

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

XIV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura

Comunicação, esporte e lazer: perspectivas
midiáticas e práticas socioculturais

2020

30 de novembro

Anais ISSN 2358-1484



UNISO



XIV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura

Comunicação, esporte e lazer: perspectivas midiáticas e
práticas socioculturais

30 de novembro de 2020

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
da Universidade de Sorocaba (UNISO)

Parceria

Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA-USP)



Universidade de Sorocaba – UNISO

Prof. Dr. Rogério Augusto Profeta

Reitor

Prof. Dr. José Martins de Oliveira Jr.

Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Inovação

Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
Presidente da Comissão Organizadora XIV Encontro de Pesquisadores em
Comunicação e Cultura (EPECOM)

Comissão Organizadora

Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho (ECA/USP)

Prof. Dr. Felipe Tavares Paes Lopes (UNISO)

Profa. Dra. Tarcyanie Cajueiro Santos (UNISO)

Comitê Científico

Prof. Dr. Bruno Pompeu (UNISO)

Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza (UNISO)

Prof. Dr. Luciano Maluly (ECA/USP)

Profa. Dra. Maria Alzira Pimenta (UNISO)

Profa. Dra. Maria Clotilde Rodrigues Perez (ECA/USP)

Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva (UNISO)

Profa. Dra. Monica Martinez (UNISO)

Prof. Dr. Paulo Celso da Silva (UNISO)

Profa. Dra. Thífani Postali (UNISO)

Equipe de Apoio Editorial

Andre Luis dos Santos (Doutorando do PPGCOM-UNISO)

Bruna Emy Camargo (Mestranda do PPGCOM-UNISO)

Georgia Mattos (Doutoranda do PPGCOM-UNISO)

Murilo Aranha Guimarães Marcello (Doutorando do PPGCOM-UNISO)

Sumário

Apresentação 15

EPECOM

Narrativas contemporâneas nas mídias

Mesa 1 16

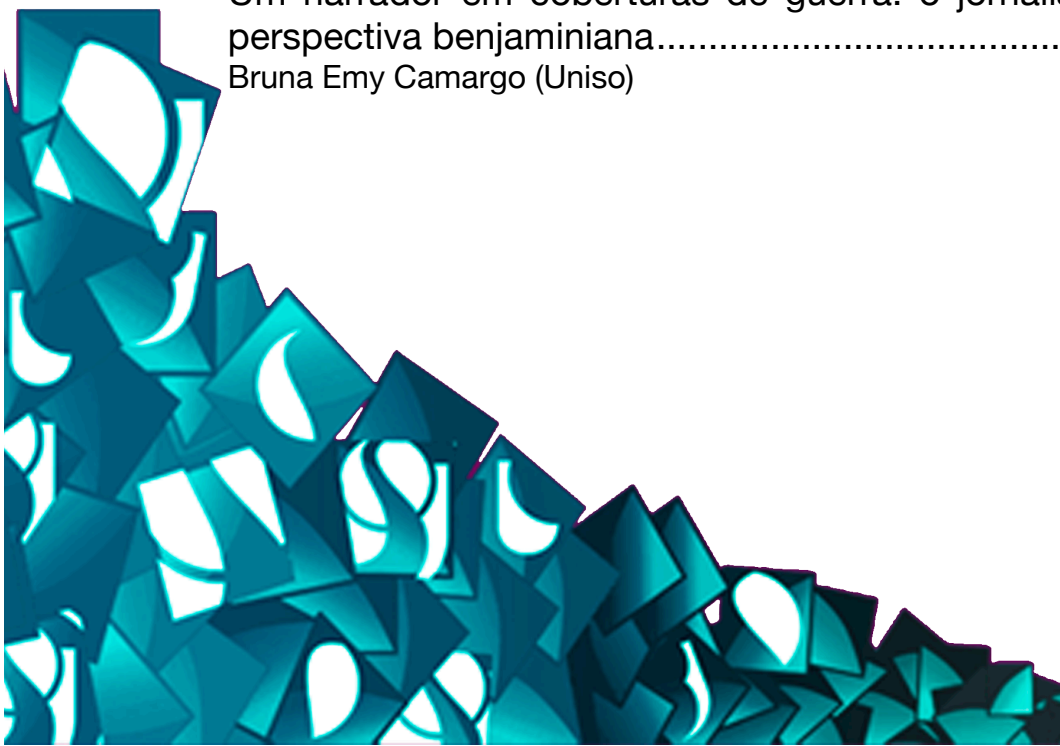
Noções que tecem afetos: chaves epistemológicas trabalhadas em Fios da meada e Colcha de retalhos..... 17
Carolina Moura Klautau (USP)

A Poética nas mídias: o estudo da Poética aristotélica numa aula sobre o poético nas mídias 35
Míriam Cristina Carlos Silva (Uniso), Tadeu Rodrigues Luama (Centro Universitário Belas Artes), Isabella Pichiguelli (Uniso) e Luíse Bertolino (Uniso)

Laís Bodanzky: quando vida e obra se cruzam 48
Maria Fernanda Cavassani (Uniso)

Full(er) House: estruturas narrativas e modelos de recepção das séries 62
Marina Paula Darcie (UNESP), André Aparecido Medeiros (UNESP), Daira Martins Botelho (UNESP) e Kethleen Guerreiro (UNESP)

Um narrador em coberturas de guerra: o jornalista literário sob a perspectiva benjaminiana..... 76
Bruna Emy Camargo (Uniso)



Narrativas contemporâneas nas mídias

Mesa 2 88

Narrativa do Agitprop: características épicas de uma peça de agitação e propaganda..... 89

Ana Martinez Soranso (UEL)

Relações Públicas e Gestão de Crise: um estudo sobre a cobertura da morte de George Floyd na GloboNews..... 105

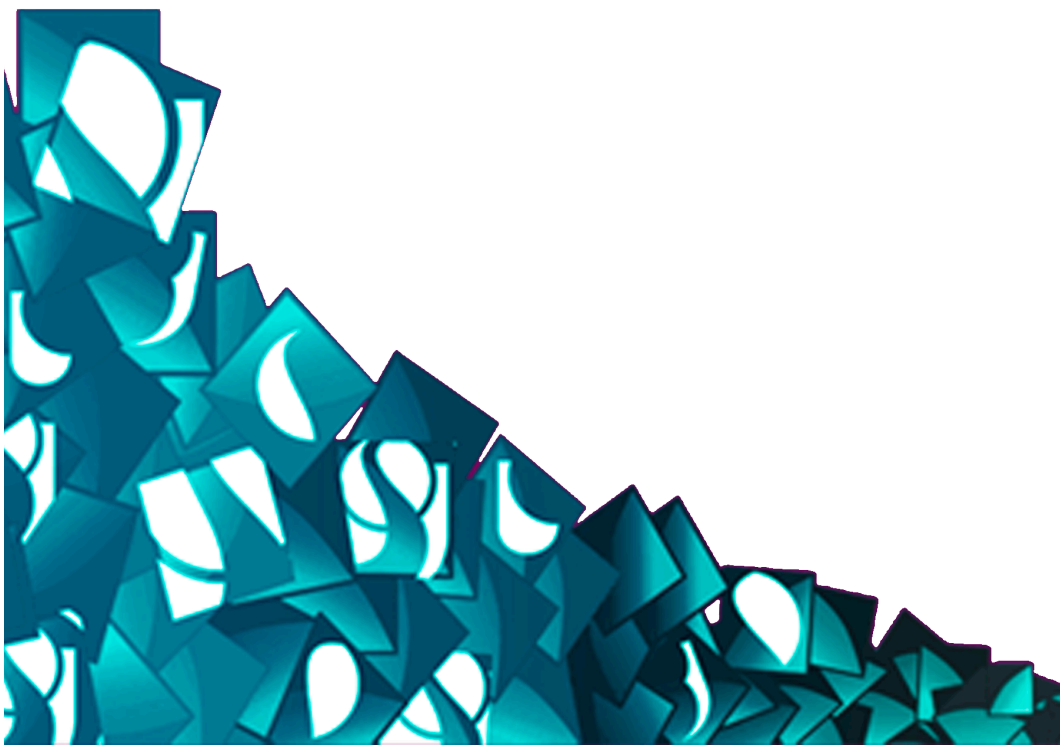
Thífani Postali (Uniso) e Josué de Oliveira Santos (Uniso)

O espetáculo no jornal popular Super Notícia: uma análise das manchetes de capa e das notícias do dia..... 121

Jennifer Silva Lucchesi (Uniso)

Linguagem publicitária: mais que vender produtos e causas, significar uma visão de mundo..... 142

