade dos elementos diegéticos em geral.

Todos esses fatores apontam especificidades que precisam ser consideradas na abordagem semiótica; para se analisar um objeto cinematográfico é preciso abordar todos os materiais envolvidos na produção audiovisual. Dessa maneira, seria relevante estabelecer de que modo o sincretismo influencia na tensividade construída em um filme e como ocorreria a manifestação da missividade da narrativa relacionada aos diversos materiais que compõem a semiótica sincrética.

¹³ A respeito da manipulação do som no cinema, costuma-se abordar geralmente seu uso em relação ao tempo e ao espaço da diegese, como explica Claudia Gorbman em *Unheard Melodies, Narrative Film Music* (1987). São consideradas diegéticas as sonoridades objetivas, como os diálogos e as paisagens sonoras, que são perceptíveis aos personagens, aos espectadores do filme e podem ocorrer dentro do campo visual ou fora dele (*on screen/off screen*). Os elementos não-diegéticos são sonoridades subjetivas, perceptíveis apenas aos espectadores, como os efeitos sonoros especiais, uma música de fundo ou a voz de narração. As sonoridades metadieéticas também são subjetivas, uma vez que dizem respeito ao imaginário de um personagem e só podem ser percebidas pelos espectadores.

4. MODELO DE ANÁLISE SINCRÉTICA DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Fiz-me compreender numa língua que passava ao lado da palavra de que carecia, da música que não sabia tocar, da pintura que me deixava indiferente.

Ernst Ingmar Bergman

4.1 Considerações sobre a abordagem semiótica do cinema

Antes de avançarmos para a colocação de nosso modelo teórico de análise da linguagem do cinema, pensamos ser importante explicitar alguns de nossos posicionamentos após as reflexões dos capítulos anteriores. Sabe-se que o sentido de um filme é construído por planos, cortes, enquadramentos e suas regras autônomas de organização sintática. Tais elementos são integrados a outros, como a gestualidade dos atores e a arquitetura dos cenários, além dos fatores que se encontram fora da diegese e que, por meio dos sons utilizados, podem participar da narrativa.

Entendemos que a significação da linguagem do cinema define-se, conseqüentemente, a partir da relação entre diversos elementos quando colocados como fúntivos da função de superposição da qual resulta o sincretismo, bem como pela relação criada posteriormente entre percursos figurativos que se criam na manifestação do objeto sincrético.

Em um filme, dois ou mais conjuntos significantes diferentes são realizados simultaneamente; sob esse ponto de vista, há uma relação diferenciada entre expressão e conteúdo na linguagem sincrética. A materialidade realizante do discurso seria compreendida como substância da expressão que opera uma coerção na forma da expressão para que sentidos específicos sejam criados, já que o sincretismo também seria determinado pelas coerções materiais e físicas da linguagem do cinema.

Os filmes mudos, por exemplo, são produtos da linguagem sincrética, embora nesse sistema de sincretização sejam utilizados elementos diferentes em relação aos que compõem os filmes falados, considerando que os materiais empregados podem ser distintos, assim, existe outro tipo de coerção das substâncias em relação à forma no sincretismo.

As mídias e as tecnologias digitais atuais trazem transformações estéticas no cinema, modificam desde a estrutura para projeção das imagens, até as tecnologias utilizadas e as formas discursivas. Como exemplo disso, podemos mencionar as inovações na arquitetura da sala de projeção, abordadas em diversas pesquisas recentes a respeito da relação do espectador com o filme, como a criação do *cinemotion* e seus aperfeiçoamentos tecnológicos.

Atualmente, novas formas de expressão são exploradas para que o espectador obtenha uma fruição mais intensa e abrangente, especialmente em filmes que propõem entretenimento.

Para isso, cada sentido do corpo deve ser aguçado de maneiras diferentes, como a visão, com a iluminação e as imagens em três dimensões, a audição, com o som de alta qualidade e definição, o tato, com as simulações de vento e umidade, o olfato, com os efeitos aromáticos dentro da sala de projeção, e a propriocepção, a percepção física que o sujeito possui do próprio corpo, com as poltronas mecânicas que simulam os movimentos das imagens que se passam nos filmes¹⁴.

Em uma abordagem semiótica sincrética do cinema, consideramos necessário discernir seu caráter narrativo que pode ser analisado como texto verbal, como o roteiro e os diálogos entre os personagens, e o audiovisual que não pode ser subestimado. Não basta elaborar apenas uma análise da manifestação verbal nos filmes, já que esta forma linguística pode estar presente também em outras artes. Logo, pretendemos alcançar um modelo de análise que abarque os aspectos que caracterizam o cinema de modo fundamental, a imagem em movimento, a narratividade e o tempo em desenvolvimento relacionado às diversas linguagens que compõem o fenômeno do sincretismo.

Considerando os gêneros aos quais os filmes costumam ser categorizados, pode ser que em determinado tipo de construção do sistema sincrético alguma das linguagens atuantes em tenha maior importância na organização do sentido. O sincretismo seria estruturado de modo que, na manifestação, determinada linguagem se colocaria como central para a construção da significação; orientaria os sentidos dados aos elementos fílmicos e todas as linguagens presentes na sincretização colaborariam para que uma delas se tornasse mais evidente.

Dessarte, não cabe neste trabalho uma investigação da preponderância de determinada linguagem em um gênero ou estilo específico de filme, pois pensamos que, para abordar o sistema sincrético, o mais importante é verificar a possibilidade de concretização do arranjo entre formas e substâncias das linguagens concorrentes. O fenômeno do sincretismo pode permitir diversos modos de organização das linguagens sincretizadas justamente por seu funcionamento sistêmico e pela manifestação de sua estrutura complexa.

