

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SUAS INQUIETAÇÕES PELO OLHAR DO SINCRETISMO

THE CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE AND ITS CONCERNS THROUGH THE LOOK OF SYNCRETISM

Fernando MARTINS FIORI¹

Resumo: Tendo em vista o valor do plano de expressão para a construção do sentido, este artigo almeja trazer reflexões sobre esse tema, no contexto do cinema. Para isso, abordamos conceitos essenciais, como os de sentido, matéria, forma e substância, para começarmos a entender as peculiaridades da linguagem cinematográfica, que sincretiza, em seu plano de expressão, elementos heterogêneos. Longe de apresentar conclusões, nosso trabalho pretende acalorar a discussão em torno dessa linguagem rica e ainda merecedora de muita profundidade analítica. A fim de estimularmos o debate, colocamos em relevo questões levantadas pela semiótica de origem francesa e pela semiologia de Christian Metz, além de cotejarmos os escritos de semioticistas consagrados, dando continuidade aos caminhos já abertos por eles no tocante ao sincretismo, mas sem deixar de trazer uma perspectiva própria sobre o que está aqui conjecturado.

Palavras-chave: Semiótica. Cinema. Fotografia. Plano de expressão. Sincretismo.

¹ Doutor pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. E-mail: fernandomfiori@gmail.com

Abstract: Considering the value of the expression plane for the construction of meaning, this article aims to bring reflections on this theme, in the context of cinema. For this, we approach essential concepts, such as meaning, material, form and substance, to begin to understand the peculiarities of cinematographic language, which syncretizes, in its expression plane, heterogeneous elements. Far from presenting conclusions, our work intends to warm up the discussion around this rich and still deserving of a lot of analytical depth language. In order to stimulate the debate, we highlight issues raised by French semiotics and Christian Metz's semiology, in addition to comparing the writings of renowned semioticians, continuing the paths already opened by them in relation to syncretism, but without ceasing to bring our own perspective on what is conjectured here.

Keywords: Semiotic. Cinema. Photography. Expression plan. Syncretism.

1. O sentido, a forma e a substância

Os ensinamentos de Louis Hjelmslev são, para a semiótica, tão importantes quanto os do autor do CLG, haja vista, no prefácio da edição brasileira do *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, o papel de mediador entre Saussure e Greimas, que lhe é atribuído. Isso porque, em sua glossemática, Hjelmslev reformulou algumas propostas saussurianas, ampliando a ideia do significante para a de plano da expressão e do significado para a de plano do conteúdo. Cada um desses planos é considerado um *funtivo*² e ambos são solidários, pois contraem uma função semiótica. Somente assim os signos ou textos existem, na medida em que cada plano pressupõe o outro, sendo impossível existir apenas um deles isoladamente.

Tais aprimoramentos teóricos foram bem aceitos por Greimas, o qual considerou, junto a Courtés, no *Dicionário de semiótica*, o *Prolegômenos* como o primeiro trabalho semiótico:

A glossemática desempenhou um papel estimulador, ainda que não se tenha generalizado; em contrapartida, a teoria da linguagem, apresentada por L. Hjelmslev, pode ser considerada como a primeira teoria semiótica coerente e acabada: ela foi um fator decisivo na formação da semiótica na França (Greimas; Courtés, 2013, p. 238).

Além do mais, a evolução da noção de signo para a de texto, cuja existência se dá pela dualidade dos planos, trouxe forte contribuição a uma teoria que delimitava o seu campo de atuação ao plano do conteúdo, não se comprometendo com questionamentos sobre o plano da expressão.

² "Serão denominados *funtivos* de uma função os termos entre os quais esta existe, entendendo-se por *funtivo* um objeto que tem uma função em relação a outros objetos. Diz-se que um *funtivo* *contraí* sua função" (Hjelmslev, 1975, p. 39).

Entretanto, ao longo do desenvolvimento das pesquisas semióticas, nota-se cada vez mais a preocupação desse projeto teórico em relação ao funcionamento e à importância do plano da expressão para a significação, visto que, no processo de construção do sentido pela leitura, é a porta de entrada para a semiose: o sujeito que produz sentido a partir da manifestação reconhece formas discretas, associando os elementos da expressão ao conteúdo. Portanto, consideramos mais do que revisto o antigo pressuposto de que o plano da expressão seria apenas um suporte ao qual o plano de conteúdo seria acoplado, sem que aquele tivesse significância para este. Se a expressão não gera o discurso, é, por outro lado, a única capaz de consignar a produção significativa do plano do conteúdo, selando, então, os dois planos do texto, caso contrário, não haveria a possibilidade de analisarmos um conteúdo sem a sua expressão captada pela nossa percepção.

À medida que o plano da expressão assume tanta importância quanto o plano do conteúdo, a semiótica busca compreender os modos de interação e sincretismo das linguagens. Soma-se a isso o processo revolucionário que tem proporcionado novas tecnologias midiáticas, as quais acabam sendo verdadeiras catalisadoras de estudos semióticos, por ocasião do furor que provocam à estabilidade das linguagens.

Começamos a reflexão sobre o plano da expressão pela abordagem saussuriana sobre forma e substância, que será fundamental adiante, para podermos compreender como ocorre o sincretismo nas linguagens ditas complexas. Para Saussure³, a língua é, sobretudo, forma, pois que é a divisão de unidades entre duas massas amorfas, a saber, a substância do pensamento e a do som.

