
Reler Metz: por uma semiologia dos códigos e das escritas fílmicas¹

Lennon MACEDO²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Christian Metz escreveu alguns dos principais textos da pesquisa semiológica sobre o cinema. No entanto, sua obra é pouco trabalhada nos estudos de cinema contemporâneos. Neste artigo tecemos um breve estado da arte para compreendermos como os escritos metzianos são abordados no país hoje. Em seguida, descrevemos as críticas de Gilles Deleuze (1990) e Pier Paolo Pasolini (1984) à concepção semiológica do cinema. Por fim, resgatamos a teoria da escrita fílmica de Metz (1980) para entendermos como o semiólogo responde às críticas e elabora uma teoria do cinema baseada no princípio do código.

PALAVRAS-CHAVE: Christian Metz; cinema; código; escrita fílmica; semiologia.

1 Christian Metz, hoje

A semiótica é a ciência que estuda os signos e os processos de significação nos mais diversos campos: da antropologia à linguística, da literatura à psicanálise – e em vários desses espaços ela obteve papel fundamental para o desenvolvimento das ciências no século XX, principalmente a partir de sua vertente estruturalista (DOSSE, 1993). Contudo, no campo dos estudos em cinema, sobrevive certo apelo aos dados sensoriais imediatos como objeto de estudo teórico. Desde a herança fenomenológica de André Bazin até discussões atuais acerca do cinema contemporâneo, parte dos especialistas alimenta um pressuposto de que não há mediação entre a matéria do mundo e o corpo do espectador³. Esse tipo de pensamento pré-semiótico foi alvo de questões por parte de alguns teóricos do século passado e motivaram discussões várias acerca da relação entre as imagens, os signos e a vida social.

Um dos primeiros autores a discutir com fôlego a respeito das questões semióticas que o cinema suscita foi Christian Metz (1931-1993). O professor e

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: lennon-macedo@hotmail.com.

³ Em nossa presente pesquisa dissertativa acerca do cinema de fluxo, nos deparamos com vários textos que retratam tal estética como da ordem das sensações em contraposição a um regime racional de espetatorialidade baseado na compreensão e na interpretação. É essa parede erguida entre a razão e o sensível que permite afirmar que tais filmes são avessos à significação, privilegiando o estudo de elementos “brutos” da matéria de expressão cinematográfica, como a cor, a luz etc. tomadas por si, sem mediação sígnica. Duas importantes pesquisas que se guiam por essa corrente podem ser encontradas em Oliveira Jr. (2013) e Vieira Jr. (2012).

pesquisador francês dedicou sua vida e obra ao embate entre o mundo científico do estruturalismo e o mundo artístico do cinema, experimentando com conceitos e métodos apropriados das pesquisas semiológicas e dos estudos de cinema ainda nascentes na primeira metade do século.

O autor, contudo, pouco é explorado atualmente nos estudos de cinema brasileiros. Em pesquisa nos anais de trabalhos completos de dois congressos importantes para a área do audiovisual, a Socine e a Compós, identificamos poucos textos que mencionam o nome de Metz, e menos ainda aqueles que se dedicam a algum aprofundamento na obra do autor. Dos 1286 trabalhos mapeados com ferramentas de busca simples (comando *Localizar*) nos anais dos congressos, apenas 21 trabalhos dizem o nome do semiólogo⁴, sendo que em 7 trabalhos seu nome ou aparece pela citação de outra autoria, ou é assinalado sem requisitar referência ou citação; em outros 2 trabalhos, Metz aparece nas referências bibliográficas mas não no corpo do artigo; em outro trabalho, o semiólogo é citado no texto, mas não é incluído nas referências bibliográficas; por fim, um trabalho cita Edgar Morin em apud do livro de Metz, não envolvendo a teoria do semiólogo.

