

Christian Metz

SBD-FFLCH-USP



269279

# A Significação no Cinema



Editora da Universidade de São Paulo  
Editora Perspectiva São Paulo



ao mesmo tempo as obras dos grandes teóricos do cinema, os trabalhos da filmologia e as aquisições da lingüística poderiam paulatinamente — vai demorar — levar, especialmente ao nível das grandes unidades significantes, a realizar no campo do cinema o belo projeto saussuriano de um estudo dos mecanismos pelos quais os homens transmitem-se significações humanas nas sociedades humanas.

O mestre de Genebra não viveu suficientemente para verificar a importância assumida pelo cinema no nosso mundo. Tal importância não é contestada por ninguém. É necessário que se faça a semiologia do cinema.

#### 4. ALGUMAS QUESTÕES DE SEMIOLOGIA DO CINEMA

A finalidade do presente texto é examinar alguns dos problemas e algumas das dificuldades com que se deparará quem quiser dar andamento, no campo da “linguagem cinematográfica”, ao projeto saussuriano de semiologia geral<sup>1</sup>, quem se propuser estudar a combinação e o funcionamento das principais estruturas significantes empregadas na mensagem fílmica. A semiologia sonhada por F. de Saussure está incipiente, como o constatava E. Buysens<sup>2</sup>; mas qualquer estudo aplicado a

(1) *Cours de Linguistique Générale*, 33.

(2) *Les langages et le discours*, Bruxelas, ed. Office de Publicité, 1943, cap. I, p. 5.

esta ou àquela “linguagem” não-verbal, desde que adote uma pertinência definidamente semiológica e não se satisfaça com considerações de “substância”, traz uma contribuição, importante ou modesta, a este grande empreendimento que é o estudo geral das significações.

A própria expressão “*linguagem* cinematográfica” já coloca todo o problema da semiologia do filme; exigiria numerosos comentários justificativos e, a rigor, só deveria ser usada depois que estivessem mais adiantados os estudos dos mecanismos semiológicos que atuam na mensagem fílmica. A comodidade da expressão, no entanto, nos levará a conservar desde já este sintagma petrificado que se impôs aos poucos na língua especializada da teoria e da estética do cinema. Mesmo de um ponto de vista rigorosamente semiológico, não é impossível apresentar desde já uma primeira justificativa da expressão “*linguagem* cinematográfica” (não confundir com “*língua* cinematográfica”, que não nos parece aceitável) — justificativa que, no atual estado das pesquisas, não pode ser senão global. Procuraremos apresentá-la no conjunto do presente artigo, sobretudo na penúltima página.

### *Cinema e narrativa*

O “filme-semiólogo” tem de fazer uma primeira escolha: o *corpus* deve ser constituído por longas metragens (isto é, *filmes narrativos*), ou, pelo contrário, por curtas metragens, documentários, filmes tecnológicos, pedagógicos, publicitários etc.? Poderíamos responder que depende simplesmente do que se quiser estudar, que o cinema tem vários “dialetos”, que cada um deles pode motivar um exame específico. Sem dúvida. Entretanto, há uma hierarquia das importâncias (ou melhor: das urgências metodológicas) que leva a privilegiar — pelo menos no início — o estudo do filme narrativo. É sabido que nos anos que precederam e seguiram a invenção dos irmãos Lumière, em 1895, os críticos, os jornalistas e até os pioneiros divergiam bastante quanto à *função social* que atribuíam ou profetizavam para a nova máquina: processo de registro ou arquivo, tecnografia auxiliar na pesquisa e no ensino de ciências tais como a botânica ou a cirurgia, forma nova de jornalismo, ins-

trumento de piedade afetiva — privada ou pública — que perpetuaria a imagem viva de mortos queridos etc. Que o cinema se tenha tornado antes de mais nada uma máquina de contar estórias, eis o que não tinha sido *realmente* previsto. Logo no início do cinematógrafo, algumas indicações ou declarações sugeriam o fato, é verdade, mas pouco tinham a ver com o desenvolvimento que o fenômeno tomaria posteriormente. *O encontro do cinema com a narrativa* é um grande fato que nada tinha de fatal, mas que tampouco é ocasional: é um fato histórico e social, é um fato de civilização (para empregar uma fórmula cara ao sociólogo Marcel Mauss), um fato que por sua vez condiciona a evolução posterior do filme enquanto realidade semiológica, um pouco de modo — indireto e global<sup>3</sup> mas eficiente — como as ocorrências de linguística “externa” (conquistas, colonizações, mudanças de língua...) influenciam o funcionamento “interno” dos idiomas. No reino do cinema, todos os gêneros que não os “narrativos” — o documentário, o filme técnico etc. — tornaram-se províncias marginais, de graus por assim dizer, enquanto que o *longa metragem de ficção romanesca* [que chamamos corriqueiramente, através de uma espécie de uso pregnante, de “filme” simplesmente<sup>4</sup>], apontava de modo cada vez mais claro a via real da expressão fílmica.

A preponderância meramente numérica e social não é o único fator; vem fortalecê-lo uma consideração mais “interna”: os filmes não narrativos distinguem-se dos “verdadeiros” filmes, basicamente, pela sua finalidade social e pelo conteúdo substancial mais do que pelos “processos de linguagem”. As grandes figuras fundamentais da semiologia do cinema — montagem, movimento de câmara, escala dos planos, relações da imagem com a palavra, seqüências e outras unidades de grande sintagmática... — são mais do que semelhantes nos “pequenos” filmes como nos “grandes”. Nada indica que uma semiologia *autônoma* nos diversos gêneros não narrativos seja possível senão

(3) Com exceção de alguns fatos de léxico, obviamente.