Bruno Pompeu (Uniso)



Imagens midiáticas

Mesa 1 159

Operação mata-mendigos: imagens e a construção da memória 160

Mariana Dias Antonio (UFPR)

O potencial comunicativo do rosto na publicidade de causa: a campanha Operação Baixas Temperaturas 176

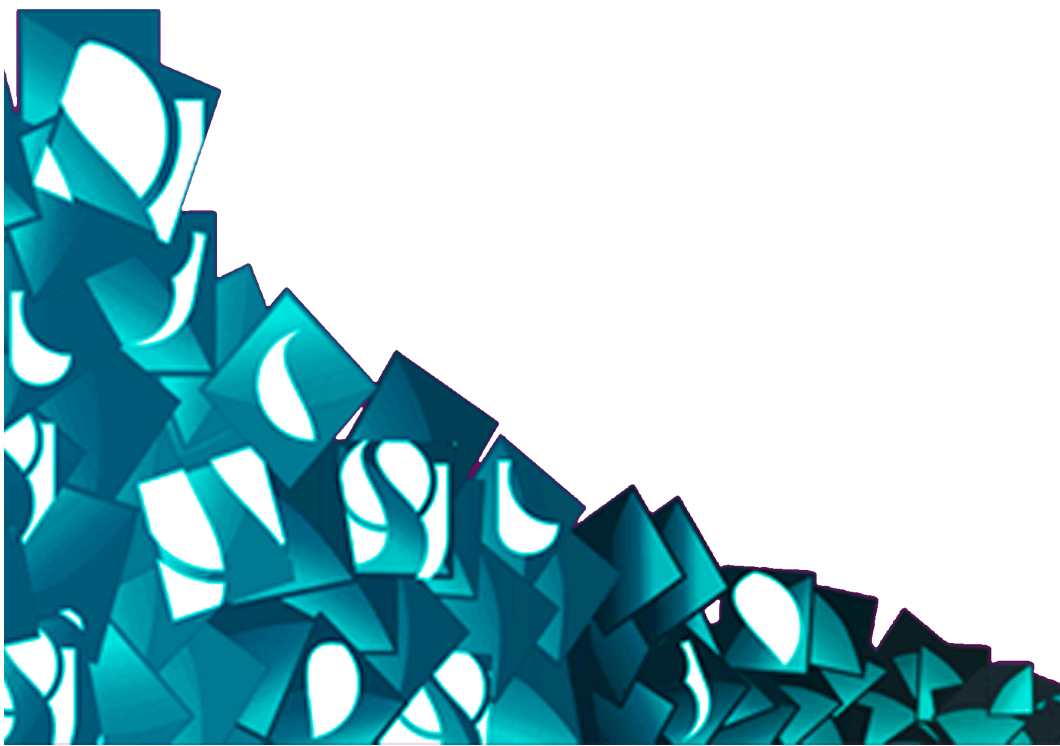
Bruno Antonio da Silva Martins (Uniso) e Maria Ogécia Drigo (Uniso)

O paradigma imagético na comunicação: a função social das imagens 191

Rodolfo Medeiros Schian (Uniso)

Nuances da negritude em gravuras de Jean-Baptiste Debret 207

Graziella Andreia Malagó (Uniso) e Maria Ogécia Drigo (Uniso)



Imagens midiáticas

Mesa 2 221

O Cinema como linguagem sob a perspectiva de Christian Metz
..... 222

João Paulo de Carvalho dos Reis e Cunha (Uniso)

O potencial de sentidos do quadrinho japonês: a semiótica de Peirce
como método de análise do manga..... 236

Andre Luis dos Santos (Uniso)

O telejornalismo por múltiplas telas: o telejornal TEM Notícias da TV
TEM - Rede Globo/Sorocaba..... 256

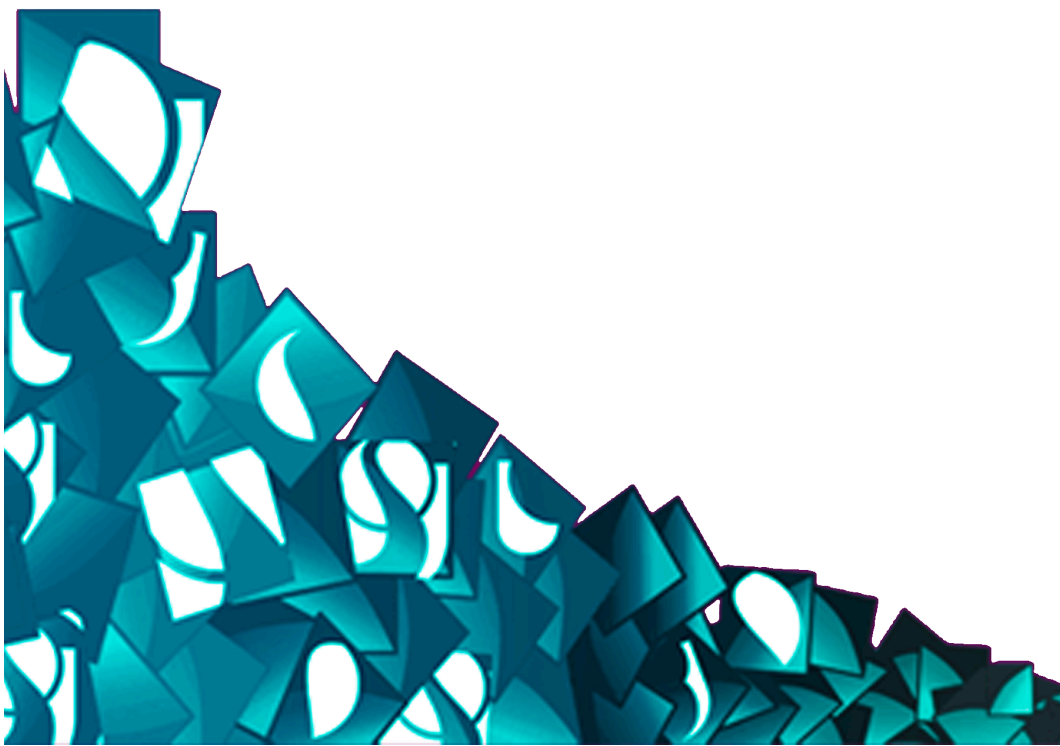
Clayton Esteves dos Reis (Uniso) e Maria Ogécia Drigo (Uniso)

A (logo)marca como linguagem produtora de sentidos 270

Mirian Nadalini (Uniso) e Luciana Pagliarini C. de Souza (Uniso)

Análise semiótica peirceana do avatar tradutor de Libras do
aplicativo Hand Talk 281

Annayan Kariny França Alves Soares Spim (Uniso) e Luciana C. Pagliarini de
Souza (Uniso)



Mídia e cidade

Mesa 1 294

Quando a cidade para: outras percepções na urbe em pandemia 295

Paulo Celso da Silva (Uniso), Fábio Augusto O. Devito (Uniso), Fernanda Beatriz W. da Silva Aniello (Uniso), Paulo Antonio de Sousa Marquêz (Uniso) e Sérgio de Almeida Cid Peres (Uniso)

Sem paz + com vírus: cancelamentos das olimpíadas modernas e suas cidades sedes 309

Paulo Celso da Silva (Uniso), Francisco Sirtori (Uniso), Juliana Ribeiro (Uniso) e Julio Cesar Gonçalves (Uniso)

Batalha de Rap: uma arena de comunicação de resistência das mulheres brasileiras..... 323