Socine	Nascimento (2018)	Discussão sobre realismo cinematográfico na direção de fotografia de Walter Carvalho. Metz [<i>A significação no cinema</i>] aparece nas referências, mas não é citado ao longo do texto.
	França (2018)	Discussão sobre o imaginário e o simbólico a partir das teorias do imaginário. Metz [<i>O significante imaginário</i>] é citado duas vezes para falar sobre o papel do simbólico na compreensão do cinema.
	Mello e Monteiro (2018)	Discute espetatorialidade em ambiente web. Metz é mencionado duas vezes sobre o dispositivo, mas uma citação se refere a Xavier (2005) e a outra se refere a Costa (2003).
	Mamede (2018)	Discute a relação entre fotografia, morte e fetiche em Bressane e de Oliveira. Metz [<i>Photography and fetish</i> , 1985] aparece nas referências, mas não é citado ao longo do texto.
	Perez (2018)	Discute realismo, estilo e narração via André Bazin. Menciona "impressão de realidade" em certo momento, mas cita Metz [SC] para dizer que os acontecimentos são a unidade da narrativa.
	Braga (2017)	Discute cineclubismo e espetatorialidade. Menciona o nome de Metz sobre dispositivo, mas cita Parente (2007).
	Cruz (2016)	Discute a caracterização de personagens cineastas a partir de André Bazin. Menciona Metz citando Ismail Xavier para falar sobre a ausência do objeto na presença da imagem.
	Reque (2016)	Discussão sobre bilheterias e questões de distribuição de dois filmes. Metz [<i>Linguagem e cinema</i>] é citado várias vezes a partir da ideia de fato cinematográfico, sendo uma das principais bibliografias do trabalho.
	Bougleux, Rodrigues e Faria (2016)	Discute construção de personagem a partir de ideias de adaptação e de mise en scène. Cita Metz [SC] uma única vez para dizer que os elementos fílmicos atuam como conotação e denotação.

⁴ Enquanto isso, a título de comparação, André Bazin aparece em 15 artigos apenas nos anais de 2018 da Socine. Provavelmente encontraríamos muito mais trabalhos do autor se realizássemos uma busca de igual amplitude à que fizemos acerca de Metz.

	Oliveira (2016)	Discute a relação entre corpo, personagem e atuação experimental nos filmes da Belair. Cita Metz [1991] uma única vez para falar da quebra de quarta parede de um ator, de desdiegetização. A referência não aparece na bibliografia.
	Faissol (2014)	Discute a decifração de sinais em um filme que alude à episteme renascentista. Cita Morin em apud Metz [SC].
	Neto (2013)	Discute realismos e teoria dos cineastas no cinema brasileiro. Cita Metz [1972] para falar sobre verossimilhança. A referência não aparece na bibliografia.
	Guimarães (2012)	Discute a autoria do ator no cinema enquanto trabalho corporal. Menciona Metz para dizer que a quebra de quarta parede revela o dispositivo cinematográfico. Sem citação nem referência.
	Martins (2012)	Discute a capacidade de efeitos visuais produzirem atmosferas. Menciona Metz para nomear os efeitos visuais como profílmicos. Sem citação nem referência.
Compós	Drigo (2019)	Discute a relação entre imagem e signo em Deleuze e Peirce. Menciona Metz citando Deleuze e suas críticas à semiologia.
	Monteiro (2017)	Discute as dificuldades e as possibilidades da análise fílmica de obras de longa-duração. Cita Metz [<i>L'énonciation impersonnelle ou le site du film</i>] como um dos autores que sistematiza a obra de Gérard Genette.
	Codato (2014)	Discute a relação entre o duplo, a imagem e o olhar no cinema. Cita Metz [SI] acerca do funcionamento do duplo e do olhar como pulsão escópica.
	Guimarães, Silveira e Dalmolin (2014)	Discute o imaginário e a representação da periferia no documentário e no jornalismo. Cita Metz [SI] em vários momentos para pontuar o signifiante cinematográfico como um construto e para discutir a impressão de realidade a partir do estágio do espelho e do imaginário.
	Kieling (2012)	Discute o possível papel colaborativo do telespectador na televisão brasileira. Cita Metz [LC] para caracterizar o enunciador ausente como instância modelizante do cinema.
	Carvalho (2011)	Discute um viés materialista da imagem no primeiro cinema. Cita Metz [SC] uma única vez em rodapé dizendo que para este o cinema só se constitui com o desenvolvimento da narração.
	Buitoni (2010)	Discute a relação entre o real e a fotografia como índice. Menciona Metz junto de outros autores que criticam a ideia de transparência do discurso do realismo fotográfico e a impressão de realidade. Sem citação nem referência.

Os trabalhos que melhor parecem mobilizar a obra de Metz são os de Guimarães, Silveira e Dalmolin (2014), Reque (2016) e Drigo (2019) – ainda que esta última não trabalhe diretamente com o texto metziano, ela apresenta bem a discussão que Deleuze faz com a semiologia em seus livros sobre o cinema. O primeiro artigo faz a discussão em torno da impressão de realidade a partir da perspectiva do imaginário e da psicanálise; as questões de matriz semiótica são secundárias na análise. O segundo trabalho discute questões de bilheteria e distribuição a partir da leitura de Metz sobre a distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico, não evocando em nenhum momento a semiologia.