(4) Ver os numerosos enunciados do tipo: “O documentário era ruim, mas o filme era magnífico”, ou então: “O que passa hoje? Uma série de curtas metragens ou um filme?” etc.

como uma série de anotações descontínuas assinalando as diferenças em relação aos filmes "habituais". Abordar os filmes de ficção é portanto ir mais depressa e mais direto ao cerne do problema.

Por outro lado, uma consideração diacrônica também nos leva a isso. Desde as reflexões de Bela Balázs<sup>5</sup>, André Malraux<sup>6</sup>, Edgar Morin<sup>7</sup>, Jean Mitry<sup>8</sup> e tantos outros, sabemos que o cinema não era de nascença uma "linguagem" específica. Antes de ser o meio de expressão que conhecemos, foi um simples processo mecânico de registro, de conservação e de reprodução dos espetáculos visuais móveis — os da vida, os do teatro, ou até mesmo pequenas encenações concebidas especialmente mas que permaneciam no fundo puramente teatrais —, enfim, um "meio de reprodução", para guardar a fórmula de André Malraux.<sup>9</sup> Ora, é justamente na medida em que o filme se defrontou com os problemas da narração que ele foi levado, no decorrer de tentativas sucessivas, a elaborar um conjunto de processos significantes específicos. Os historiadores do cinema estão, no conjunto, de acordo para considerar que o "cinema" no sentido atual da palavra data do período 1910-1915 aproximadamente; películas como *Enoch Arden*<sup>10</sup>, *A vida pelo Csar*<sup>11</sup>, *Quo Vadis?*<sup>12</sup>, *Fantomás*<sup>13</sup>, *Noites de Cabiria*<sup>14</sup>, *O gólem*<sup>15</sup>, *A batalha de Gettysburg*<sup>16</sup> e sobretudo

(5) *Theory of the film*, Londres, Dennis Dobson, 1952, *passim*, especialmente capítulo III (pp. 30-32, "A new form-language") e capítulo VI (pp. 46-51, "The creative camera").

(6) *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, publicado em *Verve* (1940, II-8). Publicado separadamente: Gallimard, 1946. Constitui a parte principal do capítulo "Cinéma" do *Musée imaginaire* (em *Psychologie de l'art*). — Reproduzido na coletânea de Marcel L'Herbier (*L'intelligence du cinéma*, Corrêa, 1945), pp. 372-384. — Treche citado: pp. 375-376.

(7) *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Ed. de Minuit, 1956). Todo o capítulo III (pp. 55-90, "Métamorphose du cinématographe en cinéma").

(8) *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I, Éditions Universitaires, 1963, *passim*, especialmente pp. 157-165 (no § 30, pp. 149-165, "Les plans et les angles").

(9) *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, *ibid.*

(10) D. W. Griffith, E.U.A., 1911.

(11) Tchardynine, Rússia, 1911.

(12) E. Guazzoni, Itália, 1912.

(13) Louis Feuillade, França, 1913.

(14) Giovanni Pastrone, Itália, 1914.

(15) Henrik Galeen, Alemanha, 1914.

(16) Thomas Ince, E.U.A., 1914.

*O nascimento de uma nação*<sup>17</sup> constam entre os primeiros filmes, na acepção dada a esta palavra quando a empregamos sem qualificativo: narração de certa extensão e recorrendo a processos tidos como especificamente cinematográficos. Ora, é justamente no desenvolvimento do projeto narrativo que tais processos foram regulados. Os pioneiros da "linguagem cinematográfica" — um Méliès, um Porter, um Griffith... — pouco se preocupavam (a não ser alguns arrebatamentos ingênuos e confusos) com a "mensagem" simbólica, filosófica ou humana de seus filmes. Homens da denotação mais que da conotação, queriam antes de mais nada contar uma estória; não sossegavam enquanto não tivessem subjogado às *articulações* — nem que fossem rudimentares — de um *discurso* narrativo o material analógico e contínuo da duplicação fotográfica. Georges Sadoul descreveu bem<sup>18</sup> como Méliès, com as suas preocupações de narrador ingênuo, foi levado a "inventar" e sobreimpressão<sup>19</sup>, a técnica das exposições múltiplas com máscara e fundo escuro<sup>20</sup>, o escurecimento e a fusão<sup>21</sup>, a panorâmica.<sup>22</sup> Jean Mitry, a quem se deve uma síntese muito precisa de tais problemas<sup>23</sup>, analisou as primeiras aparições de alguns processos da linguagem fílmica — primeiríssimo plano, panorâmica e *travelling*, montagem paralela e montagem alternada... — nos primitivos do cinema; resumindo as conclusões às quais chega: as principais "invenções" se devem aos franceses Méliès e Promio, aos ingleses A. G. Smith e F. Williamson, ao americano E. S. Porter, porém foi Griffith quem precisou e estabilizou — codificou, diríamos — a *função* dos diversos processos em relação à *narração* fílmica, e assim os organizou, até certo ponto, numa "sintaxe" coerente [observamos que é preferível dizer: uma *sintagmática* e que o pró-

(17) David Wark Griffith, E.U.A., 1915.

(18) "Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique", in *Revue internationale de filmologie*, nº 1 (julho-agosto de 1947), pp. 23-30.

(19) Em 1898, nos filmes *A caverna maldita*, *Sonho de artista* e *O atelier do pintor*.