Pensamos, em suma, que as contribuições do plano da expressão não são secundárias para a significação de um filme e que as relações entre os diversos sistemas semióticos ocorrem desde o início da construção do sistema sincrético. Admitimos também que, para

¹⁴ O *cinemotion* é uma tecnologia na qual a plataforma de poltronas da sala de projeção simula os movimentos e o efeito de realidade do que se passa na tela, ampliando a interface interativa do espectador com o filme.

analisar os produtos da linguagem complexa, é preciso considerar que um objeto sincrético é invariavelmente submetido de modo integral às coerções físicas dos materiais que o compõem.

O fato da narrativa se desenvolver no tempo com auxílio de instrumentos tecnológicos somado às imagens em movimento são elementos que devem ser levados em consideração em uma análise semiótica, pois constituem uma propriedade particular do cinema que o individualiza e não é manifestada em outras artes. O cinema possui mais possibilidades de representação do que apenas o registro da realidade e, com a criação da montagem narrativa no início do século XX, uma nova linguagem foi construída com recursos particulares de expressão em relação às linguagens já existentes.

Pensamos que nas análises elaboradas a respeito dos filmes a lexicalização dos objetos plásticos e a narrativização dos roteiros devem ser evitadas como únicas maneiras de descrever os recursos audiovisuais. Pensamos que a especificidade material do cinema não é constituída apenas por elementos como a trilha sonora relacionada às imagens e o jogo de planos na montagem, mas principalmente pela imagem instaurada em movimento.

Dessa maneira, lembramos que a significação no cinema é materializada pela substância da expressão de cada uma das linguagens sincretizadas, já que a forma da expressão é invariante e pressuposta a uma substância variável e, segundo Hjelmslev (1975), podemos admitir que diferentes substâncias da expressão são capazes de modificar o sentido de um texto.

4.2 Uma proposta de análise da linguagem cinematográfica: o modelo da *forma códica sincrética*

De acordo com os postulados hjelmslevianos mencionados sobre o sincretismo no segundo capítulo, o esclarecimento a respeito do modelo greimasiano triforme da linguagem e os conceitos do percurso de consignação e da função de conceptualização colocados por Beividas (1983), buscamos propor um modelo de análise semiótica da linguagem sincrética do cinema. Temos em vista o objetivo de convergir tais esforços teóricos para alcançar a forma códica sincrética, partindo da forma científica em direção à forma semiótica e à forma

códica, para estabelecer a semiose sincrética e as relações entre as linguagens presentes no sistema de sincretização.

Pensamos que, entre as estruturas ditas “profundas” e da “manifestação”, serão estabelecidos níveis intermediários que procuram mostrar mais detalhadamente de que modo significantes materialmente distintos se arranjam para dar suporte à manifestação das diversas funções semióticas, uma vez já estabelecido e consolidado um modelo de análise semiótica para o plano do conteúdo. Procuraremos demonstrar que as combinações dos códigos na linguagem cinematográfica configuram uma sintaxe que se organiza na instância da manifestação e constrói de modo peculiar a instância superficial da estrutura narrativa.

De acordo com o objeto sincrético a ser analisado, determinado número de linguagens encontram-se sincretizadas. Exemplificaremos em nosso modelo teórico como se apenas três linguagens estivessem relacionadas em um filme. Temos o intuito principal de demonstrar de que maneira as funções e os funtivos poderiam se colocar e influenciar uns aos outros para a obtenção da significação sincrética homogênea. Tencionamos verificar em que momento um funtivo liga-se a uma função, sendo que esta posteriormente poderá se tornar funtivo de outra função.

Partindo das ideias de Beividas a respeito do modo de presença e de funcionamento das linguagens no sincretismo, entendemos que a *forma códica sincrética* trata-se da manifestação urdida pelas outras três formas: forma científica, forma semiótica e forma códica. A forma científica estaria nos níveis profundo e narrativo, a forma semiótica abarcaria o universo mais aparente das figuras, o nível discursivo, e o arranjo possível de ocorrer entre as formas códicas resultaria na *forma códica sincrética* apresentada na manifestação.

A respeito do modelo proposto e do quadro colocado a seguir com sua representação (Quadro 3), enfatizamos que a construção do sistema sincrético com apenas três linguagens e a ordenação da ocorrência das funções intersemióticas entre as formas códicas são hipotéticas. Buscamos apenas exemplificar o modo como são estabelecidas as relações entre as linguagens na sincretização, sendo que um número diverso de linguagens poderia constar na aplicação de tal modelo para efeitos de análise dependendo do objeto sincrético a ser considerado.

Quadro 3 – Modelo de análise do sistema de sincretização da forma códica sincrética

É importante lembrar que caracterizar a significação da linguagem sincrética como homogênea significa apontar como relevante sua estabilidade, mesmo que as linguagens sincretizadas contribuam com características particulares para o conjunto da significação global da linguagem complexa. Como exemplo, a utilização da linguagem sonora pode colaborar para reforçar os elementos veiculados pela linguagem visual ou até mesmo pode fazer com que sejam criadas significações discrepantes entre essas duas linguagens com o intuito de determinada significação final. Contudo, a significação sincrética é homogênea, estável e global, seja ao estabelecer conformidade e convergência, seja até mesmo para criar discrepâncias e contrastes entre as linguagens sincretizadas.

Iniciando a demonstração de nosso modelo de análise, admitimos que cada linguagem, ao compor o sincretismo, possui uma forma científica do conteúdo e uma forma científica da expressão. Lembramos que tal categoria pode ser considerada como “estrutura tão somente discriminatória” (BEIVIDAS, 1983, p. 70); ainda não possui investimento semântico e se colocaria como funtivo da função que vem a seguir.

Após essa articulação inicial, a forma científica do conteúdo e a forma científica da expressão serão funtivos da relação de semiose entre as formas e as substâncias do conteúdo e da expressão, visto que a forma semiótica do conteúdo, relacionada à substância do conteúdo, e a forma semiótica da expressão, associada à substância da expressão, são relacionadas na função semiótica.

A relação intrassemiótica existente entre tais funtivos, formas e substâncias de uma linguagem, resulta na função semiótica e origina o percurso de consignação, que pensamos poder ser considerado produtor do semantismo da expressão. Este ocorre com a forma semiótica da expressão consignando o efeito de sentido que será instaurado pela forma semiótica do conteúdo. Nesse momento, operariam as coerções materiais carregadas pela forma semiótica da expressão da linguagem em questão.