Tal abordagem foi revista no *Prolegômenos*, quando Hjelmslev⁴, respeitando o postulado da função semiótica, adverte-nos sobre o risco de Saussure considerar expressão e conteúdo tomados separadamente. Isso porque Saussure fala de uma “substância fônica”, de uma “[...] matéria plástica que se divide, por sua vez, em partes distintas, para fornecer os significantes dos quais o pensamento tem necessidade.” (Saussure, 1971, p. 130). Portanto, é como se a estrutura de uma língua fosse precedida pela substância do pensamento a requerer a substância do som, contrariando o princípio de solidariedade entre os fúntivos do plano da expressão e do plano do conteúdo do texto, os quais, argumenta Hjelmslev, mesmo em pensamento, não se clivam:

Se se pensa sem falar, o pensamento não é um conteúdo linguístico e não é o fúntivo de uma função semiótica. Se se fala sem pensar, produzindo séries de sons sem que aquele que os ouve possa atribuir-lhes um conteúdo, isso será um abracadabra e não uma expressão linguística, e tampouco será o fúntivo de uma função semiótica (Hjelmslev, 1975, p. 54).

3 SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 131.

4 HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 55.

Não se trata de um caso de desprezo, mas de reformulação da proposta saussuriana por parte de Hjelmslev, o que suscita a discussão de um terceiro termo, visto que não deixa de considerar um contínuo de conteúdo não formado, que denomina “sentido”: fator comum a todas as línguas. Para Hjelmslev (1975, p. 57), cada língua “estabelece suas fronteiras na ‘massa amorfa do pensamento’ ao enfatizar valores diferentes numa ordem diferente, coloca o centro de gravidade diferentemente e dá aos centros de gravidade um destaque diferente.” Sendo assim, é pela forma que as línguas se articulam, cada uma à sua maneira, criando zonas de sentido⁵ pela associação entre a forma do conteúdo e a forma da expressão. Com isso, para o linguista dinamarquês, a substância passa a ter um outro valor, ao passo que ela se torna o resultado posterior que surge quando a forma se projeta sobre o sentido da expressão e do conteúdo, “tal como um fio esticado projeta sua sombra sobre uma superfície contínua.” (Hjelmslev, 1975, p. 61), ou:

Assim como os mesmos grãos de areia podem formar desenhos dessemelhantes e a mesma nuvem pode assumir constantemente formas novas, do mesmo modo é o mesmo sentido que se forma ou se estrutura diferentemente em diferentes línguas. São apenas as funções da língua, a função semiótica e aquelas que dela decorrem, que determinam sua forma. O sentido se torna, a cada vez, substância de uma nova forma e não tem outra existência possível além da de ser substância de uma forma qualquer (Hjelmslev, 1975, p. 57).

Sendo assim, arriscamos a afirmar que o sentido de Hjelmslev não é, portanto, um fator comum a todas as línguas somente, mas também a todas as linguagens, principalmente, aquelas que envolvem o intuito artístico, como é o caso do cinema, cujos filmes, na maioria das vezes⁶, têm início a partir de uma ideia pré-concebida por um sujeito. Se é pela língua que se dá o monólogo interior, sem que, portanto, os fonemas sejam necessariamente vocalizados, também é possível imaginar a construção de um *mise-en-scène* antes de produzi-lo, de fato. A linguagem prescinde da exteroceptividade do ambiente, na medida em que, quando o pensador faz sua meditação, pode não haver a exteriorização de significantes convertidos em ondas sonoras. Da mesma forma que, ao criar universos *diegéticos*, com personagens interagindo sob determinado ângulo de visão, isso ainda ocorre em pensamento, passível, posteriormente, de ser transposto para um roteiro e vir a ser um filme realizado. Isso não significa dizer, contudo, que filmes surjam prontamente de um sonho, fruto do devaneio de algum diretor, assim como

5 Em *O sentido e a forma na estrutura do signo* (1983), Waldir Bevidas aprofunda essa questão, definindo o sentido não mais como o contínuo amorfo – o qual, pela sugestão de Metz, passa a designar matéria –, mas como uma instância intermediária entre o pensamento e a função semiótica. Trata-se de um zoneamento de sentido, por meio do qual o macro-universo não analisável, sem existência científica, reduz-se ao micro-universo semiotizado.

6 Por outro lado, não descartamos que, assim como há enunciados intuitivos ou impensados, de maneira similar é possível que haja criações cinematográficas sem roteiros, envolvendo não somente a destreza do operador da câmera, mas também a sensibilidade desse sujeito que se expressa diante do que está à sua frente.

afirmam vários músicos famosos sobre suas canções de sucesso, algo um tanto difícil de aceitar em se tratando não somente de cinema, mas da arte em geral. Isso porque, segundo nossa hipótese, é própria do processo criativo a fragmentação da significação entre o sujeito e o seu enunciado instável, visto que a ideia inicial, a arquitetura espacial ou os traços de personagens são apenas feixes da teia complexa em construção, que vem a resolver-se somente pela concretude material da manifestação de um filme.

2. Uma especulação da matéria cinematográfica

Apesar da influência e das contribuições de Hjelmslev para a obra de Christian Metz, a crítica⁷ deste para aquele é em relação à complexidade, aparentemente, desnecessária gerada pelo que Metz entende como uma proposta triádica, uma vez que, segundo o semiólogo do cinema, sentido e substância seriam de mesma natureza: “a substância assim entendida não constitui uma terceira instância que viria *juntar-se* à forma e à matéria, simplesmente é o que surge quando uma forma vem organizar uma matéria” (Metz, 1980, p. 249). Sob tal objeção, Metz desconsiderou qualquer termo extra, que poderia vir a ser misterioso e inoportuno, já que, para ele, a forma por si só pressupunha sua resultante da articulação, sem haver, portanto, a necessidade de desdobrar-se em mais uma instância.