(20) Em 1898 também, nos filmes *As quatro cabeças incomodativas* e *Desdobramento cabalístico*.

(21) Em 1898 também.

(22) Em 1899, no filme *Panorama do Sena*.

(23) *Esthétique et psychologie du cinéma* (*op. cit.*), pp. 157-165 e 269-279 do tomo I.

prio Jean Mitry evita o termo de sintaxe.<sup>24]</sup> Griffith filmou entre 1911 e 1915 uma série de filmes que tinham mais ou menos conscientemente o valor de experimentos e *O nascimento de uma Nação*, em 1915, surge como a coroação esplendorosa, sùmula e demonstração pública destas pesquisas que, por ingênuas, não deixavam de ser sistemáticas e fundamentais. Assim é que num movimento único o cinema se tornou narrativo e conquistou alguns dos atributos de uma linguagem.

Hoje ainda, os processos ditos fílmicos são de fato fílmico-narrativos. Justifica-se assim, a nosso ver, a prioridade de que deve gozar o filme narrativo nos estudos dos filmo-semiólogos — prioridade que, evidentemente, não pode tornar-se exclusivista. //

#### *Estudos de denotação e estudos de conotação na semiologia do cinema*

Os fatos a que acabamos de aludir acarretam outra conseqüência. A semiologia do cinema pode ser concebida como uma semiologia da conotação ou como uma semiologia da denotação.<sup>25</sup> Ambas as orientações oferecem interesse e é óbvio que o dia em que o estudo semiológico do filme tiver progredido um pouco e começar a se organizar num *corpus* de conhecimentos, abordará ao mesmo tempo as significações conotadas e as significações denotadas. Com o estudo da conotação, estamos mais perto do cinema enquanto *arte* (noção de “sétima arte”). Como já foi assinalado anteriormente com mais detalhes<sup>26</sup>, a arte do filme encontra-se no mesmo plano semiológico que a arte literária: as combinações e as limitações propriamente estéticas — aqui versificação, composição, figuras... lá enquadrações, movimentos de câmara, “efeitos” de luz... — têm o papel de instância conotada, sobrepondo-se esta a um sentido denotado, representado na

(24) Ver também F. de Saussure (*Cours de Linguistique Générale*, p. 188): “Todos os fatos de sintagmática não se enquadram na sintaxe, mas todos os fatos de sintaxe pertencem à sintagmática.”

(25) No sentido de Louis Hjelmslev: cf. toda a parte final (“Connotations et métalangues”) de *Prolegomena to a theory of language* (E.U.A., 1953, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics; tradução inglesa de livro dinamarquês de 1943).

(26) Em “Cinema: língua ou linguagem?” (pp. 45-110 deste livro), especialmente pp. 93-102.

literatura pela significação propriamente lingüística ligada, no idioma usado, às unidades empregadas pelo escritor —, e no cinema pelo sentido literal (isto é, perceptivo) dos espetáculos que a imagem reproduz, ou dos ruídos que a faixa sonora reproduz. Quanto à conotação, cujo papel é importante em todas as linguagens estéticas<sup>27</sup>, ela tem como significado este ou aquele “estilo” literário ou cinematográfico, este ou aquele “gênero” (a epopéia ou o *western*), este ou aquele “símbolo” (filosófico, humanitário, ideológico etc.), esta ou aquela “atmosfera poética” —, e como significante o conjunto do material semiológico denotado, significante bem como significado: nos filmes “negros” americanos em que dos paralelepípedos brilhantes de um cais emana uma impressão de angústia ou de dureza (= significado de conotação), é ao mesmo tempo o espetáculo representado (os cais desertos e escuros, entulhados de caixotes e de guas = significado da denotação) e uma técnica de filmagem que realça totalmente as qualidades da iluminação para chegar a determinada *imagem* destes cais (= significante da denotação) que convergem para constituir ambos o significante da conotação. Os mesmos cais filmados de modo chão não produziram a mesma impressão; a mesma técnica de filmagem aplicada ao rosto sorridente de uma criança tampouco a produziria. A estética do filme salientou muitas vezes que os efeitos fílmicos não devem ser “gratuitos”, mas permanecer a serviço do “enredo”<sup>28</sup>: não é senão outro modo de dizer que o significado da conotação só consegue se estabelecer se o significante correspondente se vale *ao mesmo tempo* do significante e do significado da denotação.

O estudo do cinema enquanto arte — o estudo da expressividade cinematográfica — pode portanto ser conduzido conforme métodos inspirados na lingüística.

(27) A linguagem estética realiza uma espécie de *promoção* da conotação, mas esta aparece também em diversos fenômenos de expressividade da linguagem habitual, tais como aqueles que estudou Charles Bally (*Le langage et la vie*, Payot, 1926).

(28) Ver por exemplo Rudolph Arnheim, *Film als Kunst* (Berlim, Rowohlt, 1932), pp. 73-74; Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (*op. cit.*), tomo I, pp. 337-346; Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, (Paris, Le Cerf, 1955), cap. VII (pp. 86-99, “Métaphores et symboles”) etc. Mas precisaria citar aqui o conjunto das polémicas em torno do “cinema puro”.