Beividas nos aponta (1983, p. 53) que a função semiótica “seria o instante (metodológico) em que a forma do conteúdo se deixa amoldar, por assim dizer, – face à ‘solidariedade’ (função semiótica) que mantém com a forma da expressão – às coerções que esta última carrega, dada a natureza da matéria significante”.

Além disso, o efeito da consignação ocorreria (1983, p. 85) como “um *semantismo da expressão*, cujas articulações estariam montadas num *percurso de consignação* das significações descritas como percurso gerativo da significação no plano do conteúdo” (grifos do autor). Desse modo, em nosso modelo de análise, o percurso de consignação é representado por uma flecha curvada à esquerda que liga a forma semiótica da expressão à forma semiótica do conteúdo. Essa marcação foi elaborada para fins ilustrativos com o intuito de elucidar a atuação do semantismo da expressão no sistema sincrético.

Ao ocorrer a função semiótica, estabelece-se uma linguagem, uma forma códica do sistema. Na semiótica complexa, essa linguagem encontra-se na presença de outras formas códicas; conseqüentemente, ocorre a semiose sincrética entre tais linguagens por meio de uma função intersemiótica, que pode ser considerada uma função de sincretização paradigmática pela maneira como se relaciona com seus funtivos. Portanto, a semiose sincrética enquanto função possui natureza de “constelação”, como afirma Beividas (1983, p. 103), segundo a categorização de Hjelmslev a respeito da sistemática das funções. Desse momento operacional em diante, consideramos que pode ocorrer mais de uma função intersemiótica entre as funções semióticas estabelecidas que compõem as formas códicas, as linguagens participantes do sincretismo.

Pensamos que para os diversos efeitos de significação que podem ser obtidos, determinadas linguagens terão ênfase ou serão quase ocultas no âmbito da manifestação, dependendo do sistema sincrético a ser construído. Uma linguagem pode contribuir com a significação sincrética colocando-se *in praesentia*, compondo o conjunto final da manifestação, expressando seus materiais e articulando-se com outras linguagens. De outra maneira, uma linguagem pode contribuir *in absentia*, sem ser manifestada, seja no objeto sincrético como um todo, seja ao estar latente em determinados momentos de seu desenvolvimento.

Como exemplo, podemos mencionar o filme mudo, objeto sincrético no qual a linguagem falada não compõe a sincretização. Entretanto, a própria ausência de tal linguagem faz com que o sistema sincrético dessa categoria de objetos fílmicos crie a significação dos diálogos e da mensagem a ser transmitida aos espectadores de outra maneira, seja pela linguagem verbal escrita dos intertítulos, seja pelas mímicas e exageradas expressões faciais dos atores. Tanto a presença de uma linguagem no

sistema sincrético como a ausência total ou parcial desta apresentam uma gama de possibilidades para a construção da significação.

Em um filme que possui falas de personagens, efeitos sonoros e músicas que compõem a trilha sonora, quando há um momento em que o som é suprimido, faz-se o silêncio e a linguagem sonora oculta-se; a significação é reconfigurada e passa a ser construída apenas pelas outras linguagens. Contudo, a linguagem sonora continua participando do sistema sincrético *in absentia*, faz-se presente no objeto sincrético por meio da supressão da manifestação de seus materiais em determinado período.

O mesmo ocorre, por exemplo, quando um filme inicia-se sem a manifestação da linguagem verbal escrita e, em determinado momento, são utilizadas legendas e outros recursos de explicação da narrativa por meio do texto verbal aparente na diegese. A ausência inicial dessa linguagem na manifestação foi significativa, especialmente a partir de quando tal linguagem passou a se expressar no objeto sincrético e agregou novos sentidos ao filme. Ademais, as contribuições das diversas linguagens não se darão de modo estanque, os elementos expressivos concorrerão para o investimento semântico das estruturas narrativas com o objetivo de criar a tematização e a figurativização do objeto sincrético.

Em nosso modelo demonstrativo de análise, apontamos hipoteticamente uma possibilidade de função intersemiótica entre a “forma có dica 1” e a “forma có dica 2”, assim como uma outra possibilidade de função intersemiótica entre a “forma có dica 3” e a função intersemiótica que resulta da relação entre as formas có dicas 1 e 2.

Ao ocorrer a função de sincretização paradigmática, a semiose sincrética, essas funções intersemióticas se relacionam; após isso, a função de conceptualização ocorre entre as semioses sincréticas obtidas. Trata-se do sincretismo sintagmático que possui implicação recíproca com as funções intersemióticas, que são variáveis, e configura-se como nova função da qual as funções intersemióticas paradigmáticas se colocam como funtivos. Conforme indicou Beividas (1983, p. 114):

A conversão sintagmática do arranjo, em cadeia, das funções semióticas, pode ser explicada pela instauração de relações « e...e » entre as funções intersemióticas. Sabemos que essas relações sintagmáticas estatuem uma semiótica enquanto processo, como o

pensa Hjelmslev. Dito de outro modo, definem o modo sintagmático de existência de uma semiótica, que não é outra coisa senão seu modo de funcionamento. E não vemos outra maneira de descrever tais relações a não ser prosseguindo na proposta de Hjelmslev, para quem toda análise é um contínuo estabelecimento de funções.

Com o *sistema de sincretização* descrito, pode ser alcançada a manifestação da linguagem sincrética, que nomearemos *forma códica sincrética* para que se diferencie da designação de forma códica greimasiana que corresponde particularmente a cada linguagem que participa da sincretização, decorrência da função semiótica. As linguagens contraem funções em relação umas às outras para estabelecer a significação homogênea sincrética.

Concebemos que a separação dos planos da expressão e do conteúdo da semiótica sincrética para fins analíticos pode ser feita quando necessário como uma dissociação parcial e ilustrativa desses elementos, por exemplo, para isolar categorias específicas que sejam pertinentes a determinada abordagem.