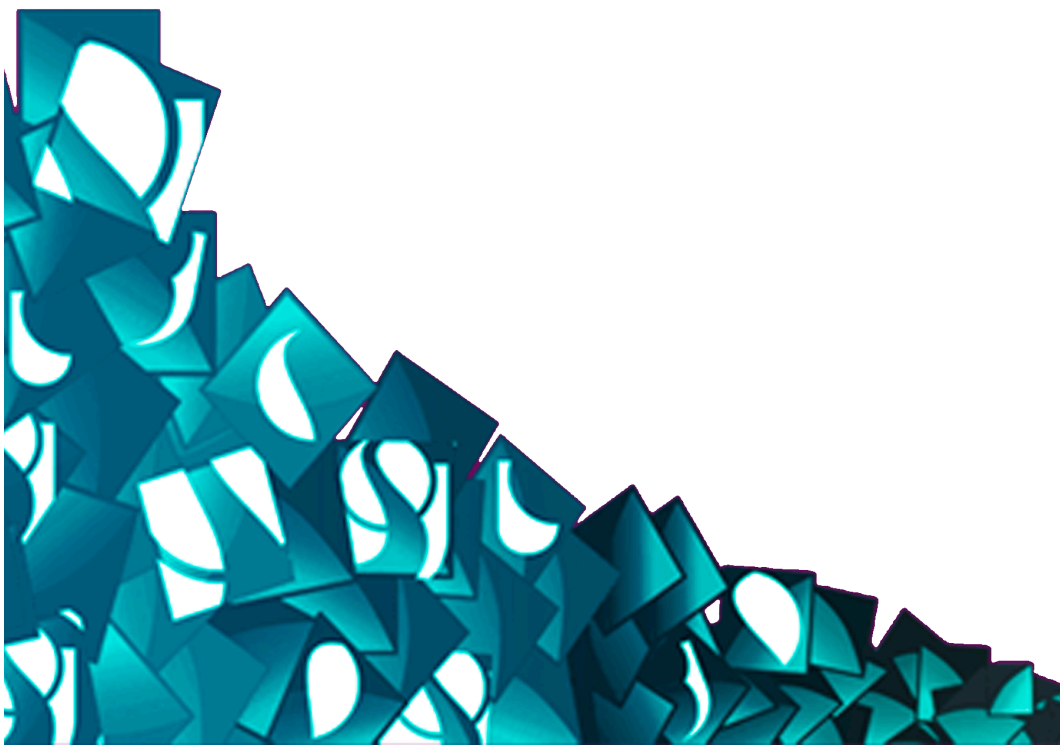
Thífani Postali (Uniso) e Ana Paula Sallum Nicoletti (Uniso)

Coleções de arte latino americanas no contexto museológico e comercial dos Estados Unidos..... 339

Cássia Pérez da Silva (USP)

WhatsApp na redação: uma análise da interação entre os jornalistas e os telespectadores da TV Sorocaba/SBT 355

Roberta Gregório (Uniso)



Mídia, esporte e lazer

Mesa 1 371

As reflexões aplicadas por Hall e Goffman na Comunicação,
Jornalismo e Luta Livre 372

Carlos Cesar Domingos do Amaral (UMESP)

Capoeira na contemporaneidade: Reflexão sobre mídia-consumo
..... 386

Murilo Aranha Guimarães Marcello (Uniso)

Hollywood no videogame: uma análise do jogo The Last of Us a partir
do paradigma do roteiro cinematográfico clássico 400

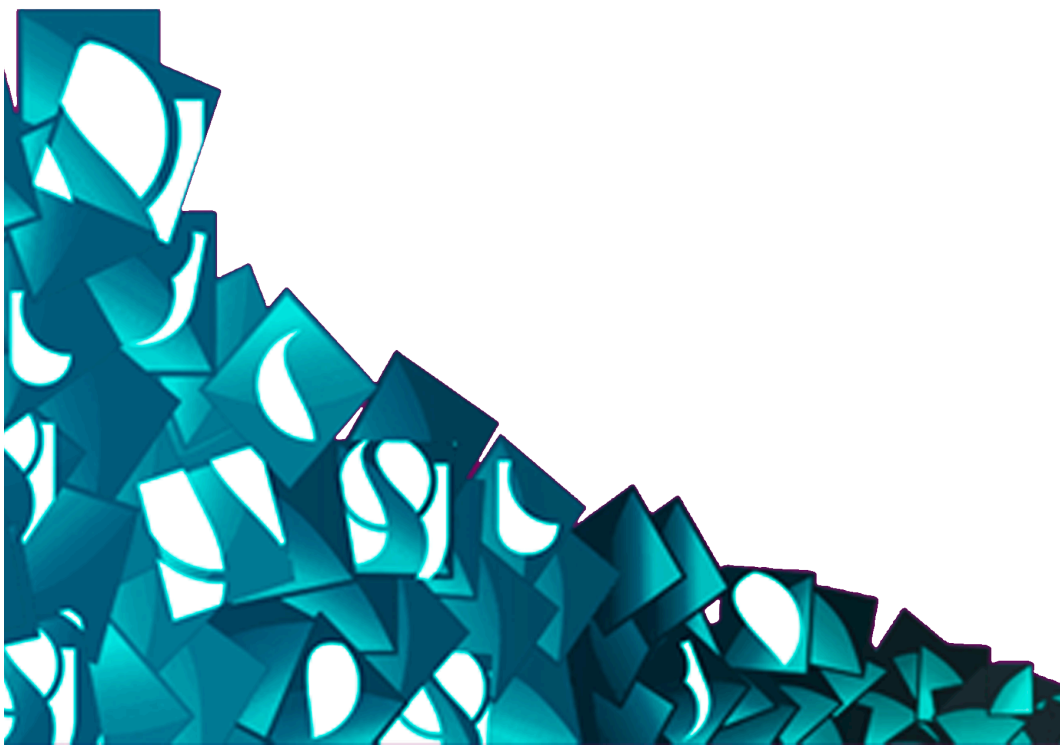
Thífani Postali (Uniso) e Tadeu Rodrigues Luama (Centro Universitário Belas
Artes)

Corpo, Comunicação e Cultura: A teoria corpomídia em diálogo com
Marshall McLuhan e Muniz Sodré 417

Nicole Duarte Fontes Lima (Uniso)

Games e Violência: Os Efeitos de Sentido Veiculados no Discurso
dos Gamers 429

Angelica Caniello (Uniso) e Luciana Coutinho Pagliarini de Souza (Uniso)



Mídias contemporâneas e práticas socioculturais
Mesa 1 448

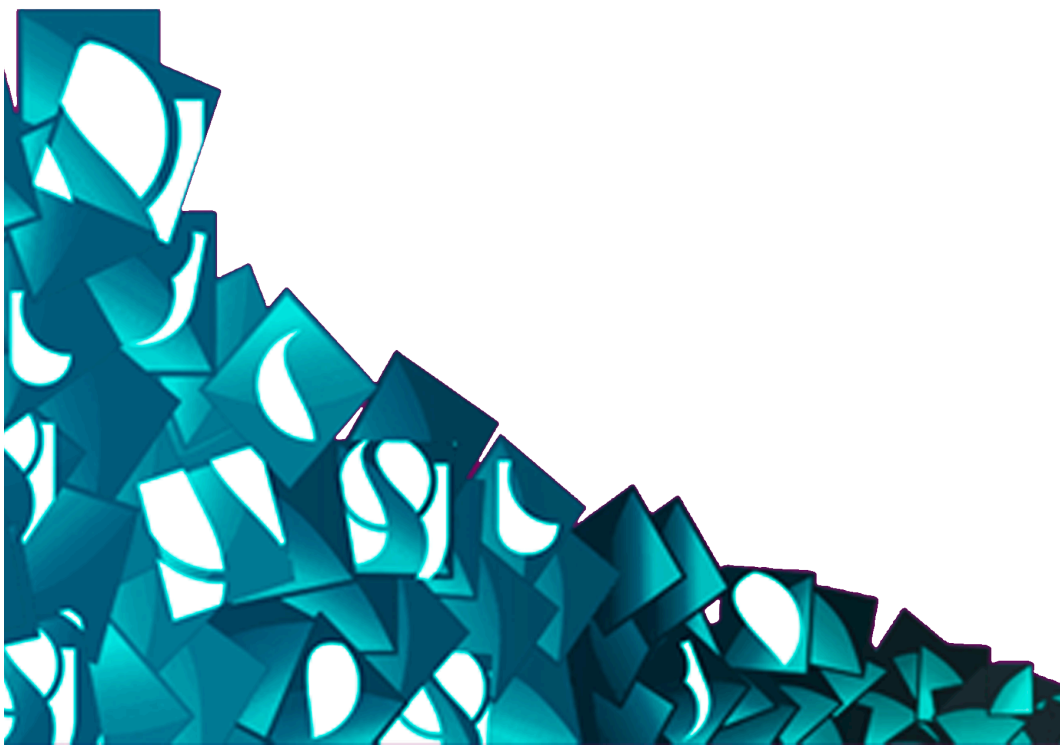
A publicidade como instrumento de manutenção, transformação e construção de valores sociais: um estudo sobre monogamia.... 449
Bruno Pompeu (Uniso) e Pablo Rizeto Guilherme (ECA-USP)

Marcas anunciantes e Influenciadores Digitais Endossantes, uma symbiose natural do habitat digital 468
Nilton Matielli (Uniso)

Estruturas da recuperação da informação em sistemas digitais: uma abordagem do ponto de vista do usuário 486
Luís Roberto Albano Bueno da Silva (USP)

Relações Públicas: reflexões sobre a regulamentação da profissão 500
Ana Cristina da Costa Piletti Grohs (Uniso), Mércia Segala Bruns (Uniso) e Fábio Henrique Mascarenhas (Uniso)