Nenhuma dúvida, por exemplo, de que os filmes sejam passíveis de análises comparáveis (*mutatis mutandis*) às que um Th. A. Sebeok aplicou aos cantos de língua tcheremissa<sup>29</sup>, ou as preconizadas por um Samuel R. Levin.<sup>30</sup> Esta tarefa não é, no entanto, a única que requeira a atenção do semiólogo do cinema. É também, é mesmo *antes* pelos seus processos de denotação que o cinema é uma linguagem específica. A noção de *diegese* é tão importante para a filmo-semiologia como a idéia de arte. A palavra provém do grego (διήγησις), significando “narração” e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau<sup>31</sup>; designa a instância *representada* do filme — a que um Mikel Dufrenne oporia à instância *expressa*, propriamente estética<sup>32</sup> —, isto é em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado. Como o cinema significa as sucessões, precessões, hiatos temporais, causalidades, relações adversativas, consequência, proximidade ou afastamento espacial etc.: tantas questões centrais para a semiologia do cinema.

Não se deve esquecer, de fato, que o cinema é muito diferente, do ponto de vista semiológico, da fotografia, da qual provém tecnicamente. Na fotografia, como o mostrou claramente Roland Barthes<sup>33</sup>, o sentido denotado está inteiramente encampado pelo processo automático da duplicação fotoquímica; é um decalque

(29) “Decoding a text: levels and aspects in a Cheremis sonnet”. Colaboração para *Style in language*, New York, M.I.T., 1960, ed. Th. A. Sebeok.

(30) *Linguistic structures in poetry*, La Haye, Mouton & Co., 1962.

(31) *L'univers filmique* (Flammarion, 1953), trabalho coletivo sob a direção de E. Souriau. Para a noção de *diegese*: prefácio, p. 7 — ou então, do mesmo autor: “La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie”, in *Revue internationale de filmologie*, nº 7-8, pp. 231-240.

(32) *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Presses Universitaires de France, 1953), tomo I (“L'objet esthétique”) pp. 240 ss.

(33) “Rhétorique de l'image”, in *Communications*, nº 4, novembro de 1964, pp. 40-51. Trecho citado: p. 46.

perceptivo<sup>34</sup>, não codificado, não tem organização própria. As intervenções humanas com as quais despontam alguns elementos de uma semiótica própria, só intervêm ao nível da conotação (iluminação, incidência angular, “efeitos” de fotógrafos etc.). Por isso, não existe nenhum processo especificamente fotográfico para designar “casa” em seu estado denotado, a não ser mostrar uma casa. No cinema, em contrapartida, toda uma semiologia da denotação é possível e necessária, pois um filme é feito com *várias* fotografias (noção de montagem, com suas conseqüências infinitas) — fotografias cuja maioria apresenta apenas aspectos parciais do referente diegético. Uma “casa”, no cinema, será um plano da escada, em seguida das paredes externas, em seguida um plano mais próximo de janela. em seguida uma rápida vista de conjunto do prédio<sup>35</sup> etc. Assim é que aparece uma espécie de *articulação* fílmica que não tem nenhum equivalente na fotografia: é a própria denotação que é construída, organizada e, numa certa medida, codificada (dissemos *codificada*, não obrigatoriamente *codada*); temos aqui, na ausência de leis absolutas, um certo número de hábitos dominantes em matéria de inteligibilidade fílmica: um filme montado de qualquer jeito não é entendido.

Reencontramos aqui as nossas observações iniciais: a “linguagem cinematográfica” é primeiro a literalidade de um enredo; os efeitos artísticos, mesmo se forem substancialmente inseparáveis do ato sêmico pelo qual o filme nos apresenta a estória, não deixam por isso de constituir uma outra camada de significações que, do ponto de vista metodológico, vem “depois”.

(34) Falamos aqui como semiólogo e não como psicólogo. Os estudos comparativos sobre a percepção visual numa situação real e numa situação fílmica mostraram amplamente todas as distorções ópticas que diferenciam a fotografia do objeto. Mas todas estas transformações, que obedecem às leis da física óptica, da química das emulsões e da fisiologia da retina, não constituem um sistema significante.

(35) O resultado disto é que se o plano de conjunto for o único que o filme apresenta, mesmo assim trata-se de uma escolha. É sabido que o cinema moderno abandonou em parte a fragmentação visual e a montagem excessiva em favor da filmagem em continuidade (ver a famosa “polêmica do plano-seqüência”). Este fato modifica na mesma medida a semiologia da denotação fílmica, mas não a invalida de modo algum. Só que a linguagem cinematográfica, como todas as outras, tem a sua diacronia. Um “plano” único encerra em si vários *motivos* (exemplo: a passagem de uma vista a outra com movimento de câmara e sem montagem).

A semiologia do cinema será provavelmente mais baseada na sintagmática do que na paradigmática. Não é que não haja nenhuma paradigmática fílmica: a certos pontos da cadeia, o inventário das unidades prováveis é limitado, por isso a que surge no contexto adquire sentido em relação aos outros membros do paradigma é o que ocorre com a oposição "escurecimento/fusão" no contexto "junção de duas seqüências"<sup>36</sup>: uma simples comutação — que os usuários, quer dizer, os espectadores fazem, aliás espontaneamente — possibilita destacar os significados correspondentes: hiato espaço-temporal com permanência de alguma relação transitiva profunda (= fusão) e hiato espaço-temporal seco (= escurecimento). Na maior parte das posições da cadeia fílmica, porém, o inventário das unidades prováveis é grandemente aberto (embora não infinito). Muito mais aberto, de qualquer modo, que na lingüística os inventários de lexemas, que no entanto se opõem aos inventários de monemas gramaticais pelo seu caráter não-fechado.<sup>37</sup> Pois, apesar da dificuldade, já salientada por Joseph Vendryes em *Le langage*, de discriminar exatamente as palavras de um idioma, é pelo menos possível indicar um limite inferior e um limite superior, e assim ter uma idéia de grandeza aproximada (em francês, o lexema *lav-* existe, enquanto que o lexema *patouf* não existe). Não se dá o mesmo no cinema, em que o número das imagens realizáveis é indefinido. Várias vezes indefinido, dever-se-ia dizer. Pois os espetáculos profílmicos<sup>38</sup> são em si em número ilimitado; a natureza exata da iluminação pode mudar infinitamente e em quantidades não discretas; a distância axial entre o motivo e a câmara (variações de escala, isto é, tamanho do plano) está na mesma

(36) As fusões podem aparecer também em outro contexto, entre outros no meio das seqüências. Têm então outros "valores".