Em diferentes momentos da manifestação do objeto sincrético, um plano da linguagem pode ter maior evidência que outro, ser mais expressivo e relevante para a significação homogênea que se tem como produto. Todavia, não temos o intento de operar com tal fragmentação do sistema complexo de significação.

O que propomos com este modelo é a análise do plano do conteúdo e do plano da expressão da linguagem sincrética de modo conjunto, sem que seja necessário abordar primeiramente os elementos de um plano e, em seguida, de outro plano da linguagem, separadamente, para tentar estabelecer de modo ulterior homologações entre ambos. Já que concebemos o sincretismo como uma superposição de todos os funtivos que participam do sistema, seria desnecessário segregar tais elementos e uni-los posteriormente.

Segundo os conceitos hjelmslevianos de fusão e implicação (1975, p. 95), o sincretismo que pode ser observado na linguagem cinematográfica, seja em sua realização de filmes mudos, seja em filmes falados, trata-se do sincretismo por fusão, já que como “fusão entendemos a manifestação de um sincretismo que, do ponto de vista da hierarquia da substância, é idêntico à manifestação de todos ou de nenhum dos funtivos que entram nem sincretismo”. Então, o sincretismo observado na linguagem do

cinema pode ser concebido como um sistema coeso idêntico à manifestação de todos os fúntivos presentes na sincretização.

Como afirma o linguista dinamarquês (1975, p. 97) “em suma, parece-nos que o conceito de sincretismo oriundo de dados internos da linguística poderia ser vantajosamente explorado para elucidar, de modo generalizante, fatos que se tem o costume de considerar como não sendo linguísticos”, o que justifica tal investigação no estudo semiótico do cinema. Demonstraremos a seguir o modelo do sistema de sincretização que resulta na *forma có dica sín crética* e busca exemplificar com que tipo de relações pode ser construída uma linguagem complexa.

4.3. Aplicação do modelo de análise da *forma có dica sín crética* em uma cena de *Cidade de Deus*

Buscaremos demonstrar com a análise a seguir que, a partir da construção da *forma có dica sín crética*, o desenvolvimento temporal da narrativa cinematográfica pode ser manifestado por meio da união dos efeitos dos percursos de consignaço (a relação de coerço da forma semiótica da expressão com a forma semiótica do conteúdo) tanto nos filmes mudos como nos filmes sonoros, sejam monocromáticos, sejam coloridos.

Dessa maneira, abordaremos a categoria do tempo, construída a partir de elementos residuais do semantismo das linguagens concorrentes, visto que o caráter diferenciado da cena escolhida em relação ao restante do filme deve-se imensamente ao tempo diegético de um *flashback*. Avaliaremos a importância da construção do sistema de sincretização e de seus mecanismos de funções e fúntivos para o desenvolvimento temporal no trecho selecionado.

A delimitação da cena analisada será considerada no formato da marcação de minutos e segundos para que possa ser encontrada facilmente no filme. Como já comentamos, ao dispensar a utilização de fotogramas como recurso visual para a análise e optar pela menção do período de tempo do segmento selecionado, nosso intuito é valorizar a completude do objeto sín crético e todas as linguagens que participam de sua criação. As linguagens contidas no sincretismo do cinema não devem, a nosso ver, ter

sua significação suprimida ou deformada em uma análise sincrética da semiótica complexa.

Para a aplicação do modelo da *forma códica sincrética*, selecionamos uma cena de *Cidade de Deus* (2002), considerado o filme latino-americano mais importante das últimas duas décadas devido ao sucesso de bilheteria, ao alcance do reconhecimento obtido por críticos cinematográficos de diversos países, às elogiadas atuações de jovens moradores da Cidade de Deus, e também à sua expressividade na representação da crítica situação social do bairro carioca que leva esse nome. Submeteremos à análise as linguagens sincréticas em um mesmo segmento fílmico com o intuito de demonstrar como o sincretismo estrutura-se enquanto sistema, assim como o funcionamento efetivo da interação entre as diversas linguagens no cinema¹⁵.

O segmento selecionado inicia-se aos 38'07" e termina aos 40'31", corresponde ao início do 12º capítulo da decupagem do DVD original e tem a duração de 2'24". Trata-se de um *flashback* que narrativiza "A história da boca dos apês", no qual é utilizado o recurso da sobreposição de imagens sucessivas que podem ser vistas em um local. São utilizados registros de um espaço por meio de diversos planos filmados de um mesmo ponto de vista, sem alteração do posicionamento da câmera, com o objetivo de construir uma sequência contínua e tornar presentes fatos passados percorrendo determinado período até retornar à cena atual.

A ancoragem temporal da cena mencionada ocorre com a presentificação de um momento anterior ao tempo em que se desenvolve a narrativa. Para alcançar tal efeito, ocorre o congelamento da cena após a entrada do personagem Zé Pequeno e seus companheiros no apartamento que pertence ao Neguinho. Com isso, Buscapé descreve a história da "boca dos apês", espaço de compra e venda de drogas, com a sucessão de cada um de seus donos até o momento atual.

Esse segmento se configura como um intervalo explicativo do enredo, uma interrupção do tempo diegético com a instauração de uma temporalidade diferenciada. Pode ser observada pelo espectador uma sucessão de ações registradas pela câmera estática que filma o ambiente interno do apartamento de modo amplo, desde o chão até o teto.

¹⁵ *Cidade de Deus* recebeu indicações ao *Oscar* de 2004 nas seguintes categorias: diretor, roteiro adaptado, edição e fotografia.

Verificamos que a influência da montagem entre os planos pode resultar em diversas manifestações do tempo. Por sua vez, com o efeito de aceleração da narrativa construído nesse *flashback*, podemos notar o surgimento e o desaparecimento dos personagens no espaço a partir do aparecimento e do apagamento de suas imagens, que ocorrem muitas vezes de modo simultâneo, isto para transmitir a impressão de que diversos fatos acontecem, um após o outro.