Utilitarismo: um caminho para a felicidade 515
Sergio de Almeida Cid Peres (Uniso)



Mídias contemporâneas e práticas socioculturais
Mesa 2 529

Identidade, Imagem e Diretrizes Organizacionais: A Universidade e suas Relações Públicas..... 530

Tiago Negrão de Andrade (CEUNSP) e Bruna da Cruz Britto (CEUNSP)

Estereótipos da mulher na coletânea de charges “Tribuna Metalúrgica: 20 anos ilustrada” 548

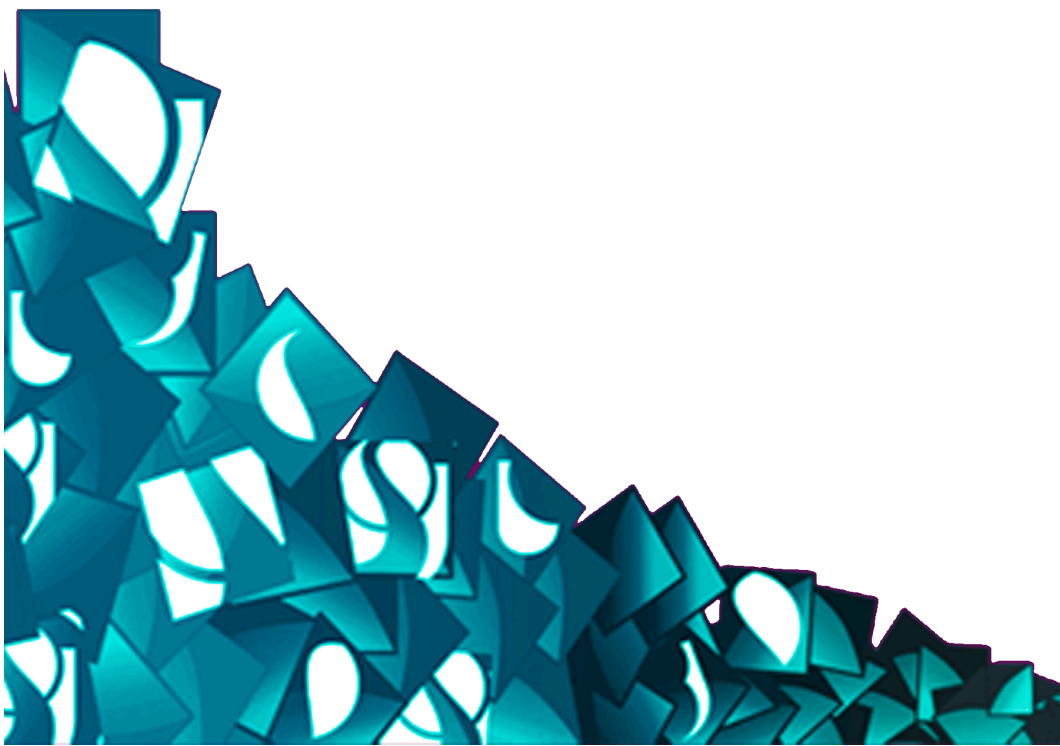
Pamella Cristina Basseti de Souza (UEL)

O processo de sujeição enquanto forma de poder: uma reflexão à luz de Butler e Foucault..... 565

Georgia de Mattos (Uniso)

Indústria Cultural para Educação: Universidade em crise de Identidade..... 578

Tiago Negrão de Andrade (CEUNSP) e Bruna da Cruz Britto (CEUNSP)



EPECOM Junior

Análise de mídia

Mesa 1 590

A representatividade da mulher de cabelos cacheados na publicidade atual: análise da peça Celebrando Rainhas Crespas e Cacheadas..... 591

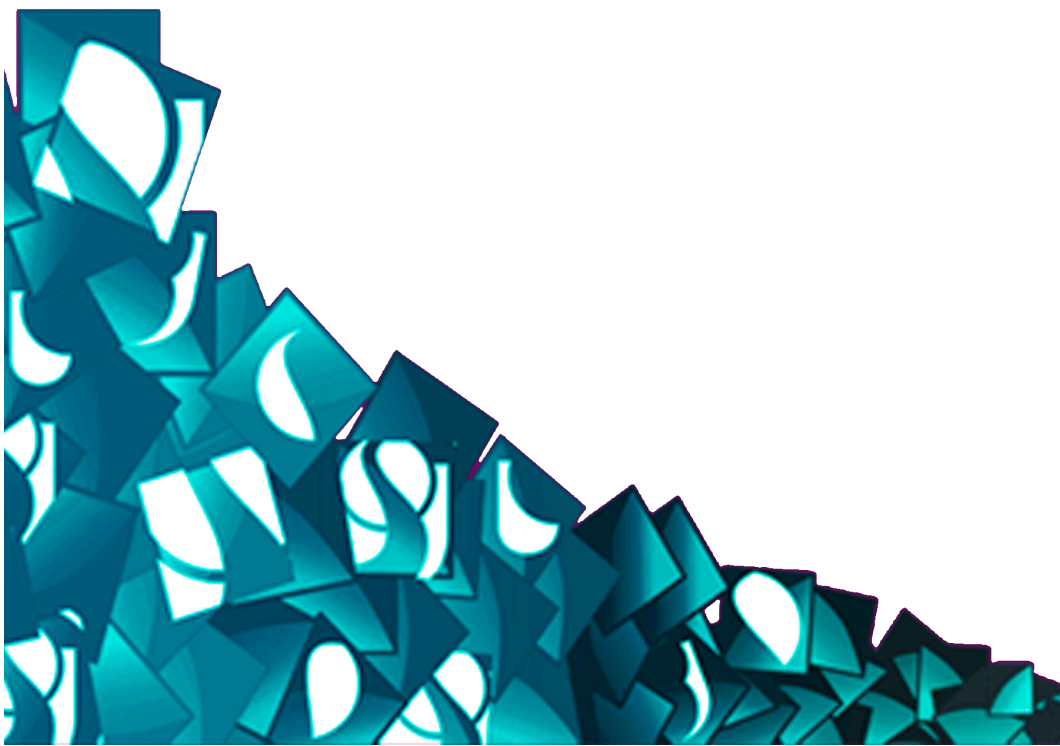
Larissa Rosa Souza de Oliveira (Uniso)

Relações Públicas e Comunicação: estudo teórico sobre lideranças negras no mercado de trabalho 613

Samira de Fatima Santos Ramos (Uniso)

Escravidão no Brasil do Século XXI: análise histórica e correlações 625

Matheus Rosa Júnior (Uniso) e Gabriely de Oliveira Silverio (Uniso)



Comunicação e sociedade

Mesa 1 637

Relações Públicas no setor Hortifrúti: estudo sobre a organização familiar Frutamania 638

Vinicius Cuba Theodoro (Uniso), Gabriela Pauletto da Silva (Uniso), Giovana Carolina Vieira (Uniso) e Nathali Pires (Uniso)

Relações Públicas e negócios de alimentação: estudo do Ranchinho do Turquinho e do consumidor de comida da roça 657

Ana Julia Castilho da Silva (Uniso), Beatriz Cardoso Lera (Uniso), Bianca Fernanda Silvestre (Uniso), Bruna Cristina Oliveira (Uniso), Leticia Araujo Tavares (Uniso) e Rebeca Migorança (Uniso)

Relações Públicas no setor educacional: estudo sobre a organização Escola Chácara Viva a Vida 673