Por fim, Metz optou por designar diferentemente o contínuo amorfo da expressão e do conteúdo, restringindo, para este, o termo sentido, comum a todos os fenômenos semióticos, e, para aquele, o termo matéria⁸, que distingue as linguagens, devido ao “tecido” próprio de cada uma delas, no qual são recortados os significantes. De nossa parte, concordamos que as duas designações são proveitosas, pois evitam o estranhamento causado pela associação do sentido com a expressão, a julgar pelo preciosismo desse termo para as teorias semânticas da linguística, que o salvaguarda aos significados do plano do conteúdo. Ao encontro desse pensamento, Waldir Beividas (2006, p. 82) concorda que “o termo sentido parece ajustar-se mais naturalmente ao plano do conteúdo, dos dados conceptuais, como se seu uso no plano da expressão não conseguisse deixar de se mostrar metafórico, oblíquo”.

É digno de nota que Metz retomou um termo mencionado por Saussure⁹, no CLG, ao referir-se apenas à substância da expressão como matéria plástica. Vale ressaltar que o termo matéria também não é estranho a Greimas e ao seu discípulo Jean-Marie Floch, principalmente, quando ambos se enveredam pelas artes plásticas, cuja importância do plano da expressão exige grande cautela em relação à terminologia adotada. Em

7 A extensa discussão de Christian Metz sobre uma possível tríade que depreende a partir de Hjelmslev encontra-se no décimo capítulo de *Linguagem e Cinema* (1980, p. 247).

8 Metz conserva o termo matéria como o próprio Hjelmslev havia feito antes, em *Essais de linguistique*.

9 SAUSSURE. Op. cit., nota 2, p. 130.

Semiótica figurativa e semiótica plástica, Greimas utilizou-se do termo materialidade, ora para referir-se aos materiais plásticos a formarem a superfície planar, como a “materialidade dos traços e das regiões impressas num suporte”¹⁰, ora para referir-se à “materialidade do significante”¹¹, perspectiva que parece ser muito próxima à de Lucia Teixeira, em “Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais” (2009). Por fim, em seu último legado, *Da imperfeição*, Greimas exalta a impressão sensorial advinda da matéria, necessária para o processo de semiótica: “é no plano físico, no nível da pura sensação – as partículas da matéria resplandecendo todas as cores e indo introduzir-se nos olhos –, que se faz a junção do objeto com o sujeito ou, antes, a invasão do sujeito pelo objeto.” (Greimas, 2002, p. 52). Com isso, atestamos o valor do termo matéria não somente aos estudos de Metz, mas também à semiótica greimasiana, haja vista a segunda definição do verbete “sentido”, no *Dicionário de semiótica*:

L. Hjelmslev propõe uma definição operatória de sentido, identificando-o com o “material” primeiro, ou com o “suporte” graças ao qual qualquer semiótica, enquanto forma, se acha manifestada. Sentido torna-se, assim, sinônimo de matéria (Greimas; Courtés, 2013, p. 457).

Em relação à linguagem oral, temos, claramente, a matéria sonora. Mas, no caso do cinema, quais seriam suas matérias específicas? Metz sugere uma instância profílmica, termo advindo da filmologia¹², para designar o /fazer/ cinematográfico, momento em que os objetos de um determinado cenário – seja este natural ou artificial – estão diante da câmera, prestes a serem registrados, assim como a captação de ruídos e verbalizações por meio do microfone. Trazendo esse conceito para a semiótica, podemos pensar no contínuo de objetos do micro-universo que permanece como possibilidade enunciativa, porém não realizada, até que se imprima uma forma por meio do enquadramento da câmera, da montagem, da edição do som, entre outros recursos cinematográficos. Numa aproximação despreziosa, à maneira como o interlocutor se utiliza do aparelho vocal para recortar o som em fonemas, é como se o diretor utilizasse os aparatos tecnológicos para dar forma, criando unidades significativas de um filme.

Mesmo que não devemos desprezar a instância profílmica, bem aproveitada em muitos estudos cinematográficos de décadas atrás, essa noção não se mostra satisfatória para dar conta de toda a complexidade da produção cinematográfica atual, considerando

10 GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, n. 4, p. 20, 1984.

11 *Ibid.*, p. 34.

12 “O termo ‘filmologia’ foi forjado em 1946, no momento da criação do Instituto de Filmologia na Sorbonne. [...] A filmologia pretendeu ser o estudo geral do fato fílmico, sem consideração de obras ou autores particulares. Ela se opôs, assim, radicalmente à abordagem crítica, como também à análise de filmes (no sentido em que esta analisa obras particulares).” (Aumont; Marie, 2006, p. 129).

a fragilidade do traço físico, desde o surgimento da tecnologia digital. Haja vista que mesmo o termo filme, se ainda é utilizado amplamente por nós, assim ocorre apenas por uma questão de convenção, visto que, no contexto atual da digitalização, o traço material da película de celulose se perde, e o termo passa a significar, para o senso comum, na maioria das vezes, os longas-metragens de enredo ficcional, que são manifestados em situações práticas diversas, seja pela transmissão de TV, via ondas eletromagnéticas, por *streaming*, com um dispositivo celular, ou mesmo numa sala de cinema, cuja projeção deixou de ser analógica, ou seja, de usar o filme propriamente.

Voltando-nos mais precisamente à noção de profílmico, como pensar nisso a partir dos filmes de animação ou de caráter mais abstrato, cuja matéria de corpos físicos ou é inexistente, ou existe parcialmente – como nos casos de filmes em que personagens e ambientações são modeladas em *softwares* 3D e, depois, inseridas digitalmente nas cenas filmadas? Além do que, a noção de profílmico se mostra insuficiente, sob o risco de nos vermos obrigados a pensar em pessoas e em objetos “reais”, chocando-se com a postura da semiótica, que tende a rechaçar aspectos ontológicos. Portanto, por uma razão de delimitação epistemológica e de rigor com o seu objeto, não parece legítimo, para a análise imanente do texto, conjecturar se um ruído foi capturado *in loco* ou produzido em estúdio, e se uma personagem foi representada por uma intérprete de carne e osso, se ela foi concebida no computador ou se sua figuratividade na tela é fruto de um processo tecnológico híbrido – no qual mesclam-se os movimentos capturados de dublês com o revestimento digital ou mesmo quando os intérpretes dublam personagens de animação. De qualquer modo, também não pretendemos adotar nenhuma postura proibitiva, tendo em vista as novas resoluções que a semiótica tem oferecido, ao reconsiderar outros feixes de pertinência, como as condições de produção, na delimitação de seu objeto.