Ao mesmo tempo, ocorrem modificações no cenário, também criadas com as transições de imagens que surgem e desvanecem de modo gradual, com o clareamento e escurecimento de algumas partes do ambiente filmado. As modificações do espaço cênico com o passar do tempo são figurativizadas na ambientação construída com os elementos de cena, o cenário muda em diversos detalhes com a troca de objetos e com a caracterização dos personagens que passam pelo local.

Consideraremos que as linguagens participantes do sincretismo no filme falado são: a linguagem visual, a linguagem sonora, a linguagem verbal escrita (que pode ser utilizada em alguns filmes como legendas que auxiliam na construção da narrativa) e a linguagem falada. A respeito da linguagem sonora a ser sincretizada, optamos por caracterizá-la da seguinte maneira, a saber, como um gênero detentor de duas espécies: as músicas e os efeitos sonoros.

Notamos que além das músicas utilizadas nos filmes, há ainda a participação dos efeitos sonoros na construção da sonoridade diegética. Desse modo, ambos os recursos contribuem para a composição da trilha sonora do objeto fílmico. Não caberia, portanto, tratá-los como linguagens diferentes na sincretização, uma vez que em sua condição de fúntivos colaboram de modo similar para a construção da significação, apesar de suas características particulares.

Para descrever o sistema de sincretização nessa cena, esclarecemos que, após as formas científicas do conteúdo e da expressão que se colocam inicialmente, há o estabelecimento conjunto das linguagens concorrentes (visual, sonora, verbal escrita e falada). Por seu turno, as funções semióticas que constituem cada uma das linguagens se tornarão fúntivos de funções intersemióticas ao criarem uma relação entre si.

Dessarte, a relação entre duas ou mais linguagens, em suas formas códicas, resulta na semiose sincrética e pode ocorrer entre quaisquer linguagens. Não há

hierarquização entre elas, e dependendo da significação a ser construída no objeto fílmico, determinadas linguagens poderão atuar, entrar em relação com alguma das linguagens sincretizadas e, em seguida, com outra linguagem, sem que isso prejudique em qualquer aspecto o sincretismo da linguagem complexa.

As linguagens concorrentes variam sua ordem e posicionamento como funtivos da semiose sincrética, entram em relação umas com as outras, conforme a elaboração do sistema de sincretização e de acordo com a significação que se busca construir. Com a criação de mais de uma semiose sincrética, enquanto função de sincretização paradigmática, as funções intersemióticas tornam-se funtivos da função de conceptualização, isto é, função de sincretização sintagmática que resulta, por fim, na forma códica sincrética da manifestação, a qual constitui a linguagem cinematográfica.

No trecho “A história da boca dos apês”, a linguagem visual relaciona-se com diversas outras linguagens sincretizadas: a linguagem verbal escrita, que se coloca na forma de uma legenda e apresenta o início da cena que passa a ser compreendida como uma narrativa paralela ao enredo, a linguagem verbal falada, com os diálogos entre os personagens e as falas de Buscapé, e a linguagem sonora, composta pelos sons diegéticos e pelos sons não-diegéticos. Pensamos que cada uma das linguagens colabora de maneira diferente para a construção da categoria do tempo e para o efeito de andamento acelerado na cena. Então, para tratar dos elementos constituintes de cada uma das linguagens sincretizadas, apontaremos de que modo contribuem para a construção do sistema sincrético.

A respeito da linguagem visual atuante nessa cena, constatamos que a montagem elaborada estabelece transições entre os momentos em que os personagens encontram-se no ambiente filmado e quando desaparecem para que outros possam surgir. O trecho selecionado representa variados períodos do dia que podem ser diferenciados uns dos outros devido à iluminação e às cores da ambientação.

A construção da cenografia e o figurino expõem a situação social e econômica na qual vivem os personagens. Isso pode ser notado pelas roupas simplórias utilizadas, pela pintura precária das paredes do local, pelas mobílias quebradas e pela aparência de sujeira transmitida gradativamente desde a época em que a personagem Zélia habitava sua modesta moradia até o apartamento se tornar um lugar caótico, quando Neguinho torna-se responsável pela “boca”.

O cromatismo construído com o clareamento e o escurecimento das cores de determinadas partes do ambiente colabora para que a fotografia e a composição da cena organizem o espaço e o tempo da narrativa elaborada por Buscapé. O movimento acelerado de transição das imagens tem o intuito de resumir ao espectador a história de um período anterior ao momento em que se encontra a narrativa fílmica.

Observando a linguagem verbal escrita, é possível perceber que no início da cena é colocada uma legenda centralizada na parte inferior da tela na qual se pode ler “A história da boca dos apês”. A frase se coloca como elemento não-diegético, apenas o espectador pode vê-la, e desaparece da tela após cumprir sua função de apontar que o *flashback* trata de uma narrativa a respeito de um espaço importante para o filme. É importante lembrar que também são utilizadas legendas não-diegéticas em outros momentos do filme para apresentar narrativas paralelas que contribuem com a compreensão do roteiro. Um exemplo disso é o trecho em que surge a frase “A história de Zé Pequeno” (desde os 41” até 41”13), para marcar o momento em que será dada ênfase à vida desse personagem.

Sobre a linguagem sonora, consideramos que os sons diegéticos da cena selecionada são produzidos pelas ações dos personagens, como o som do tiro disparado pelo revólver de Cenoura, o barulho das portas quando batidas e dos móveis arrastados pelos personagens. O som não-diegético é elaborado por uma música que, em alguns momentos, possui o som de uma cuíca, instrumento de percussão tradicionalmente utilizado no samba, e abrange toda a extensão da cena. O efeito principal da música de fundo nesse trecho é transformá-lo em um período diferente em relação à narrativa central do filme e, além disso, conferir coesão à sequência acelerada dos fatos narrados.