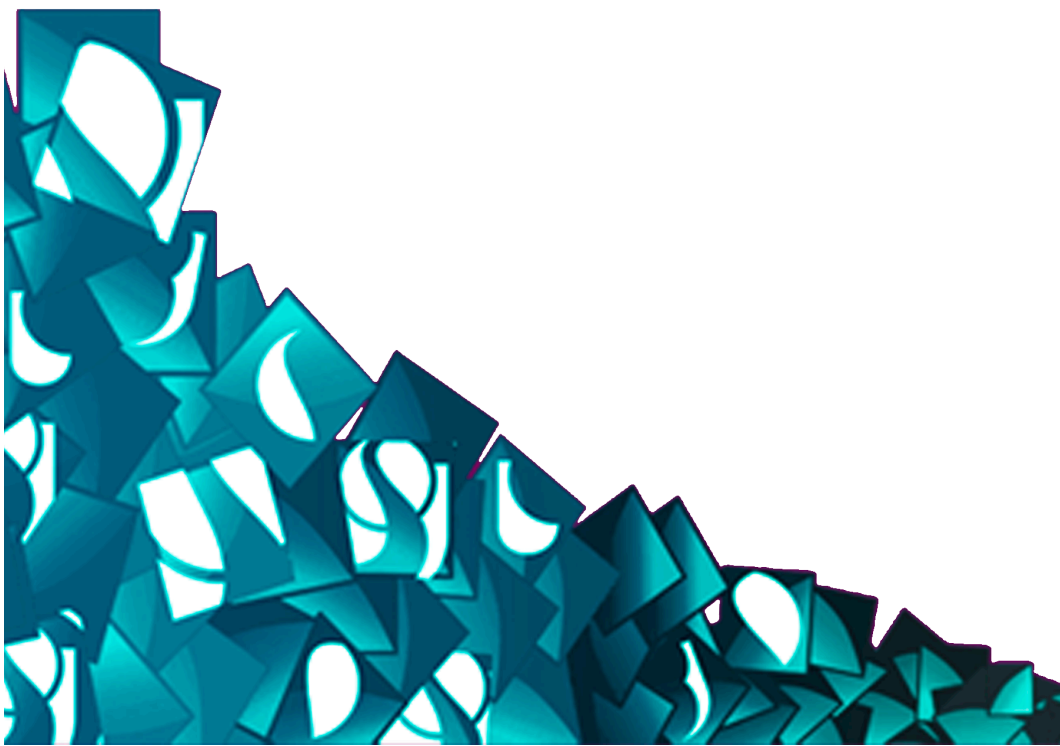
Sabrina Alves Coelho de Carvalho (Uniso), Laura Nicolli Castilho de Oliveira (Uniso), Taynara Maria de Jesus Moreira (Uniso), Bruno Henrique Pornadzik Fernandes (Uniso) e Maiara Juliane Silva Sousa Gomes (Uniso)

Relações Públicas no resgate da memória institucional de uma organização do Terceiro Setor 692

Ana Julia Castilho da Silva (Uniso), Beatriz Cardoso Lera (Uniso), Bianca Fernanda Silvestre (Uniso), Bruna Cristina Oliveira (Uniso), Leticia Araujo Tavares (Uniso) e Rebeca Migorança (Uniso)

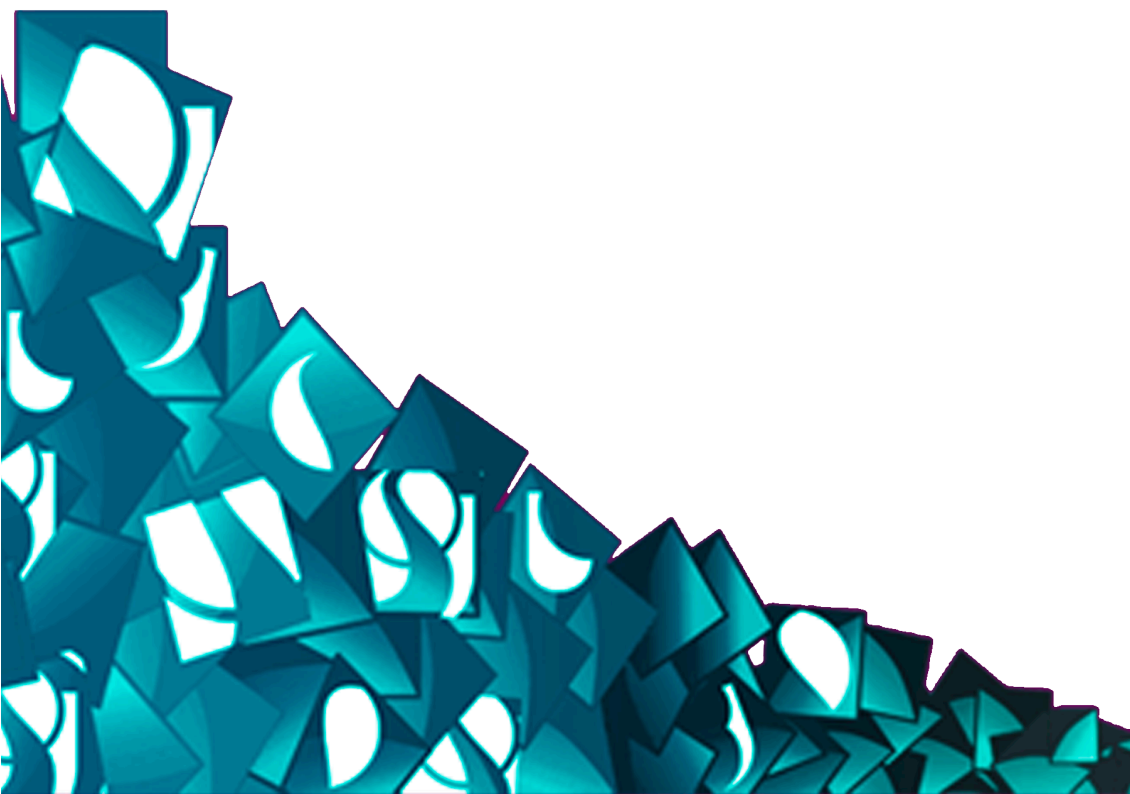
O papel das Relações Públicas e da Comunicação nos concursos de beleza: o caso Miss Brasil 704

Milena Xavier de Souza (Uniso) e Maria Emilia Cezario de Azevedo (Uniso)



Imagens midiáticas

Mesa 2



O Cinema como linguagem sob a perspectiva de Christian Metz¹

João Paulo de Carvalho dos Reis e Cunha²

Resumo: O artigo tem como objetivo apresentar os principais conceitos da Linguística de Ferdinand de Saussure e como estes foram incorporados à Semiologia do cinema por C. Metz. Discutimos inicialmente os conceitos saussurianos: a língua e a fala, o signo e o valor linguísticos e a formação de sintagmas. A seguir, abordamos como esses conceitos foram trabalhados por Metz na semiologia do cinema: o plano como unidade significativa mínima, o signo no cinema, denotação e conotação, paradigmática e sintagmática, montagem e linguagem cinematográficas. Utilizamos como recorte as teorias aplicadas ao cinema narrativo clássico. Concluímos que as teorias linguísticas se mostram obsoletas para dar conta do potencial sógnico das imagens cinematográficas em face de seus desenvolvimentos posteriores.

Palavras-chave: Cinema. Linguagem. Linguística. Saussure. Metz.

1 Introdução

A Linguística moderna, fundada por Ferdinand de Saussure na obra “Curso de linguística geral”, publicada originalmente em 1916, estabeleceu os estudos da língua e da linguagem como uma ciência autônoma. Seus conceitos para descrever os fenômenos da língua tiveram, por conseguinte, influência marcante na constituição de metodologias para estudo dos sistemas sógnicos e linguagens de outras formas artísticas e de comunicação. Entre essas, está o cinema, que teve como pioneiro de sua semiologia o crítico e teórico Christian Metz, o qual adotou os conceitos saussurianos para definir os processos de significação e organização da linguagem cinematográfica.

Este artigo tem como objetivo apresentar brevemente os principais conceitos da linguística de Saussure e como estes foram incorporados à Semiologia do cinema por Metz. Iniciamos com a linguística saussuriana, sua função como ciência da língua, a língua como produto social e a fala como manifestação individual, o signo linguístico e suas duas faces (imagem acústica e conceito, ou significante e significado), a relação de arbitrariedade que se estabelece entre essas faces, o valor linguístico, a linearidade da língua e a formação de sintagmas.

Em seguida, a partir do livro “A significação no cinema” (1972), explicitamos como a linguística saussuriana foi aplicada por Metz para definir os principais conceitos

¹ Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens Midiáticas do XIV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, 30 de novembro de 2020.

² Mestrando em Comunicação e Cultura (Uniso), joaopcrc@gmail.com.

da semiologia do cinema: o plano cinematográfico como unidade significativa mínima, o signo linguístico no cinema e a identificação entre significante e significado, a denotação e a conotação, os códigos culturais herdados de outras formas de arte e os específicos do cinema, a paradigmática e a sintagmática, a montagem, o discurso imagético e fílmico e a linguagem especificamente cinematográfica.

Utilizamos como recorte a semiologia aplicada ao cinema narrativo clássico, caracterizado pela soberania da decupagem e da montagem (a que o próprio Metz chama de “montagem-rei”), em que a reconstrução da realidade, objetos e referentes das imagens, assim como as relações temporais da narrativa, eram em grande parte criadas e manipuladas pela articulação significativa dos planos na montagem. Esta criava uma representação indireta do tempo narrativo, que se estabelecia também segundo uma lógica linear e causal das ações, as quais, assim como os personagens e lugares, eram bem definidos e envolviam grandes realizações.