(37) André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 3ª edição, 1963. Trecho citado: 4-19 (p. 117), "Lexèmes et morphèmes: modalités". — Luis J. Prieto, *Principes de noologie*. La Haye, Mouton & Co., 1964 (*Janua Linguarum*, Series minor, XXXV). Trecho citado: 5-12 (pp. 125-127), "Oppositions grammaticales et oppositions lexicales".

(38) No sentido de Étienne Souriau (cf. nota 169). É profílmico tudo o que se coloca diante da câmara ou diante de que a câmara é colocada para que o "registre".

situação<sup>39</sup>; a incidência angular também; as propriedades da película e a lente usada também; a trajetória exata dos movimentos de câmara (inclusive o plano fixo, que representa aqui uma espécie de grau zero), também... Ora, basta que um destes elementos mude de uma quantidade perceptível para que se trate de uma outra imagem. O plano não é portanto comparável à palavra de um léxico, mas se parece antes com um enunciado completo (uma ou mais frases), por resultar já de uma combinação bastante livre, de uma combinação mais próxima da "fala", enquanto que a palavra é um sintagma protendido pelo código, um sintagma "vertical" como diria R. F. Mikus.<sup>40</sup> [Observe-mos a respeito que entre a imagem e o enunciado há uma outra semelhança: ambos são unidades atualizadas, enquanto que a palavra é em si uma unidade de código, puramente virtual. A imagem é quase sempre assertiva e a asserção é uma das grandes "modalidades" da atualização, do ato sêmico.<sup>41</sup>] Parece portanto que a paradigmática do filme está condenada a permanecer parcial e fragmentária, pelo menos se procurada ao nível da *imagem*. Isto se deve naturalmente ao fato de que a *criação* tem um papel mais importante na linguagem cinematográfica que na manipulação dos idiomas: "falar" uma língua, é usá-la; "falar" a linguagem cinematográfica, já é em certa medida inventá-la. Os locutores formam um grupo de usuários, os cineastas um grupo de criação. — Em contrapartida, os *espectadores* de cinema formam por sua vez um grupo de usuários. Por isso a semiologia do cinema é muitas vezes levada a colocar-se mais do lado do espectador do que do cineasta. A distinção introduzida por Étienne Souriau entre o ponto de vista fílmico e o ponto

(39) Em *Le langage cinématographique* (Paris, 1962, ed. Ligue Française de L'Enseignement), p. 14, François Chevassu afirma que a "escala dos planos" é codificada. Em realidade pode-se pensar que são antes os *termos* técnicos (primeiro plano, plano americano, plano de conjunto etc.) que são codificados. A escala dos planos em si é contínua, desde o plano mais próximo ao mais afastado. A codificação intervém aqui ao nível da metalinguagem (língua especial dos profissionais) e não da linguagem-objeto (no caso: linguagem cinematográfica).

(40) In *Lingua*, agosto de 1953, pp. 430-470. Trecho citado: § 18.

(41) Ver Éric Buysens, *Les langages et le discours* (op. cit.), III B (pp. 22-30, "Distinction entre acte sémique et sème") e VIII C (pp. 74-82, "Modalité et substance du discours").

de vista "cineástico"<sup>42</sup> será aqui muito útil; a semiologia do cinema é principalmente um estudo fílmico. Tal situação tem um equivalente aproximativo na lingüística: sabe-se que para certos lingüistas o locutor está do lado da mensagem e é o ouvinte que "representa" de certo modo o código<sup>43</sup>, já que ele dispõe exclusivamente deste último para entender o que lhe é dito, enquanto que o falante é tido como sabendo de antemão aquilo que quer dizer.

Mais do que os estudos paradigmáticos, as considerações sintagmáticas estão no cerne dos problemas da denotação fílmica.<sup>44</sup> Se cada imagem é uma criação livre, a combinação destas imagens numa continuidade inteligível — decupagem e montagem — nos coloca de cheio na dimensão semiológica do filme. Situação um tanto paradoxal: estas unidades pululantes (e pouco discretas!) que são as *imagens* passam de repente, quando se trata de *compor* um filme, a se sujeitar com bastante boa vontade a algumas grandes estruturas sintagmáticas; enquanto nenhuma imagem jamais se parece com outra, a grande maioria dos filmes narrativos são parecidos quanto às suas principais figuras sintagmáticas. A *narratividade fílmica* — já que é mais uma vez ela que encontramos no nosso caminho —, ao se estabilizar por convenção e repetição no decorrer de fitas inumeráveis, se ajeitou aos poucos em formas mais ou menos fixas, que sem dúvida não são imutáveis e representam também um "estado" sincrônico (o do cinema atual) — mas que, se devessem se modificar, necessitariam de toda uma evolução positiva, que possa ser atestada, como aquelas provocadas nas nossas lín-

(42) "Les grands caractères de l'univers fílmique", colaboração (pp. 11-31) para *L'univers fílmique* (op. cit.). Trecho citado: pp. 30-31.