Alguns traços das linguagens concorrentes reforçam os efeitos de sentido em relação ao desenvolvimento do tempo. Por exemplo, a projeção actorial de Buscapé nessa cena é feita pela voz em *off* de maneira que o personagem mostra seu conhecimento a respeito da história da boca dos apês, mas ao mesmo tempo, coloca-se com certo distanciamento em relação aos fatos ocorridos, já que não os vivenciou. O narrador controla o fluxo narrativo de acordo com suas reminiscências sucessivas a respeito dos fatos com o objetivo didático de resumir ao espectador de modo acelerado um período de algumas décadas.

É possível perceber que, a respeito da linguagem falada, a narração em *off* de Buscapé sobre os acontecimentos é intercalada entre os diálogos dos personagens que aparecem na tela. O narrador é presentificado por meio de sua voz mesmo que não possa ser visualizado no momento em que narra a cena, visto que Buscapé não presenciou os fatos que compõem o *flashback*, mas sabe dos acontecimentos e os transmite ao público. O sotaque carioca que pode ser observado nos diálogos dos personagens colabora com a ancoragem espacial e temporal da história que se conta. A respeito das diversas gírias utilizadas, algumas delas são referentes especialmente à atividade do tráfico de drogas, como exemplo, “bagulho”, que se refere ao entorpecente a ser vendido, ou então “vapor”, referente à pessoa que o vende diretamente ao usuário.

Por fim, consideramos que o resultado do percurso de consignação que ocorre na constituição de cada uma das linguagens sincretizadas nessa cena, isto é, nas suas formas códicas, pode ser observado na significação da semiótica complexa. Alguns dos exemplos de sua manifestação são: o efeito das transições de imagens, os artifícios de iluminação e de composição das cores (com a modificação progressiva do ambiente), o surgimento da legenda “A história da boca dos apês” (ao transferir o espectador a um tempo e a um espaço diferentes do que a narrativa proporcionava), a utilização da voz em *off* de Buscapé intercalada entre os diálogos dos personagens (com a instauração da rapidez e da fluência entre fatos narrados) e, por fim, o emprego do som não-diegético da música que confere coesão à sequência acelerada.

No sistema sincrético, a consignação que se dá com a ocorrência da função semiótica relaciona-se com os resultados das outras consignações das linguagens concorrentes na semiótica complexa por meio da função de conceptualização, após a relação entre as semioses sincréticas. Manifestam-se, pois, na *forma códica sincrética*, instância na qual os efeitos de todas as consignações estão unidos, influenciam-se mutuamente de modo a construir a significação homogênea. As linguagens foram então arranjadas entre si com seus materiais e formas particulares, e a união das características de cada uma delas gera o resultado final da significação.

A respeito dos elementos internos articuladores da significação, concebemos que os funtivos da semiose sincrética, as múltiplas linguagens particulares que participam do sistema sincrético, caracterizam de modo fundamental a semiótica complexa. Com o estabelecimento das relações entre as formas códicas e o posterior relacionamento

dessas funções intersemióticas, constitui-se o sistema de sincretização. Tendo em vista o estabelecimento da ordem em que essas relações se criam e da função da qual cada uma das linguagens se tornará funtivo, os efeitos de sentido serão manifestados na forma códica sincrética com a união dos resultados dos percursos de consignação criados nas linguagens particulares. Temos, assim, a linguagem sincrética do cinema.

Notamos, em síntese, que após as funções intersemióticas, as semioses sincréticas das funções semióticas, as particularidades de cada uma das linguagens sincretizadas estarão unidas como funtivos de uma única função, a função de conceptualização. As consignações das linguagens particulares presentes no sistema sincrético irão se unir e gerar de modo conjunto o desenvolvimento temporal com tais elementos concatenados.

Nesse momento, para analisar a construção da categoria do tempo na *forma códica sincrética*, será preciso considerar os materiais que compõem cada linguagem e seus diferentes modos de manifestação, evitando tratar apenas das particularidades de cada forma códica. Dessa maneira, o sincretismo define e articula o modo como a figuratividade pode ser organizada em um filme por meio das funções que podem se estabelecer com a sincretização das diversas linguagens.

A seguir, colocamos a aplicação do modelo sincrético que contempla o sistema de sincretização das linguagens no filme falado.

Quadro 4 – Aplicação do modelo de análise da forma códica sincrética em um filme falado

A fim de prosseguir nossa análise, consideramos que os efeitos criados por meio da categoria do tempo na cena analisada podem ser sistematizados com a utilização da semiótica tensiva, sendo que o sistema de sincretização estrutura as linguagens concorrentes de modo a construir inclusive a tensividade da narrativa. A respeito da missividade, proposta por Zilberberg no texto “Para introduzir o fazer missivo” (2006), trata-se de uma função dotada de funtivos remissivos e emissivos. Logo, verificaremos de que maneira o sincretismo da linguagem do cinema cria a tensividade na cena selecionada.

Pensamos que a narrativa fílmica desenvolvida antes do *flashback* constitui-se como continuação da continuação, desenvolvimento do programa narrativo linear controlado pelo fazer emissivo. Podemos notar que, ao longo do filme, os movimentos da câmera figurativizam a abertura do espaço, assim como a continuidade nas ações dos personagens. Todos esses elementos são coordenados conforme o tempo diegético que pode ser observado.

Entretanto, ao iniciar o *flashback*, o fazer remissivo é instaurado com a parada da continuação, já que a narrativa paralela ocorre em um tempo diferenciado. Há o fechamento do espaço a partir do uso da câmera estática e se desenvolve a cronopoiese, temporalidade expectante, uma vez que é apresentada ao espectador a recordação de Buscapé a respeito de fatos que lhe foram transmitidos.

Ocorre, assim, a descontinuidade da narrativa diegética com a interrupção da ação dos personagens devido ao início da cena “A história da boca dos apês”, desenvolvida de modo acelerado por meio de transições que condensam os fatos narrativizados. Ao ocorrer a parada no nível tensivo, a remissividade instaurada no nível missivo interrompe o fluxo narrativo e os valores remissivos se mantêm com a continuação da parada no desenvolvimento da cena.