Temos como modelos principais de montagem nesse período a montagem dramática griffithiana e a intelectual eisensteiniana, sendo que esta última buscava também a composição de ideias e conceitos complexos através da inserção de elementos exteriores ao contexto narrativo (extradiagéticos) para criar sentidos conotativos.

Este recorte se justifica, pois o surgimento do cinema moderno no pós-Segunda Guerra (décadas de 1940-50), com os movimentos do neorealismo italiano, a nouvelle vague francesa, o cinema novo brasileiro, entre outros, introduziu uma nova estética e estatuto para a imagem cinematográfica e para o conceito de montagem. Tais inovações incluíam uma representação direta do tempo, que construía suas próprias relações dentro da narrativa; a valorização do plano-sequência, em detrimento da montagem através de planos sucessivos; a montagem feita em camadas de profundidade dentro do próprio plano; ações fracas e superficiais, lugares indefinidos, situações que se impõem sobre os personagens, os quais se tornam mais “videntes” do que “agentes”; rupturas com a narrativa baseada na lógica causal.

Tantas e tão profundas inovações impuseram o surgimento de novas teorias do cinema para dar conta de abordá-las na profundidade de suas relações sógnicas e processos de organização da linguagem, tendo a semiologia do cinema que avançar nesse sentido. Portanto, torna-se inviável abordar todas essas questões e teorias dentro

do escopo deste artigo, de forma que optamos por estudar, através da obra de Metz, apenas a semiologia no cinema narrativo clássico.

Iniciaremos, enfim, explicitando os principais conceitos da linguística de Saussure, base para a semiologia do cinema.

2 A língua e a linguagem como objetos da ciência: a Linguística de Saussure

A língua e a linguagem estiveram submetidas durante vários séculos a outras áreas do conhecimento humano, como a Antropologia, Filosofia, Sociologia, Etnografia, Filologia e Psicologia Social. Coube a Ferdinand de Saussure (1857-1913) desvinculá-las dessas outras ciências e lançar os fundamentos da Linguística moderna, dedicada a estudar a língua e os fenômenos linguísticos como objetos de uma ciência que lhes é própria.

Em sua obra inaugural, “Curso de linguística geral”, organizada e publicada postumamente em 1916 por dois alunos de seu curso homônimo, proferido na Universidade de Genebra (Suíça), Saussure traça inicialmente um histórico das ciências que formaram a base para o surgimento da Linguística, iniciando-se com a Gramática, passando pela Filologia e culminando com a Gramática Comparada. Contudo, até o surgimento desta última, a língua era vista como um organismo com vida própria, não atrelado à dinâmica dos grupos de seus falantes. Em comum, nenhuma delas chegou a definir de fato um objeto de estudo – condição primária para a constituição de qualquer ramo científico.

Saussure (2006) então delimita a Linguística em torno de sua matéria:

A matéria da Linguística é constituída inicialmente por todas as manifestações da linguagem humana, quer se trate de povos selvagens ou de nações civilizadas, de épocas arcaicas, clássicas ou de decadência, considerando-se em cada período não só a linguagem correta e a ‘bela linguagem’, mas todas as formas de expressão (SAUSSURE, 2006, p. 13).

O autor, em seguida, diferencia a linguagem da língua: a primeira corresponde a uma faculdade geral e natural dos indivíduos de se expressar e compreender através de imagens e sons. A língua, por sua vez, “é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo

social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 2006, p. 17).

Porém, uma vez que o uso comum da língua se apoia sobre um contrato social, ela se torna algo exterior ao indivíduo, o qual, isoladamente, não é capaz de criar ou modificar. Por outro lado, Saussure (2006) identifica também o uso e manifestação individual da língua, ao qual chama de “fala”. Sendo assim, a língua internalizada pelo indivíduo a partir do grupo social corresponde a um componente psíquico, enquanto sua materialização através da fala é uma manifestação de ordem psicofísica. Ambos estão estreitamente ligados e se implicam mutuamente.

Contudo, para Saussure (2006), língua e fala são manifestações de ordens distintas e não devem ser estudadas como objetos de uma mesma ciência. Dessa forma, o autor define a língua como único objeto da Linguística, apontando a necessidade de se desenvolver uma ciência dedicada ao estudo particular da fala.

Para Saussure (2006), dado seu caráter social, “a língua existe na coletividade sob a forma duma soma de sinais depositados em cada cérebro, mais ou menos como um dicionário cujos exemplares, todos idênticos, fossem repartidos entre os indivíduos” (p. 27). O sistema da língua é constituído por esses sinais psíquicos – os signos linguísticos, os quais são entidades compostas por duas faces intimamente unidas em nosso cérebro por um vínculo de associação: a imagem acústica e o conceito.

A primeira, também chamada pelo autor de significante, não é a materialização de um som ou uma imagem, mas a impressão que ele provoca nos nossos sentidos. Já o segundo, também chamado de significado, corresponde ao sentido, à ideia que o significante evoca em nossa mente. Portanto, para Saussure, o signo linguístico é formado por uma relação diádica.

Tendo em vista os dois componentes do signo linguístico, Saussure (2006) argumenta que essas relações são regidas pelo princípio da arbitrariedade, segundo o qual a ligação entre significante e significado não é causal, isto é, não há em um conceito algo que suscite uma imagem acústica em particular, podendo esta ser substituível por qualquer outra. Esta relação se estabiliza e sedimenta, de maneira geral, unicamente por uma convenção social compartilhada entre os falantes.

Além das relações entre os componentes do signo, Saussure (2006) discute o conceito de valor, que se estabelece em um signo na presença de outros. Segundo este,

um signo dentro de um sistema “vale”, isto é, compara-se qualitativamente a outros por dessemelhanças (sentidos desiguais) ou semelhanças (proximidade de sentidos):

Quando se diz que os valores correspondem a conceitos, subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são (SAUSSURE, 2006, p. 136).

Do ponto de vista fônico, por extensão, as diferenças entre os sons (imagens acústicas) também são quem determina que uma palavra é uma e não outra. Em contrapartida, considerando a totalidade do signo linguístico, “o conceito e a imagem acústica, tomados separadamente, são entidades negativas da língua, mas, quando unidos no signo linguístico, são unidades positivas que se diferenciam das demais por seu valor” (REMPEL; LOREK, 2013, p. 28).

Na língua, os termos se encadeiam de forma linear, haja vista a impossibilidade de pronunciarmos duas palavras simultaneamente. Somado ao fato de que, segundo Saussure (2006), na língua tudo também são relações, essas combinações lineares, diacrônicas, em cadeia, que se apoiam na extensão seguindo normas dadas pela gramática (sintaxe), são o que o autor chama de “sintagma”: “O sintagma se compõe sempre de duas ou mais unidades consecutivas [...]. Colocado num sintagma, um termo só adquire seu valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o sucede, ou a ambos” (SAUSSURE, 2006, p. 142).

Paralelamente, as palavras, enquanto não estão atualizadas em um discurso ou enunciado, permanecem virtualmente na memória dos indivíduos. Nessa situação, elas se associam a outras que pertencem a grupos semânticos próximos ou diversos, com as quais estabelecem relações sincrônicas. A essas associações, o autor chama de “relações associativas” (referir-nos-emos a elas adiante neste artigo como “paradigmas”). Saussure (2006, p. 143) conclui: “A relação sintagmática existe *in praesentia*; repousa em dois ou mais termos igualmente presentes numa série efetiva. Ao contrário, a relação associativa une termos *in absentia* numa série mnemônica virtual”.

Após vermos alguns dos principais conceitos saussurianos sobre a linguística e o signo linguístico, discutiremos, a seguir, como estes influenciaram as teorias e os métodos analíticos do cinema, com base nos textos de Christian Metz.

3 A linguística e a significação aplicadas ao cinema segundo Metz

Christian Metz (1931-1993) foi um teórico e crítico de cinema francês, pioneiro na aplicação dos conceitos da linguística saussuriana para a constituição de uma semiologia do cinema. Em “A significação no cinema” (1972), coletânea de textos produzidos ao longo de várias décadas, o autor discute as aproximações e distanciamentos das formas significativas do cinema com as estruturas da linguagem verbal, tomando por base a linguística de Saussure. Utilizando-se deste mesmo fundamento teórico, busca definir as estruturas sintáticas e relações sígnicas que dariam forma à linguagem especificamente cinematográfica.