(43) F. de Saussure definia sempre o significante lingüístico como uma "imagem acústica", nunca como uma imagem muscular ou fônica, ou como um esquema motor. Portanto, fato de audição, não de locução (*Cours de Linguistique Générale*, pp. 30 e 98). — Mesma idéia por parte dos compiladores de Saussure, Ch. Bally e A. Séchehaye, na nota que acrescentaram à p. 98 do *C.L.G.* — e, com mais pormenores, em Charles Bally em *Le langage et la vie* (op. cit.): é pelo canal dos ouvintes que as inovações individuais podem tornar-se fatos de língua.

(44) No tomo II de sua *Esthétique et psychologie du cinéma* (Éditions Universitaires, 1965), Jean Mitry desenvolve a idéia de que a chamada "metáfora" fílmica é sempre, no fundo, uma metonímia (cf. p. 447 do livro de Mitry). Aliás, não concordamos inteiramente com esta análise: cf. "Problèmes actuels de théorie du cinéma" (artigo não reproduzido nesta coletânea), in *Revue d'Esthétique*, tomo XX, fascículo 2-3, abril-setembro de 1967, número especial "Le cinéma", pp. 180-221; para a questão em pauta: pp. 213-217.

guas por esta ou aquela mudança diacrônica na repartição dos tempos ou dos aspectos. Poderíamos dizer aplicando ao cinema um pensamento saussuriano<sup>45</sup>, que a grande sintagmática do filme narrativo *pode mudar*, mas que qualquer um não pode *mudá-la* de chofre.<sup>46</sup> Os usuários espectadores não entenderiam esta sanção automática de uma inovação puramente individual que o sistema se recusaria a ratificar, e a originalidade dos artistas criadores consiste, aqui como em outra parte, em usar de astúcias com o código ou empregá-lo antes de modo engenhoso que atacá-lo de frente ou violá-lo —, e muito menos em ignorá-lo.

Um exemplo: o sintagma alternante (*IMAGENS A SE ALTERNAR*)

Analisar detalhadamente os principais tipos de *grandes sintagmas* fílmicos excederia os limites deste artigo. Limitemo-nos, a título de exemplo, a indicar algumas características do *sintagma alternante* (ex.: imagem da mãe — imagem da filha — imagem da mãe — etc.). O sintagma alternante baseia-se no aparecimento alternado de dois ou mais "motivos" diegéticos; as imagens integram portanto duas ou mais *séries*, das quais cada uma, se fosse apresentada em continuidade, poderia constituir uma seqüência habitual; mas o sintagma alternante consiste precisamente em recusar — por motivos de conotação: procura desta ou daquela "construção", deste ou daquele "feito"... — este agrupamento por séries contínuas, que permanece virtual. O sintagma alternante apareceu pela primeira vez, ao que consta, em 1901 na Inglaterra, num filme de F. Williamson, *Ataque de uma missão na China*. Tratava-se de uma fita de "atualidades reconstituídas" como se fazia na época. As imagens da missão cercada pelo boêrs (durante a guerra do mesmo nome) e as dos marinheiros que marcham para libertar os missionários

(45) *Cours de Linguistique Générale*, 1ª parte, cap. II (pp. 104-113). "Immutabilité et mutabilité du signe linguistique".

(46) Mas teria sido então necessário acrescentar também que esta sintagmática é acompanhada por uma paradigmática —, e ser portanto menos cético quanto às possibilidades de uma paradigmática do filme. Sobre a questão, cf. acima nota 89, cap. 3; e abaixo o texto nº 5, cap. 9, p. 160.

alternavam-se na tela.<sup>47</sup> Posteriormente, este recurso veio a se tornar freqüente.

A alternância define a forma do significante, porém não obrigatoriamente, como veremos, a do significado —, o que vale dizer que a relação do significante e do significado, no sintagma alternante, nem sempre é analógica. Se adotarmos como pertinência a natureza do significado de denotação temporal, distinguiremos três casos de sintagma alternante. No primeiro (que poderemos chamar de *sintagma alternativo*), a alternância dos significantes se refere a uma alternância paralela dos significados (aqui: relação analógica). Exemplo: dois jogadores de tênis enquadrados alternativamente, cada um no momento em que recebe a bola. No segundo caso (que poderíamos chamar de *sintagma alternado*), a alternância corresponde à simultaneidade dos significados. Exemplo: os perseguidores e os perseguidos. Qualquer espectador entende que se trata de duas séries cronológicas que permanecem a cada instante contemporâneas, que no momento em que vê os perseguidos cavalgarem (na tela, lugar do significante), os perseguidores não deixam por isso de continuar a sua cavalgada (na diegese, lugar do significado). Aqui o *nexus* semiótico — alternância = simultaneidade — deixa de ser analógico. Mas nem por isso se torna “arbitrário”: continua sendo motivado (não esqueçamos que a analogia é apenas uma das formas da motivação) e a compreensão deste gênero de sintagmas pelo espectador é relativamente “natural”; a motivação deve ser aqui procurada do lado dos mecanismos psicológicos espontâneos da percepção fílmica: Anne Souriau mostrou<sup>48</sup> que os trechos do tipo “perseguidores-perseguidos” são facilmente entendidos sem grande aprendizagem, pois o espectador (com a condição de que o ritmo da alternância não seja por demais lento) opera uma “interpolação espontânea” do material visual oferecido pelo filme; adivinha que a série 1 continua a se desenvolver no enredo enquanto está vendo a série 2 na tela. — Terceiro caso, para o

(47) Aqui a alternância significa a simultaneidade. Trata-se portanto de um *sintagma alternado* no sentido que será definido daqui a pouco.