Após o fim do *flashback*, temos a parada da parada no nível tensivo e a instauração do fazer emissivo. Notamos a abertura do espaço por meio do retorno da movimentação da câmera, assim como a emissividade no nível missivo e a cronotrofia, o repouso no tempo diegético extenso com a continuidade da ação dos personagens. Ademais, o fluxo narrativo avança novamente com a continuação da continuação e a narrativa fílmica retorna à configuração em que estava anteriormente ao surgimento do *flashback*.

Podemos concluir que os efeitos da sincretização observados colaboram de modo conjunto para a construção da tensividade nessa cena, visto que a forma códica sincrética é construída pelas linguagens concorrentes de modo diferenciado em cada um dos regimes missivos. Os efeitos do percurso de consignação de cada uma dessas linguagens estão unidos na função de conceptualização, assim, cria-se a possibilidade de novas manifestações da significação a partir das modificações operadas nos níveis tensivo e missivo.

Portanto, no trecho selecionado, a tensividade e a missividade podem ser observadas na diegese com a manifestação dos seguintes elementos: as transições das imagens, a composição da cena, a legenda “A história da boca dos apês” – que explicita ao espectador o novo regime em que a diegese se encontra, como uma narrativa de reminiscência – a voz em *off* de Buscapé, que traz as informações ao espectador, e os diálogos que podem ser ouvidos, mesmo pertencendo a um tempo passado. Com isso, o som não-diegético da música utilizada durante o desenvolvimento da cena, e enfim, o som diegético resultante das ações dos personagens no local também fazem com que os traços mencionados a respeito da tensividade sejam notados nesse trecho do filme.

Lembramos que, em nosso entendimento, o importante não é analisar separadamente esses aspectos formais do filme, mas tendo em vista o objetivo de abarcar o maior número de efeitos de sentido gerados pela sincretização, faz-se necessário mencionar alguns dos materiais componentes das linguagens participantes na manifestação do objeto sincrético.

Embora a cena analisada se desenvolva do modo acelerado, devido ao modo como as linguagens se arranjam na sincretização, como já mencionamos, “A história da boca dos apês” traz uma pausa na ordem linear da narrativa fílmica. Antes de mostrar ao espectador uma nova tomada da “boca de fumo” pelos personagens que serão seus novos donos, Buscapé conta como aquele lugar se tornou um espaço de tráfico de drogas, até pertencer ao Neguinho.

Com o recorte elaborado para delimitar nosso objeto de análise, constatamos que até mesmo um trecho que se constrói de modo acelerado pode criar o efeito de pausa na diegese. Considerando que no *flashback* houve uma grande mudança na configuração da categoria do tempo a partir do rearranjo das linguagens participantes da sincretização,

surgiram resultados diferentes na forma códica sincrética e em sua significação homogênea.

Assim, criou-se uma ruptura na narrativa com o início do *flashback*, e quando este finaliza, a diegese retorna à condição anterior da narrativa central com um novo arranjo entre as linguagens sincretizadas. Então, consideramos que com a análise dessa cena algumas possibilidades de construção do sincretismo puderam ser exploradas.

CONCLUSÃO

O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo.

André Bazin

Inicialmente, buscamos em nosso trabalho abordar alguns princípios dos desenvolvimentos teóricos a respeito do cinema. Observamos desde a comparação da linguagem cinematográfica com a linguagem verbal até os estudos sobre a estética do cinema, que pretendiam delimitar sua especificidade, e a abordagem elaborada por Christian Metz com a “grande sintagmática da faixa-imagem”, que partia de um paradigma estruturalista para compreender a linguagem do cinema.

Em seguida, procuramos colocar os fundamentos da semiótica visual, mencionando alguns dos trabalhos de Floch. Tivemos o intento de demonstrar que, apesar do semissimbolismo constituir um método de análise adequado para alguns objetos plásticos, ao ser aplicado a linguagens sincréticas, não abarcaria a completude das especificidades do *corpus*, mesmo com os resultados que poderiam ser obtidos a partir da homologação de algumas de suas categorias.

Apontamos definições do conceito de sincretismo a fim de confrontá-las e, assim, especificar as acepções das quais partimos para sustentar nossas proposições. Com essa finalidade, comentamos ainda determinadas vertentes de análise das linguagens complexas que derivaram dessas concepções do fenômeno sincrético.

Para sondar o lugar do cinema nos estudos semióticos, verificamos o percurso de alguns desenvolvimentos do sincretismo em pesquisas atuais. Consideramos bastante relevante colocar as principais ideias da dissertação de Beividas (1983), as quais foram base fundamental para nossos posicionamentos teóricos, bem como observar importantes desdobramentos recentes de análises de filmes a partir da teoria semiótica.

Por fim, tecemos algumas considerações a respeito da abordagem semiótica do sincretismo do cinema e sua importância ao analisar uma semiótica complexa. Propusemos o modelo da forma códica sincrética para ser utilizado na análise da linguagem cinematográfica partindo de colocações de Hjelmslev (1975), Greimas e Courtés (1979) e Beividas (1983). Além disso, demonstramos uma aplicação de tal sistematização com a análise de um segmento do filme *Cidade de Deus* (2002), considerando as manifestações da categoria do tempo na narrativa fílmica a partir da construção do sincretismo e de seus efeitos na significação do *corpus* selecionado.

Tivemos o objetivo de demonstrar a importância de um estudo sistemático a respeito da linguagem do cinema com os instrumentos semióticos e seus avanços

contemporâneos, assim como reforçar a concepção de Bevidas sobre o sincretismo e aprofundar o estudo do cinema como semiótica sincrética. Com isso, afirmamos que após o estabelecimento das funções intersemióticas, os elementos particulares de cada uma das linguagens sincretizadas estarão unidos como funtivos da função de conceptualização.