Metz (1972) define como corpus de seu estudo os filmes narrativos de longa-metragem, os quais, segundo ele, consagraram as formas fílmicas e influenciaram os filmes não narrativos e não ficcionais – estes difeririam mais especificamente por sua finalidade social do que pelos processos de linguagem. Ainda que o cinema, em suas origens, não tenha surgido como linguagem, foi no desenvolvimento de seu projeto narrativo que os processos tidos como particularmente cinematográficos foram criados e lhe deram alguns de seus atributos de linguagem. Enfim, Metz (1972, p. 116) conclui: “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”.

Como consequência dessa orientação histórica do cinema de contar histórias, Metz (1972) atesta que uma semiologia do cinema não pode operar-se exclusivamente sobre a imagem, a instância da tela (a qual ele relaciona à parte “material” do signo saussuriano, o “significante”), mas deve envolver também a instância diegética (a narração, instância representada no filme: tempo, espaço, personagens, acontecimentos). Metz associa esta última ao “significado” do signo linguístico.

Para a linguística, a unidade significativa mínima é a palavra. Com relação ao cinema, Metz (1972) considera o plano como segmento mínimo significativo da linguagem cinematográfica, “já que se precisa de pelo menos um plano para fazer um filme ou parte de um filme” (p. 127). Dentro de um plano, articulam-se motivos (objetos retratados), enquadramento, iluminação, movimento de câmera, perspectiva, entre outros. Qualquer alteração minimamente perceptível em qualquer desses elementos

configura uma nova imagem. Disso decorre que a quantidade de imagens que o cinema pode criar é indefinida.

Portanto, conclui Metz (1972), o plano cinematográfico, em relação à linguagem verbal, está mais próximo do estatuto assertivo da frase, de um enunciado completo ou de um segmento complexo de discurso, pois são unidades atualizadas, resultado de uma associação bastante livre de elementos diversos, enquanto que a palavra apresenta forma e significados consagrados, e sendo ela uma unidade do código verbal, é puramente virtual, atualizada somente no ato de fala.

Consequentemente, para o autor, o ato criativo é mais presente na elaboração das imagens cinematográficas do que na criação do léxico da língua, pois, como vimos, esta preexiste ao indivíduo e ele a recebe através do corpo social. Metz (1972, p. 121) conclui:

[...] “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 dos espectadores que do cineasta (grifo do autor).

Como vimos anteriormente, o signo linguístico, para Saussure (2006), apresenta duas faces inseparáveis: a imagem acústica (significante) e o conceito (significado), e esta ligação estabelece-se de forma arbitrária, consagrada pelo grupo dos falantes da língua, sem uma relação causal. No caso do cinema, argumenta Metz (1972), dado seu fundamento no registro fotográfico, o significante é a imagem e o significado, o que ela própria representa. Ocorre, assim, uma aderência geral e imediata do significante ao significado. Mesmo as trucagens e efeitos ópticos de transição (fusões, cortinas, fades), que não são fotográficos e não se referem a objetos da realidade (mas também são imagens), são por sua vez dotados de significado. Conforme Metz (1972) destaca, alguns desses efeitos, inclusive, são referidos pela expressão “pontuação fílmica” justamente por articularem enunciados complexos tal como na narração literária.

Consequentemente, a relação entre significante e significado no cinema é sempre mais ou menos motivada, nunca arbitrária, haja vista a relação analógica entre o objeto e a representação, a semelhança perceptiva entre o significante e o significado. Os planos

cinematográficos seriam, portanto, de acordo com Metz (1972), “blocos de realidade”, uma vez que o cinema seria uma arte da “presença”.

Decorre daí o conceito de denotação filmica: a duplicação mecânica (ainda que imperfeita) possibilitada pela fotografia e pela fonografia, das quais o cinema se apropria, favorece essa identidade perceptiva entre objeto e representação. A esta camada denotativa, de sentido literal (perceptivo), sobrepõe-se uma camada conotativa, esta simbólica, poética, e que, para se configurar, apoia-se duplamente tanto no significante, como no significado da denotação. Metz (1972, p. 117) complementa:

A estética do filme salientou muitas vezes que os efeitos filmicos não devem ser “gratuitos”, mas permanecer a serviço do “enredo”: 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 (grifo do autor).

Esse suplemento de significação dado pela conotação, ainda que não se baseie em uma analogia perceptiva, mas em um caráter simbólico dado pela relação entre imagens, também não é arbitrário, mas parcialmente motivado pelo conjunto da qual ela efetivamente faz parte. E ainda que Metz não a aborde nesses termos, a conotação associa-se ao valor linguístico teorizado por Saussure: o sentido denotativo percebido em um determinado plano é alterado pela presença de outros que o antecedem ou sucedem. Ou seja, o “valor” de cada um é acrescido pelo sentido dos outros. O resultado, em termos de significação, muitas vezes não é simplesmente uma somatória de significados individuais, mas um significado terceiro, externo (mas atrelado) aos outros, uma ideia, conceito ou pensamento que se deposita na camada conotativa. Dessa forma, “a significação conotada vai além da significação denotada, mas sem contradizê-la ou ignorá-la” (METZ, 1972, p. 132).

Porém, tanto a denotação quanto a conotação no cinema trazem consigo uma bagagem herdada de outras formas artísticas: fotografia, artes cênicas, literatura, artes plásticas, arquitetura, música. A isso, somam-se os códigos culturais do próprio grupo produtor e consumidor de filmes. Para Metz (1972), esses elementos constituem pressupostos, um ponto inicial absoluto, para a análise do filme, os quais o extrapolam ao mesmo tempo em que o incluem. Com efeito, conforme afirma Metz (1972, p. 133), “O que caracteriza códigos deste tipo é que funcionam, por assim dizer, no próprio

coração da analogia e são vividos pelos usuários como momento de decifração visual ou auditiva mais banal e natural”.

Paralelamente aos códigos culturais, encontram-se os códigos específicos do cinema, que englobam as figuras significantes propriamente cinematográficas: montagem, movimentos de câmera, enquadramentos, interação entre imagem e som, entre outros. Estes se encontrariam em um nível de decodificação acima da analogia fotográfica e fonográfica, enquanto os códigos culturais, dado o seu caráter fundamental e que antecedem ao próprio filme, estariam abaixo dela.

Se por um lado os códigos culturais e específicos favorecem a decodificação dos signos cinematográficos pelo espectador, por outro o cinema possui uma retórica e uma gramática que orientam os processos de organização de sua linguagem. Sua retórica reside no princípio de que o plano cinematográfico, conforme vimos, articula elementos diversos, estando mais próximo de uma frase completa do que de uma palavra. Mesmo considerado como unidade mínima, ele não é fixo em duração ou conteúdo, ficando a codificação enquanto linguagem e discurso a cargo de grandes unidades (sequências) organizadas em sintagmas, mais ou menos fixos e regulares.

Essas combinações filmicas codificadas e significantes, por sua vez, constituem uma gramática do cinema, de natureza inseparável de sua retórica. Constituem-se em estruturas cujo uso historicamente as tornaram convencionais, e passaram a organizar não só a conotação filmica, mas também, em primeiro lugar, sua denotação. As várias maneiras de se construir a denotação são, enfim, o mais essencial dos significantes de conotação. Conforme afirma Metz (1972, p. 140):

[...] o que caracteriza o *funcionamento* das combinações filmicas, é que o espectador compreende antes, graças a elas, o sentido literal do filme. Em contraposição, do ponto de vista *diacrônico*, as combinações filmicas foram codificadas antes, visando a conotação, não a denotação (grifo do autor).

As sequências que compõem um filme, enquanto grandes unidades codificadas e significantes, constituem a grande sintagmática do cinema. São segmentos autônomos, subdivisões de primeiro nível do filme, e que possuem uma unidade dramática definida – autônomos, porém não independentes, “[...] já que cada um deles só adquire sentido

definitivo em relação ao conjunto do filme, o qual constitui o *sintagma máximo* do cinema” (METZ, 1972, p. 146, grifo do autor).

O autor enumera e descreve a ocorrência de oito grandes tipos desses segmentos autônomos da faixa imagem (desconsiderando suas relações com a banda sonora). Contudo, uma série sintagmática pressupõe normalmente uma paradigmática. Na linguagem verbal, um paradigma refere-se a palavras que se inserem em campos semânticos ou séries associativas próximas, podendo ser comutadas na constituição de um sintagma (frase ou enunciado). Além disso, por mais rico que seja o léxico de uma língua, as palavras são em número limitado.

No caso do cinema, conforme discutido anteriormente, as configurações visuais que o plano, enquanto unidade mínima, pode assumir, são incontáveis. Portanto:

O paradigma de imagens, no cinema, é frágil, aproximativo, frequentemente natimorto, fácil de modificar, sempre evitável. É somente em pequena medida que a imagem fílmica adquire seu sentido em relação às outras imagens que poderiam ter aparecido no mesmo momento na cadeia (METZ, 1972, p. 86).