(48) “Succession et simultanéité dans le film”, colaboração (pp. 59-73) para *L'univers fílmique* (op. cit.). Trecho citado: p. 68.

qual se poderia reservar o nome de *sintagma paralelo*: duas séries de acontecimentos estão trançadas pela montagem sem que exista entre elas, ao nível do significado (diegese) relações temporais pertinentes, pelo menos no plano da denotação. É a este terceiro caso que os teóricos do cinema aludem às vezes com expressões do tipo “relações temporais indiferentes”.<sup>49</sup> Exemplos: uma paisagem noturna, urbana e sinistra, em seguida uma paisagem rústica e ensolarada, em seguida volta ao primeiro tema etc. Nada indica se as duas cenas se deram no mesmo momento ou em dois momentos (nem, na segunda hipótese, qual é a ordem de precedência). Trata-se de dois motivos que a montagem aproxima com uma finalidade “simbólica” (o rico e o pobre, a vida e a morte, os brancos e os vermelhos etc.) sem que a sua literalidade temporal seja dada como pertinente. Esta é uma espécie de defecção da relação temporal denotada, em favor de valores de conotação ricos e diversos, que dependem do contexto bem como da substância do significado.

As três variantes do sintagma alternante formam um pequeno sistema cuja configuração interna não deixa de lembrar a estrutura das pessoas do verbo na concepção de E. Benveniste.<sup>50</sup> Uma primeira correlação (presença ou ausência de uma denotação temporal pertinente) possibilita situar a montagem paralela de um lado (= ausência), as montagens alternativa e alternada do outro (= presença). No interior do segundo termo, uma outra correlação (natureza do significado de denotação temporal) demarca a fronteira entre a montagem alternada (significado = simultaneidade) e a montagem alternativa (significado = alternância).<sup>51</sup>

(49) Ver por exemplo R. Arnheim, *Film als Kunst* (op. cit.), pp. 118-119 (na tabela de montagem) — ou Marcel Martin, *Le langage cinématographique* (op. cit.) pp. 148-149 (definição da “montagem paralela”).

(50) “Structure des relations de personne dans le verbe”, in *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, XLIII, 1946 (datado de 1947), pp. 1-12; reproduzido em *Problèmes de Linguistique Générale* (Gallimard, 1966), pp. 225-236. — A “correlação de personalidade” opõe a terceira pessoa (que é de fato uma não-pessoa) à primeira e segunda que juntas constituem o termo “marcado” desta primeira correlação, termo dentro do qual a “correlação de subjetividade” (segunda correlação) opõe a primeira pessoa (“marcada” à segunda (“marcada”).

(51) Conservamos este trecho porque exemplifica com simplicidade o que possa ser a permutação nos *corpus* fílmicos, mas as conclusões aqui apresentadas não correspondem mais ao estado atual de nossas

## Outros problemas

Estas anotações rapidamente esboçadas oferecem um exemplo do que possa ser o estudo sintagmático da denotação fílmica. Importantes diferenças distinguem a semiologia do cinema da lingüística propriamente dita. Sem voltar àquelas assinaladas em outras oportunidades<sup>52</sup>, lembremos alguns pontos fundamentais: o filme em si não tem nada que corresponda às unidades de segunda articulação, meramente distintivas; todas as suas unidades — inclusive as mais simples, como a fusão ou a cortina — são diretamente significativas (além disso, como já dissemos, só aparecem atualizadas). As comutações e outras manipulações operadas pela semiologia do cinema aplicam-se portanto a grandes unidades significativas. As “leis” da linguagem cinematográfica ordenam enunciados no interior de uma *narração*, e não monemas no interior de um enunciado, menos ainda fonemas no interior de um monema.

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma *língua*, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da “cine-língua”, do

análises sobre a questão em pauta. Inicialmente, o estudo de vários trechos de filmes mostrou que o sintagma “alternativo” nem sempre pode ser diferenciado do sintagma alternado (ou mesmo, embora mais raro, do sintagma paralelo) através de uma comutação realmente convincente: no exemplo dos jogadores de ténis, pode-se considerar também que os dois parceiros estão ambos permanente e simultaneamente em ação (portanto: sintagma alternado); por isso — embora pareçam subsistir alguns casos mais nítidos que outros em que o chamávamos aqui de “alternativo” —, o sintagma alternativo não foi conservado como tipo ou subtipo. Além disso, existem casos em que a alternância das imagens na tela corresponde a relações temporais que não foram assinaladas no artigo aqui reproduzido: acham-se por exemplo “sintagmas alternantes” que misturam uma série “presente” com uma “passada” (este será uma espécie de *flash-back* alternado) e nos quais portanto a relação das duas séries não pode ser definida nem pela simultaneidade nem por “relações temporais indefinidas”. Observaremos por outro lado que a noção de “sintagma alternante” mantinha relações obscuras com a de “sintagma frequentativo” (sobre este tópico, cf. notas 21 e 22). Mas em realidade, se não guardamos o “sintagma alternante” como *categoria global de organização*, não é tanto por causa das desvantagens que acabamos de assinalar (que diversas correções poderiam ter suprimido), mas sim como consequência de uma reformulação de conjunto do quadro dos grandes tipos de combinações fílmicas, reformulação que se encontra no texto nº 5 desta coletânea, pp. 142-156. Tomada isoladamente, a análise aqui apresentada permanece parcialmente válida.