3. Iconicidade da imagem fotográfica

A discussão em torno da significação a partir da fisicalidade do objeto registrado por um aparato técnico é pertinente tanto à imagem contínua do cinema quanto à fotografia estática. Por exemplo, em *O fotográfico* (2002), de Rosalind Krauss, encontramos a seguinte afirmação a ser refletida:

Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material. É deste eixo físico sobre o qual se produz o processo de referência que fala C. S. Pierce, quando se volta para a fotografia como exemplo da categoria de signos que denomina “indiciais” (Krauss, 2002, p. 82).

Diferenciando a prática pictórica da fotográfica, a autora nos alerta sobre o forte vínculo dos elementos registrados fotoquimicamente com seu referente – objeto ou mesmo significativo do mundo natural –, cujo simulacro – a fotografia – está sempre a apontá-

lo. Em certa medida, no sensível ensaio *A câmera clara: nota sobre a fotografia* (1984), Roland Barthes, tomado de um desejo ontológico, vai por essa direção, ao classificar a fotografia como um objeto folhado pela representação e referente imantados, um certificado de presença de alguma coisa que, de fato, existiu num determinado passado:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado) (Barthes, 1984, p. 14).

Entretanto, assim como a prática aristocrática do retrato pintado poderia transfigurar o sujeito – transformado em objeto –, representando-o com altivez e omitindo seus traços físicos indesejáveis, não deixemos de observar os avanços tecnológicos atuais que colocam em xeque a referencialidade da imagem fotográfica, à medida que ferramentas de manipulação digital subvertem, em maior ou menor grau, os traços constitutivos desse sujeito-objeto. Nada mais evidente sobre tal fenômeno do que as *selfies*, prática comum entre usuários das redes sociais, em que se recorre a filtros de aplicativos. Isso constrói uma realidade alternada no ambiente virtual, no qual as equivalências dos traços da representação com os traços de seu referente se tornam frágeis, na medida em que o enunciador que fotografa a si mesmo, ao manipular a imagem, imprime nesta, sobretudo, o seu subjetivismo – /querer-ser/ – em relação ao mundo, ou seja, a forma como gostaria e não como realmente é percebido.

Mesmo que o problema da referencialidade da fotografia esteja forte hoje diante desses fenômenos tecnológicos mencionados, acreditamos que a fidelidade do objeto registrado pela câmera pode ser questionada não somente quando a prática da fotomontagem surge – de modo a formar um todo de sentido próprio, que resulta da combinação de signos visuais extraídos de situações diferentes –, mas também pelas qualidades expressivas de uma fotografia documental, cujo tempo de exposição e o obsoleto tratamento fotoquímico poderiam revelar, por exemplo, uma luminosidade mais ou menos próxima, mas não exata, da do ambiente fotografado, e cuja característica da objetiva poderia entregar uma distância entre os objetos mais ou menos próxima da distância real que o sujeito os percebe.

Para pensar essa questão de tamanha complexidade, seguimos o caminho proposto por Jacques Fontanille, em *Significação e Visualidade: exercícios práticos* (2005), trabalho no qual o semiótico se atenta, primeiramente, à estabilização do ícone, ou seja, ao reconhecimento, na semiose, dos formantes¹³ da imagem como figuras de conteúdo, antes de qualquer conjectura sobre semelhança, etapa posterior à estabilização: “Em suma, a construção do ícone só está acabada quando se identificam os diferentes

13 “Por formante entende-se, em linguística, uma parte da cadeia do plano da expressão, correspondente a uma unidade do plano do conteúdo e que – no momento da semiose – lhe permite constituir-se como signo (morfema ou palavra).” (Greimas; Courtés, 2013, p. 221).

elementos que devem ser montados e o *princípio de unidade* que assegura sua coerência” (Fontanille, 2005, p. 108). Além do mais, a conexão entre o objeto capturado pela câmera e o do mundo natural – como as fotografias, que evidenciam fatos históricos, momentos e pessoas de nossas vidas – é, sobretudo, um efeito produzido pelo aparato técnico, o qual, à medida que evolui, conseqüentemente, eleva o grau da analogia pela maior equivalência dos traços na fotografia com os traços do referente.

Lembremo-nos de um dos registros fotoquímicos mais antigos: *Vista da janela em Le Gras*, de Joseph Nicéphore Niépce, feito por volta de 1826 (cf. fotografia 1):

Fotografia 1 – Vista da janela em *Le Gras* (1826), Joseph Nicéphore Niépce



Fonte: <https://shorturl.at/gqyFR>

Devido à incipiência desse procedimento batizado de heliografia, percebemos a tensão entre a abstração e a figuratividade que se traduz como uma paisagem: das massas pretas e brancas disformes às formas de telhados. Uma vez depreendida a figura, como o título da obra sugere, passamos a saber, então, que esta se refere à vista do quintal do cientista francês, apesar da baixíssima semelhança. Para que não nos desviemos para uma história da fotografia, o que importa, aqui, é termos consciência de que, desde essa tentativa de registro, a possibilidade de analogia fotográfica vem aumentando com as câmeras digitais de altíssima resolução.