Dessa forma, a imagem se impõe, obscurecendo tudo o que não é ela própria, e o paradigma no cinema está em constante mutação. O ato de escolha das imagens (decupagem) aproxima-se, como dissemos, mais de um ato de criação do que propriamente de escolha. Essa aparente “pobreza” em elementos fixos enriquece-se com a possibilidade de o cineasta expressar diretamente a variedade do mundo, tornando qualquer paradigma de imagens rapidamente obsoleto. Além disso, os grandes cineastas surpreendem com suas obras exatamente por evitarem o paradigma.

Contudo, o fato de não ser possível fixar um paradigma das imagens cinematográficas não implica a inexistência de uma paradigmática do cinema: esta se encontra nas grandes unidades significantes (sequências), que são unidades comutáveis. Assim, a grande sintagmática no cinema é, ao mesmo tempo, uma paradigmática, correspondendo a uma série limitada de tipos de combinação sintagmática dentre as quais, a cada momento do filme, o cineasta pode escolher. Por isso, a semiologia do cinema está mais baseada na sintagmática, na composição de uma continuidade inteligível, do que na paradigmática. Conclui Metz (1972, p. 122, grifo do autor),

A *narratividade fílmica* [...], 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).

Os sintagmas constituem-se, ao cabo, no que Metz (1972) associa ao específico cinematográfico: o discurso imagético, o qual não existia isoladamente (até a época dos textos do autor) em outras formas artísticas. O discurso fílmico, em particular, refere-se à totalidade do filme, que une “linguagens primeiras” (as outras artes que o antecederam e influenciaram), as quais o alçaram à esfera da arte:

[...] o cinema enquanto totalidade é um fenômeno muito mais amplo, no interior do qual a linguagem cinematográfica não passa de uma camada significante entre outras. [...] A noção de *linguagem cinematográfica* é uma abstração metodológica: nos filmes, a dita linguagem nunca aparece sozinha, mas sempre vinculada a outros sistemas de significação culturais, sociais, estilísticos, perceptivos... (METZ, 1972, p. 79, nota 75, grifo do autor).

É na montagem, a articulação de diversos planos compondo séries sintagmáticas, que a linguagem cinematográfica tem sua expressão mais específica. Ao contrário da fotografia, a qual precisa exibir a totalidade do objeto (ou partes significativas dele para que possa denotá-lo e ser inteligível); no cinema, o mesmo objeto pode ser representado por uma sequência de várias “fotografias” (planos) que representam aspectos parciais do referente diegético. Dessa forma,

[...] é a própria denotação que é construída, organizada e, numa certa medida, codificada [...]; 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 (METZ, 1972, p. 119).

O autor afirma que, ao articular “pedaços de realidade” na tela, a montagem integra elementos não especialmente fílmicos (fotográficos e fonográficos) ao produto final, ainda que a estrutura interna desses pedaços de significação permaneça a-fílmica e imbuída de paradigmas amplamente culturais. Dessa maneira, o cinema transforma o mundo em discurso, “lugar de co-ocorrência de diversos elementos atualizados” (METZ, 1972, p. 157), os quais, de outra forma, seriam apenas decalques visuais da realidade.

Constitui-se, assim, o cinema como linguagem, ao ordenar elementos significativos em combinações reguladas: codifica a realidade em sintagmas, produz discursos e transmite mensagens. Porém, Metz (1972) conclui com uma constatação em favor da linguagem verbal sobre a cinematográfica: enquanto o cinema começa a representar o mundo e a experiência humana a partir de blocos parciais e preexistentes e de tamanhos relativamente grandes (planos e sequências), a linguagem verbal opera uma reconstrução sígnica da realidade, a partir de elementos mínimos (fonemas e monemas). Assim,

[...] é graças a esta reconstrução radical que a linguagem verbal é a linguagem propriamente dita, a linguagem humana por excelência –, e é em grande parte devido à ausência de uma qualidade equivalente que a linguagem cinematográfica não pode pretender ter uma importância antropológica tão central, tão permanente, tão antiga e universal como a linguagem propriamente dita, inclusive em determinadas sociedades industriais recentes em que as semióticas “audiovisuais” têm um papel importante (METZ, 1972, p. 166).

4 Considerações finais

Vimos brevemente, neste artigo, como os principais conceitos da Semiologia e da Linguística moderna inauguradas por Ferdinand de Saussure influenciaram a análise das estruturas e significações de outras formas de arte; no nosso caso particular, do cinema. Através dos textos de Christian Metz, explicitamos como este autor adotou tais conceitos em busca de analisar o cinema como linguagem e estrutura significativa, para quem “[...] os métodos linguísticos – 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 [...]” (METZ, 1972, p. 128).

Buscamos descrever, progressivamente, desde a unidade cinematográfica mínima (segundo Metz, o plano) e suas associações com enunciados linguísticos complexos. Passamos então pela questão da aderência do significante imagético ao seu significado (o objeto), o que leva à questão da denotação fílmica (os signos da realidade) e da conotação (camada de significados que se sobrepõem à denotação através da relação entre as imagens). Vimos também como elementos da cultura e dos processos cinematográficos também se articulam na decodificação dos signos fílmicos.

Discutimos em seguida a “deficiência paradigmática” do cinema, pois os planos podem assumir inúmeras configurações visuais, de forma que a análise das estruturas significativas do cinema recaia, segundo Metz, sobre a sintagmática, para a qual ele elenca alguns tipos consagrados pela história do cinema narrativo.

Por fim, explicitamos a montagem cinematográfica como articuladora do discurso fílmico, este considerado por Metz como a transformação do mundo e da realidade em discurso e que, conseqüentemente, configura o cinema como linguagem.

Porém, observamos ao longo do texto de Metz, diversos trechos em que o próprio autor discute a inadequação de se aplicar noções puramente linguísticas à semiologia do cinema, alertando para o fato de esta necessitar ainda de muitas pesquisas para que se desenvolvesse de forma mais complexa. Isso torna o texto datado em vários momentos, ainda que conte com atualizações em forma de extensas notas de rodapé feitas posteriormente pelo próprio autor. Dada a rápida evolução da técnica e da linguagem cinematográficas, essa necessidade de se analisar os filmes à luz de novos conceitos se mostra essencial pelo próprio Metz (1972, p. 157) que, a respeito da grande sintagmática do cinema, afirma: “Ela evolui *muito mais depressa do que as línguas*, o que se deve ao fato de que a *arte e a linguagem* se interpenetram muito mais no cinema do que no domínio do verbal” (grifo do autor).

O texto mostra-se datado também no sentido de que, à época em que foi escrito, Metz ainda não contemplava a existência das imagens de síntese (eletrônicas e infográficas), as quais permitem manipulações completas de seus elementos desde seu componente mínimo (pixel). O autor atém-se às limitações do material registrado pela câmera por processos fotoquímicos:

Por mais que se manipule a coisa filmada [...], a filmagem está na impossibilidade de analisar e reconstruir aquilo mesmo que ela manipula *além de um determinado grau*: impossibilidade que se deve ao mínimo incoercível de fidelidade fotográfica, isto é, – apesar de tudo – ao caráter mecânico da operação fílmica básica (METZ, 1972, p. 164, grifo do autor).

O fato de certos pontos mostrarem-se obsoletos não invalidam, por outro lado, as bases da semiologia do cinema estudadas por esse autor, de forma que até hoje essas mesmas bases linguísticas são utilizadas largamente para a análise de filmes e outras formas artísticas.

Conforme dissemos no início, utilizamos como recorte os conceitos de Metz aplicados ao cinema clássico. O cinema moderno, surgido no pós-guerra, impôs com suas inovações a necessidade de novas teorias para abordá-las, fazendo avançar a semiologia do cinema. Diversos teóricos, dentre eles o próprio Metz, dedicaram várias e extensas páginas para estudar os estatutos da imagem cinematográfica moderna, assim como suas novas formas narrativas e relações temporais. Incorporar tais discussões dentro deste mesmo artigo, contudo, extrapolaria seus limites e escopo, sendo insuficiente um único texto para uma abordagem com a devida profundidade.

Fica em aberto, portanto, a produção de um estudo sobre o desenvolvimento da semiologia do cinema em face dos avanços na linguagem cinematográfica trazidos pelo cinema moderno.

Referências

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REMPEL, Gabriela; LOREK, Cristiane. O sentido para Saussure e Jakobson. **Revista Temporis[ação]**, Cidade de Goiás, v. 13, n. 1, 2013.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.