(52) Por um lado em textos incluídos nesta coletânea (“Cinema: língua ou linguagem”, especialmente pp. 79-91; “Problemas de denotação no filme de ficção”, especialmente pp. 129-132 e 135-139). Por outro, em texto não reproduzidos neste livro: “Une étape dans la réflexion sur le cinéma” (a respeito do livro de Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I), in *Critique*, nº 214, março de 1965, pp. 227-248 (para o problema em pauta: pp. 228-234) e “Problèmes actuels de théorie du cinéma” (para referência ver nota 44), pp. 213-221 para a questão em pauta.

“esperanto visual” etc.), mas pode ser considerado como uma *linguagem*, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que também pouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas).<sup>53</sup> A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua<sup>54</sup> — a fotografia animada, o cinematógrafo —, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual.<sup>54</sup>

O “plano” — unidade já complexa que terá de ser estudada — permanece por enquanto uma referência indispensável, um pouco como foi o nível da “palavra” durante todo um período da pesquisa lingüística. Seria talvez arriscado identificar o plano ao *taxema* no sentido de Louis Hjelmslev<sup>55</sup>, mas podemos considerar que constitui no cinema o *segmento mínimo* (expressão tomada de André Martinet<sup>56</sup>), já que se precisa de pelo menos um plano para fazer um filme ou uma parte de filme —, assim como um enunciado lingüístico não poderia ter menos de um fonema. Tirar alguns planos de uma seqüência, pode ser ainda analisá-la; tirar alguns *fotogramas* de um plano, já é destruí-lo. Se o plano não for o elemento mínimo da *significação* fílmica (pois um

(53) Ver Albert Laffay, *Logique du cinéma* (Masson, 1964): idéia geral da obra, especialmente cap. III, pp. 51-90.

(54) Aqui teria sido necessário acrescentar que as significações fornecidas pela analogia e a duplicação mecânica, se não pertencem à linguagem cinematográfica enquanto sistema específico, não deixam por isso de introduzir no cinema (compreendido desta feita como totalidade) construções e elementos pertencentes a outros sistemas, eles também culturais, eles também portadores de significação e eles também mais ou menos organizados. Sobre o problema, ver texto nº 5, cap. 2 (pp. 132-136), bem como as notas 75, cap. 3, e 54, cap. 8.

(55) “La stratification du langage”, in *Word*, X, pp. 163-188. Reproduzido in *Essais linguistiques* (Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1959), pp. 36-68. O *taxema*: pp. 57 e 65.

(56) *Éléments de linguistique générale* (op. cit.), 3-12 (“À la recherche des traits pertinents”), pp. 62-63.

só plano nos fornece várias informações), é pelo menos o elemento mínimo da *cadeia* filmica.<sup>57</sup>

Não se conclua que qualquer segmento mínimo é um plano. Ao lado dos planos existem outros tipos de segmentos mínimos, os *recursos ópticos* — fusões diversas, cortinas etc. —, que podem ser definidos como elementos *visuais mas não fotográficos*. Enquanto que os referentes das imagens são objetos da realidade, os referentes dos recursos ópticos, os quais nada representam, são imagens (as que são contíguas no sintagma). Estes recursos são um pouco para as tomadas o que os morfemas<sup>58</sup> são para os lexemas; conforme o contexto, têm duas grandes funções: “trucagem” (neste caso, trata-se de uma espécie de exponentes semiológicos que incidem sobre as imagens contíguas), ou “pontuação”. A expressão de “pontuação filmica”, consagrada pelo uso, não deve fazer esquecer que os recursos ópticos separam enunciados amplos e complexos e correspondem por isso às articulações da narração literária (início de parágrafo ou de capítulo, por exemplo), enquanto que a pontuação propriamente dita — isto é, tipográfica — isola frases (ponto, ponto de interrogação, ponto de exclamação, ponto e vírgula . . .), sentenças (vírgula, ponto e vírgula, hífen), até “bases verbais” acompanhadas ou não por características (a vírgula entre duas “palavras”, o hífen no mesmo contexto etc.).

*À guisa de conclusão . . .*

As *noções* da lingüística não podem ser aplicadas à semiologia do cinema a não ser com a maior prudência. Em contrapartida, os *métodos* lingüísticos — comutação, decupagem, distinção estrita entre significante e significado, substância e forma, pertinente e “irrelevante” etc. — oferecem ao semiólogo do cinema uma ajuda constante e preciosa para estabelecer unidades que continuam sendo ainda muito grosseiras, mas que o tempo — e, esperemos, o trabalho de mais de um pesquisador — pode tornar progressivamente mais complexa.

(57) Da mesma maneira, o fonema não é a unidade distintiva mínima, já que esta última é o “traço”, mas é o elemento mínimo da *seqüência* falada, o limite abaixo do qual a ordem de consecução é substituída por uma ordem de simultaneidades.

(58) No sentido francês, e não americano, da palavra.

## 5. PROBLEMAS DE DENOTAÇÃO NO FILME DE FICÇÃO

O semiólogo do cinema é naturalmente levado a abordar o seu objeto com métodos inspirados na lingüística. Por causa disso é nos pontos em que a “linguagem cinematográfica” difere mais da linguagem propriamente dita que a semiologia do cinema encontra as maiores dificuldades. Abordemos logo estes pontos de *diferença máxima*. São dois: o problema da *motivação* dos signos (ver Cap. 1) e o problema da *continuidade* das significações (ver Cap. 3). Ou, melhor, a questão do arbitrário (na acepção saussuriana) e a das unidades discretas.