Outro fator que tem contribuído para isso no cinema e que deve ser considerado – caso queiramos abarcar os diversos objetos audiovisuais – é a tecnologia 3D, cujo preenchimento figurativo tem espantado pela semelhança com texturas da pelagem de animais e seres humanos. Embora esse recurso de pós-produção esteja fortemente atrelado a uma dimensão plástica, pois é um trabalho tão requintado quanto ao de um pintor barroco, os agrupamentos dos traços e a estabilização das formas possibilitam

a leitura icônica como ocorre com a imagem captada pela câmera, tendo em vista que, para Fontanille (2005, p. 102):

Não há, de um lado, formantes puramente plásticos e, de outro, formantes dedicados às formas icônicas: são os mesmos formantes visuais que produzem, de um lado, efeitos de composição, de matéria, de textura, de cor etc. e, de outro, efeitos icônicos. Qualquer que seja a pertinência da distinção entre essas duas dimensões das obras visuais, não resta dúvida de que, conseqüentemente, são os formantes da dimensão plástica que, haja o que houver, produzem, sob determinadas condições, e entre outros, efeitos icônicos.

Retomando a discussão em torno da matéria da expressão cinematográfica, em vez de falarmos de uma instância profílmica, parece-nos mais apropriada a concepção de um contínuo amorfo de imagens e sons: estágio anterior à projeção da forma, envolvendo fases de produção e avançados recursos tecnológicos, que, apesar de construírem a manifestação pouco a pouco, são especulações que escapam da imanência do texto. Conseqüentemente, no caso do cinema, se nos é autorizado a pensar numa fisicalidade, esta será relevante para a semiótica enquanto estímulos produzidos pelo dispositivo cinematográfico, a partir do qual o significante audiovisual é percebido pelo sujeito – como cores e traços da tela e sons dos alto-falantes. Se, por exemplo, se conjectura sobre as folhas secas e pedaços de insetos mortos colados, na película de filmes, como *Mothlight* (1963), de Stan Brakhage, formando texturas excêntricas, cabe a outras teorias críticas investigar as peculiaridades do processo de produção e criação do diretor experimental, ao passo que a semiótica se preocupa com os efeitos de sentido gerados por essas estranhas formas abstratas projetadas na tela.

4. O sincretismo da expressão cinematográfica

Ainda que Christian Metz tenha descartado a substância de Hjelmslev de sua semiologia cinematográfica, não podemos simplesmente negligenciá-la, considerando o seu valor heurístico – visto que comporta instâncias de apreensão e de análise –, que reverbera, conseqüentemente, na acalorada discussão, entre os semioticistas, sobre o sincretismo das linguagens complexas, como a do cinema, que congrega mais de uma substância em seu plano de expressão.

Em “Para uma definição das linguagens sincréticas” (2009), José Luiz Fiorin delinea todo o caminho pelo qual o termo sincretismo foi usado pela teoria semiótica de origem francesa. Das noções iniciais de Hjelmslev, sobre questões fonológicas e morfossintáticas, chega-se ao sincretismo segundo Greimas, que prevê a superposição de papéis actanciais do nível narrativo, portanto, no plano do conteúdo. Mas o aspecto do sincretismo pelo qual nos interessamos, aqui, diz respeito ao entrelaçamento de formas de expressão, questão sobre a qual Fiorin procurou elucidar alguns pontos ao enfrentar a incoerência de Jean-Marie Floch, quando este propôs que as semióticas sincréticas se caracterizavam por uma pluralidade de substâncias para uma forma única.

Fiorin explica que tal hipótese é insustentável, trazendo alguns problemas para a teoria de Hjelmslev, pois que cada substância só existe em relação à sua forma específica, que a criou:

Imaginemos uma semiótica sincrética cuja substância do plano da expressão seja constituída do que chamamos uma linguagem verbal oral e uma visual. É teoricamente impossível pensar que essas duas substâncias manifestam uma mesma forma, se pensarmos que a forma do plano de expressão de cada uma dessas semióticas é que é levada em conta na semiótica sincrética: no caso da semiótica verbal, a forma é dada pelo sistema de traços fônicos e pelas suas regras combinatórias; no caso da semiótica visual, a forma é um sistema de traços eidéticos, topológicos e cromáticos (Fiorin, 2009, p. 36-37).

Após tais apontamentos, reside o possível fato de J-M. Floch ter invertido a ordem dos termos envolvidos na semiose, uma vez que, primeiramente, a quantidade de substâncias deve sempre estar homologada com a de suas formas. Em segundo lugar, se são identificadas várias formas no cinema – imagens, ruídos, músicas, fonemas, grafemas – consequentemente, admite-se que um filme contém mais de uma forma de expressão, que se sincretizam num único plano de expressão típico do código cinematográfico¹⁴ – noção esta que chamamos atenção para a sua complexidade, visto que diz respeito à formação da linguagem cinematográfica, pressupondo suas convenções por meio da práxis enunciativa. Esse código se constitui, portanto, do conjunto de unidades significantes provenientes de diferentes linguagens, cujos valores se dão pela relação que travam entre si: assistir a um filme não é apenas vê-lo ou ouvi-lo, mas é atentar-se a todos os elementos que se prestam à percepção; é relacionar o som com a imagem e vice-versa, produzindo efeitos de sentido próprios de uma linguagem cinematográfica. Reparemos como a trilha sonora dos filmes do gênero terror, geralmente, sustenta o efeito de suspense da história, ou como a sonoplastia, com seus ruídos, ressalta o efeito de humor, num filme ou mesmo em algum programa televisivo do gênero comédia. Mesmo uma canção desprezível, tocada nas emissoras de rádio, deixa sua totalidade para se tornar um elemento imbricado num todo de sentido maior de um filme, ao ser incorporada neste, seja, por exemplo, para ressaltar os traços de uma personagem ou para ironizá-la¹⁵.