Assim, os efeitos dos percursos de consignação das linguagens presentes no sistema de sincretização unem-se e constroem de modo conjunto diversos resultados na significação do produto da linguagem complexa. Lembramos que determinadas linguagens podem ter ênfase ou ser ocultadas no âmbito da manifestação, conforme a significação a ser construída. Portanto, uma linguagem pode colocar-se *in praesentia* na manifestação, expressar seus materiais e relacionar-se com as outras linguagens, ou pode constar *in absentia*, não se manifestar em nenhum momento no sistema sincrético ou apenas deixar de se apresentar em determinados espaços de tempo e, em outros, estar latente.

Procuramos discernir os elementos verbais de um filme a fim de tratar de modo adequado seu caráter narrativo de maneira que, em uma análise semiótica, a completude da linguagem complexa não seja prejudicada. Para isso, propusemos que devem ser contemplados na análise sincrética os efeitos resultantes na significação a partir da imagem em movimento e suas especificidades para a construção da narratividade no sistema de sincretização.

Também devem ser verificados os arranjos entre formas e substâncias do conteúdo e da expressão de cada linguagem com o fenômeno do sincretismo e os diversos tipos de organização das formas códicas concorrentes que compõem a estrutura da semiótica complexa. Utilizamos em nossa análise um período de tempo restrito do filme escolhido para manter ao máximo a completude do objeto sincrético, apesar da inevitável fragmentação dada pela seleção de uma cena.

Dessarte, propusemos a sistematização da linguagem cinematográfica partindo da forma científica para a forma semiótica e para a forma códica com o objetivo de estabelecer a semiose sincrética e estruturar a sincretização entre as linguagens concorrentes com a valorização do plano da expressão da semiótica sincrética. Procuramos também demonstrar a natureza sistêmica do sincretismo e a maneira como

as formas cólicas distintas se arranjam para suportar a manifestação das estruturas narrativas com as linguagens participantes da sincretização.

Conforme os objetivos e posicionamentos mencionados, buscamos intensificar os estudos a respeito da linguagem do cinema com a teoria semiótica. Pretendemos demonstrar a possibilidade de analisar um filme, ou parte dele, e investigar a construção do sentido abarcando as especificidades criadas a partir da relação estabelecida entre as formas cólicas na construção da linguagem sincrética. Com isso, uma ampla manipulação de diversos elementos pode ser elaborada para construir objetos sincréticos que contenham elementos específicos da linguagem do cinema, que sejam completamente diferentes entre si e, ao mesmo tempo, possam representá-la de modo fundamental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. Tradução de Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura. Lisboa: Arcádia, v. I, 1961.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Tradução de Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1957.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2007.

_____. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2002.

_____ et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2011.

BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Tradução de Fátima de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações da Literatura ao Cinema e a TV*. São Paulo: Annablume, 1996.

BAZIN, André. *O cinema*. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEIVIDAS, Waldir. (1983) *Semióticas sincréticas (o cinema): posições*. São Paulo: Edição particular em meio eletrônico, 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/>>. Acesso em: nov. 2008.

_____. “Semióticas Sincréticas”. *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, n. 6, São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, 1987, p. 13-21.

_____. “O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas”. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 10, n. 2, dezembro de 2012.

BERGMAN, Ernst Ingmar. *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras, 2006.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

DAYAN, Daniel. O código-matriz do cinema clássico. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. p. 97-113.

EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

_____. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FECHINE, Yvana. Contribuições para uma semiotização da montagem. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de, TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 323-369.

FIORIN, José Luiz. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. Disponível em <http://glossematics.org/forum/pdfs/FIORIN_O_projeto.pdf>. Acesso em: dez. 2008.

_____. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de, TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 15-40.

FLOCH, Jean-Marie. “Quelques positions pour une sémiotique visuelle”. *Le Bulletin* n. 4-5. Paris: GRSL, p.1-16, 1978.

_____. “Strategies de communication syncretique et procedures de syncretisation”. *Actes sémiotiques-bulletin* (IV, 27), p. 03-08, 1983.

_____. *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris: Hadès-Benjamins, 1985.

_____. *Formes de l’empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.

_____. *Identités visuelles*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

FUTEMMA, Olga; MATTOS, José Francisco. “Vozes que conduziam ao sonho” *Revista USP* (n. 29), p. 116-125, março/maio de 1996. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25658>>. Acesso em: dez. 2011.

GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens I: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.

_____; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.

_____; _____. *Sémiotique: dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*. Paris: Hachette, v. II, 1986.

HÉNAULT, Anne; BEYAERT, Anne. *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

HJELMSLEV, Louis Trolle. *Prolegômenos à uma Teoria da Linguagem*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Ensaio Linguísticos*. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

JIMÉNEZ, Luis Fernando Huerta. *Estética del discurso audiovisual*. Barcelona: Editorial Mitre, 1986.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Moraes et al. Editora Sextante, 2011.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. Tradução de Jorge Nascimento. São Paulo: Mandacaru, 1989.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

METZ, Christian. “Les sémiotiques, ou sémies. A propos de travaux de Louis Hjelmslev et d’André Martinet”. *Communications* (Paris) 7, p. 146-157, 1966.

_____. *Essais sur la signification au cinéma*. 1. Paris: Klincksieck, 1968.

_____. *Langage et cinéma*. Paris: Librairie Larousse, 1971.

_____. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marília Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinema. Les structures (tome I)*. Paris: Éditions Universitaires, 1963.

MORIN, Violette; BREMOND, Claude; METZ, Christian. *Cinema, estudos de semiótica*. Tradução de Luiz Felij. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

_____; TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. “O sincretismo entre as semióticas verbal e visual”. *Revista Intercâmbio*, volume XV. São Paulo: LAEL/PUC-SP, p. 01-11, 2006.

_____. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. Contexto, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1975.

SILVA, Odair José Moreira da. *O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/ USP, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e Poética do Sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

WOLLEN, Peter. *Signos e Significação no Cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1984.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andréa Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Brasil, 2002. 1 CD (130 min), sonoro, colorido. DVD.

O ARTISTA. Direção: Michel Hazanavicius. Produção: Thomas Langmann. França, 2011. 1 CD (100 min), mudo, P&B. DVD.