Para entendermos melhor as dependências entre as formas do código cinematográfico, buscamos inspiração em Louis Hjelmslev, que distingue três espécies: a interdependência – em que dois termos se pressupõem mutuamente –, a determinação – em que somente

14 No decorrer do artigo, utilizaremos o termo código como sinônimo de sistema de signos. Inspirados na terminologia de Christian Metz, preferimos adotar o termo código para nos referirmos ao sistema de signos cinematográficos, o qual traz suas próprias peculiaridades em relação ao sistema de signos linguísticos.

15 Um exemplo dessa afirmação é a canção *Eye of the Tiger*, tocada em *Rocky* – dirigido por John G. Avildsen –, que ressalta o traço de força e perseverança do protagonista que dá nome ao filme.

um dos termos pressupõe o outro – e a constelação – em que dois termos estão num relacionamento recíproco, mas sem que um pressuponha o outro. Se a dependência preenche as condições de uma análise, chamamo-la de função, que deve conter pelo menos dois termos, designados, agora, funtivos. O funtivo imprescindível à presença do outro funtivo com o qual tem função é considerado uma constante, ao passo que o funtivo prescindível à presença do outro é uma variável. Posto isso, o linguista de Copenhague define “a interdependência como uma função entre duas constantes; a determinação, como uma função entre uma constante e uma variável; e a constelação como uma função entre duas variáveis.” (Hjelmslev, 1975, p. 41).

Já nos anos 1980, em *Semióticas sincréticas (O cinema). Posições*, Waldir Bevidas oferece um estudo profundo sobre o sincretismo, explicando por meio de funções a integração entre os códigos heterogêneos de linguagens complexas. Para a função bilateral do signo-texto, ou seja, que envolve a interdependência entre plano da expressão e plano do conteúdo, reservou a denominação “função intrasemiótica”. Em seguida, presumindo novas funções multilaterais, contraídas entre os códigos operando concomitantemente numa função intrasemiótica, propõe, então, a “função intersemiótica”:

Através da função intersemiótica podemos dizer que obtemos a *integração* das significações dos códigos heterogêneos de uma linguagem complexa. Essa integração pode receber uma denominação precisa, e restrita ao domínio das semióticas complexas: a de *sincretismo* dos códigos.

[...]

Portanto, se daqui para frente utilizamos termos como *semióticas sincréticas* ou linguagens sincréticas é porque incluímos em sua definição o mecanismo sincretizador, proporcionado pelo estabelecimento da função intersemiótica (Bevidas, 2006, p. 92-93).

Segundo o semioticista, a função intersemiótica teria o estatuto de constelação, em que os códigos são variáveis, o que salvaguarda a autonomia desses funtivos em sincretismo, uma vez que a presença de um dos códigos não é condição indispensável para a presença do outro. Com isso, esse mecanismo sincretizador teria a vantagem de oferecer um modelo não rígido: “De fato, mesmo estando reciprocamente implicadas, ele permite que as significações (funções semióticas) de cada código sejam preserváveis *operacionalmente*” (Bevidas, 2006, p. 103). Isso nos permitiria, por exemplo, no caso de um filme, analisar somente o código imagético, musical ou linguístico, pois, mesmo que um implique o outro, quando consideramos o código cinematográfico que os integra, nenhum deles é indispensável para que o sincretismo ocorra, o que, com certeza, acontece em diversas manifestações artísticas que primem pela mistura de linguagens diferentes numa mesma enunciação.

Entretanto, ao observarmos as dependências no processo de formação da linguagem cinematográfica, a função de constelação nos traz certos questionamentos. Ao nosso

entender, a imagem com ilusão de movimento é a grandeza fundamental que constitui o cinema como tal, demarcando a transição da fotografia estática para a fotografia cinematográfica dinâmica, tendo em vista que esta se forma pela consecução dos fotogramas inertes daquela. Ou seja, o efeito cinético proveniente desse recurso foi responsável pela criação da própria identidade da linguagem cinematográfica. Mesmo considerando os variados e excepcionais artifícios, em constante desenvolvimento e interação na produção de cada filme, todos operam a partir de uma mesma base: a fotografia cinematográfica.

Por isso, propomos que a função intersemiótica no cinema se configura como um caso de determinação, visto que o código fotográfico é o funtivo constante, enquanto os outros códigos, assimilados subsequentemente, são variáveis, os quais, vale destacar, não são menos importantes, vindo a contribuir para o desenvolvimento do cinema. Em suma: "o filme se apoderou posteriormente da palavra, do ruído, da música; ao nascer, trouxe consigo o *discurso imagético*." (Metz, 2014, p. 75). Assim foi com o sistema linguístico, incorporado, primeiramente, na modalidade escrita, compondo os intertítulos, que traziam os diálogos, as narrações e outras informações suplementares de um filme. E, na medida em que o som aparecia, não somente outros códigos eram combinados, como o musical, mas também outras substâncias de manifestação do sistema linguístico se tornavam possíveis, como a oralidade.

O cinema é, portanto, uma linguagem cujos elementos expressivos envolvem uma pluralidade de códigos, tanto os absorvidos de outras linguagens, como o musical e o linguístico, quanto o engendrado no decorrer da formação de sua própria linguagem: o código fotográfico cinematográfico, que inclui os movimentos de câmera, a montagem, os enquadramentos etc. Todos os elementos dos códigos não atuam isoladamente, mas interferindo um no outro, assim como, lembremo-nos, o plano de expressão e o plano de conteúdo existem sempre em relação. Por fim, o plano de expressão cinematográfico resultante dos códigos que se sincretizam não é apenas a soma dessas formas, pois que resulta em algo diferente e homogêneo na medida em que se constitui a partir de um único código cinematográfico. Isso não nos desautoriza, porém, que, dependendo da abordagem que se queira fazer do objeto fílmico, segmentemos a imagem, a trilha sonora ou os diálogos e analisemos essas substâncias separadamente.

5. O sincretismo como um caso de enunciação

Seguindo a ideia de Jean-Marie Floch, no terceiro parágrafo do verbete sincretismo, do *Dicionário de Semiótica II*, a maioria dos semioticistas, aos quais recorreremos aqui para discutir o sincretismo, advogam pela estratégia global de um único enunciador. Sendo assim, admitir várias enunciações numa linguagem sincrética é prever manifestações paralelas ao mesmo tempo, sem que haja, conseqüentemente, a unidade de sentido. Como metáfora para ilustrar essa situação, pensemos no espaço de uma feira de rua, cujos comerciantes, numa competição enunciativa para chamar a atenção do consumidor, interferem um no enunciado do outro. Ao contrário disso, para Fiorin (2009,

p. 38), temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético”, e, seguindo essa linha de raciocínio, Lucia Teixeira (2009, p. 47) concorda com “uma enunciação única que confere unidade à variação”.

A fim de evitar possíveis confusões e banalizações do conceito de sincretismo, Teixeira ainda faz a diferenciação dos casos *lato sensu*, cujos textos, embora pareçam, não se configuram especificamente pela superposição de formas de expressão, originando uma nova linguagem, já que apenas sugerem as qualidades perceptivas de uma outra linguagem, diferente daquela pela qual o texto se manifesta, como bem explica a autora:

Devem ser lembradas aqui, como expansões do conceito de sincretismo, certas manifestações que ampliam o sentido do termo, fazendo com que alcance, por exemplo, semióticas que mobilizam associações entre linguagens, a partir das qualidades referentes à natureza de uma delas. É o caso das associações da linguagem verbal às linguagens visual e sonora, quando se adensa ou se amplia ao máximo a própria qualidade material do verbal. Numa descrição naturalista, por exemplo, a visibilidade da cena é produzida pela qualidade plástica da linguagem verbal, que adensa o conteúdo pela iconização dos motivos e ações; numa poesia, o ritmo, as aliteraões e os efeitos imitativos icônicos exploram a qualidade material sonora do significante; já numa poesia que desenha figuras na página branca, é a qualidade material gráfica da linguagem verbal que se exacerba. Em nenhuma dessas manifestações se tem a integração de linguagens diferentes num único todo de sentido, mas a exploração máxima das qualidades de visibilidade e sonoridade da própria linguagem verbal (Teixeira, 2009, p. 57).

Conscientes de que as linguagens também interagem entre si, imbricando-se, já que suas formas são valores postos em circulação no campo de uma *práxis* enunciativa, debruçamo-nos sobre o cinema, que, ao formar um código singular a partir de diversas substâncias, estabiliza um sistema *sui generis*, criando uma linguagem nova, um caso de sincretismo *stricto sensu*, no qual, conforme Teixeira (2009, p. 58): “a particularidade matéria das linguagens em jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem”.

Para cada manifestação só pode haver uma enunciação – mesmo que esta preveja um sujeito coletivo – e por atribuírem a esta o sincretismo, tendo em vista a tarefa unificadora da significação das linguagens acionadas pelo sujeito da enunciação, é que alguns semioticistas preferem falar sobre textos sincréticos – sincretismo no processo – em vez de linguagens sincréticas. Tal ideia traz mais questionamentos do que esclarecimentos quando se pensa em cinema, pois não vem sem o risco de anular o seu estatuto de linguagem, regida por um código próprio, cujos signos configuram-se por superposições. É como se, a cada processo que gerasse um filme, houvesse o sincretismo da linguagem fotográfica, verbal e musical – o que de fato ocorre –, sem que se reconhecesse aí um conjunto de regras que preestabelecem a fusão dessas formas

num sistema. Daí que se pode distinguir a enunciação que experimenta a combinação de linguagens, sem que necessariamente o sincretismo destas resulte num sistema que se convencionará, por meio do qual outros processos ocorrerão. Se pensarmos, por exemplo, nas instalações, cujas manifestações multimídias podem combinar os mais diversos códigos com certa liberdade e de maneira efêmera, estaremos mais próximos de um sincretismo que se estabelece no processo. De modo diferente, o sujeito da enunciação cinematográfica recorre a um código com certa previsibilidade, sobre o qual é necessário adquirir a competência para se operar, não devendo, portanto, reduzi-lo a uma combinação de linguagens, mas de posicionar-se frente a um sistema que se foi engendrando à medida que ia sincretizando outros códigos e formas progressivamente.

Por outro lado, também não queremos dizer que a linguagem cinematográfica é estática, haja vista como é dinâmico e instável o seu sistema, sempre incorporando novas formas e engendrando novos signos, conforme a evolução da tecnologia e suas prerrogativas, ao possibilitar, primeiramente, a imagem em movimentos na tela, depois, o som e as cores, para não falar das experimentações olfativas e táteis das salas de exibição 4DX, atualmente.

Waldir Bevidas nos chama a atenção, questionando o poder autônomo da enunciação sobre o sincretismo, uma vez que se deve considerar, antes de tudo, as coerções impostas pelo plano de expressão de cada linguagem, que o sujeito da enunciação selecionará, sendo obrigado a operar com certas possibilidades:

Por sua vez, 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. Se a enunciação deve ser vista sempre como uma instância pressuposta, no controle do processo sintagmático do discurso, ela própria tem de pressupor o sistema de possibilidades e coerções paradigmáticas, portando os sistemas languageiros que vão entrar em sincretismo (Bevidas, 2012, p. 7).

Tal posicionamento relembra-nos de que a evolução da linguagem cinematográfica está intimamente ligada ao desenvolvimento dos dispositivos pelos quais foi possível a formação de seu código, a começar pela imagem contínua, transformando a fotografia, que se impunha, até então, pelo espaço da superfície planar, mas que logo passa a figurar na extensão do tempo, originando o princípio fundamental de um novo código visual, que não deixou de se modificar. Vejamos, por exemplo, a mobilidade da

câmera, que enriqueceu a expressividade do código fotográfico, ao tornar possíveis os movimentos exteriores, operando simultaneamente na cadeia sintagmática com os movimentos interiores – a partir dos objetos registrados por ela. Já a transformação do sistema linguístico no cinema envolve a coerção paradigmática durante a era silenciosa – quando se optava ou por um segmento de imagem filmada ou por um intertítulo com palavras –, que é vencida a partir da possibilidade do som sincronizado, permitindo, com isso, os diálogos orais das personagens concomitantemente à imagem.

Se o sujeito da enunciação é vítima do sistema, uma vez limitado pelas coerções de sua expressividade, também é verdade que essas restrições o manipulam ao /querer/ confrontá-las e extrapolá-las, desejo próprio do ato criativo que só será satisfeito na medida em que o sujeito for modalizado pelo /poder/ adquirido pelas novas tecnologias enriquecedoras, as quais lhe dão a competência para transgredir a linguagem. Em se tratando de cinema, foi devido ao jogo de imposições e enfrentamentos dos aparatos técnicos que, aos poucos, o sujeito da enunciação, acionando formas de um sistema em processo de formação, era impelido a alargá-las, a desconstruí-las e a combiná-las com formas de outros sistemas, recriando constantemente essa linguagem, que nunca deixará esgotar-se de experimentações.

6. Considerações finais

Este artigo, ao trazer à tona conceitos importantes para os estudos do plano da expressão, não somente os apresentou, mas também os problematizou. Ao cotejarmos pontos de vistas distintos entre autores, não deixamos de imprimir o nosso próprio olhar sobre tais discussões. Algumas inquietações de Christian Metz mostraram-se oportunas, levando-o à retomada do termo matéria no lugar de sentido, para se referir ao contínuo amorfo do plano da expressão. Outras, porém, devem ser pensadas com ressalvas, uma vez que não podemos ignorar a substância, tendo em vista o seu valor para os semioticistas que se debruçam no sincretismo. Metz ainda aprofunda a discussão sobre a matéria cinematográfica, indo em direção às questões de ordem ontológica que colidem com a postura imanente da semiótica. Então, com o auxílio de Jacques Fontanille, a referencialidade do cinema é compreendida por um outro caminho, via efeito iconizante, este sim de caráter imanente, pelo qual observamos como a câmera é cada vez mais capaz de aumentar a analogia dos formantes de uma figura.

Ao propormos discutir o sincretismo no cinema, primeiramente, apresentamos as considerações de Fiorin sobre Floch, para que, em seguida, viéssemos a entender como se estabelece a função intersemiótica segundo Bevidas, por meio da qual as várias substâncias, cada uma com a sua respectiva forma, são congregadas num único plano da expressão cinematográfico a contrair função com o também único plano do conteúdo. Reconsiderando a proposta de Waldir Bevidas, propomos que a função intersemiótica no cinema se configura como um caso de determinação, visto que o código fotográfico é o funtivo constante, enquanto os outros códigos, assimilados subseqüentemente, são variáveis. Ou seja, a linguagem cinematográfica pressupõe a linguagem fotográfica, de maneira unilateral, pois que o código desta é anterior e não pressupõe o código daquela.

Uma vez entendido que o sincretismo está submetido a uma única enunciação, abriu-se a discussão sobre o poder sincretizador do sujeito da enunciação e as restrições que esse sujeito experimenta diante das substâncias heterogêneas em jogo. De nossa parte, não adotamos um único ponto de vista, já que preferimos enxergar toda a complexidade desse processo. Sendo assim, propomos que o sujeito da enunciação, na medida em que é coagido pelas limitações, também se sente impelido ao enfrentamento dessas fronteiras, recriando constantemente as linguagens. Por fim, essa discussão nos levou a diferenciar a linguagem sincrética do texto sincrético. Enquanto a primeira preestabelece um sistema próprio, engendrado pela associação de outros códigos – como é o caso da linguagem cinematográfica –, a enunciação dos textos sincréticos experimenta a combinação de linguagens distintas, sem que necessariamente o sincretismo destas resulte num sistema que se convencionará.

Diante da extensão de nossa discussão, reconhecemos que ainda faltou considerar a vasta e rica gama de pesquisas atuais sobre semiótica e cinema, as quais, embora tenham se atentado mais no processo analítico dos filmes, não deixam de ser pertinentes à reflexão da teoria semiótica, uma vez que também mobilizam novos olhares, revisitando conceitos clássicos, ao se debruçarem em objetos fílmicos cada vez mais complexos.

| Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEIVIDAS, W. O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas. *Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara: Unesp, v. 10, n. 2, p. 01-12, 2012. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/5571>. Acesso em: 21 abr. 2021.

BEIVIDAS, W. O sentido e a forma na estrutura do signo. *Alfa: Revista de linguística*, São Paulo: Unesp, v. 27, p. 09-22, 1983. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3653>. Acesso em: 21 abr. 2021.

BEIVIDAS, W. *Semióticas sincréticas (o cinema)*. *Posições*. Edições on-line, 2006.

FIORIN, J. L. Para uma definição de linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 15-41.

FONTANILLE, J. *Significação e Visualidade: exercícios práticos*. Tradução de Elizabeth B. Duarte e Maria Lília D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hackers Editores, 2002.
- GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, n. 4, p. 18-46, 1984.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- METZ, C. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SAUSSURE, F de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 41-77.

Como citar este trabalho:

MARTINS FIORI, Fernando. A linguagem cinematográfica e suas inquietações pelo olhar do sincretismo. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 112-129, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18440>.