No que é de nosso interesse, o trabalho de Drigo (2019), *Imagens cinematográficas e imaginação: imagem-ação/grande forma no filme Beleza Americana* é a única referência que articula as questões semiológicas caras a Metz com fôlego. Apesar disso, a autora não cita Metz na fonte, apresentando a discussão semiológica sobre o cinema a partir das críticas de Gilles Deleuze (1990).

2 A primeira semiologia do cinema

Vejamos como esse debate tomou forma conceitual. Para tanto, nos é interessante diferenciar três fases na semiologia de Christian Metz a fim de testemunhar com rigor o diálogo entre os autores. Num primeiro momento, Metz tecerá uma semiologia bastante refém de um sentido narrativo do cinema. Suas formulações a respeito da linguagem e dos sintagmas cinematográficos são ainda fortemente marcadas pela linguística estrutural e se tornarão alvo das críticas mais ferozes de Pier Paolo Pasolini (1982) e de Deleuze. Num segundo momento, o semiólogo dá uma guinada rumo aos códigos articulando-se com as teorias do texto e da escrita, refazendo vários passos de sua semiologia em prol de uma escrita fílmica⁵, conforme elaboraremos neste artigo. Na terceira e última fase de sua empreitada semiológica, Metz envereda pelo campo da psicanálise, deslocando-se dos textos fílmicos para a pesquisa da enunciação cinematográfica. Para o presente trabalho, nos interessam exclusivamente os dois primeiros respiros de sua semiologia, em que a análise da significação no cinema permeia os filmes e suas relações formais.

É nesta primeira semiologia que Metz irá discutir com Bazin acerca do realismo. André Bazin traça a problemática estilística do cinema na aproximação fenomenológica com o real. Por seu apelo perceptivo, o cinema – o “cinema puro” (BAZIN, 2016, p. 90) – beneficia caracteres realistas na concepção imagética. Tal realismo, diz Bazin, pouco faz referência a uma verdade transcendental do *isto foi*, mas baseia-se necessariamente num critério de *veracidade*. Acerca de *A grande ilusão* (1937), de Jean Renoir, escreve o crítico:

os guardiães alemães, simples soldados, suboficiais e oficiais, são desenhados com, não digamos mais verdade, o que é ainda relativo à experiência de cada um, mas com uma veracidade desconcertante. Este realismo não é o da cópia, mas uma reinvenção da exatidão sabendo dar, fora de toda convenção, o detalhe ao mesmo tempo documentário e significativo. [...] Com efeito, é de invenção que é necessário falar aqui, e não de uma simples reprodução documental. A exatidão do detalhe é, em Renoir, tanto um fato da imaginação quanto observação da realidade, pois ele sabe sempre resgatar o fato significativo mas não convencional (BAZIN, 2016, p. 90).

O primeiro Metz (2014) busca criticar a noção baziniana de realismo como um sentido natural a ser buscado pelo cinema para pensar uma *impressão de realidade*, um

⁵ No livro *New Vocabularies in Film Semiotics* (BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, STAM, 1993, p. 53), os autores comentam que na tese de doutorado de Metz, *Linguagem e cinema* (1980), há uma tensão entre um estruturalismo mais estático dos sistemas textuais e um pós-estruturalismo mais dinâmico do texto como deslocamento dos códigos: “There exists a clear tension in *Language and Cinema*, consequently, between a static, taxonomic, structuralist-Formalist view of textual systems, and a more dynamic post-structuralist Barthesian-Kristevan view of text as productivity, “displacement”, and “*écriture*””. Não vamos tão longe a ponto de marcar a teoria do texto metziana com a etiqueta do pós-estruturalismo, mas com certeza sua descrição da escrita fílmica é de grande relevância para os estudos semióticos do cinema.

efeito perceptivo e afetivo que se instala no espectador a partir da indicialidade própria dos materiais. Neste primeiro Metz, os sintagmas cinematográficos operam analogicamente à realidade, mas tal analogia é estudada apenas como um meio de transferir códigos (METZ, 1974), de introduzir códigos culturais no interior do filme.

Dentre as críticas a essa inaugural semiologia do cinema, algumas das mais categóricas vieram dos textos de Gilles Deleuze. Se no primeiro Metz a narração é constitutiva da organização das imagens, para o filósofo pós-estruturalista a narração é posterior, é uma consequência das imagens que possuem existência sensível enquanto tais, com suas próprias definições que não necessariamente obedecem a uma ordem estrutural narrativa. Para Deleuze, tal problema de ordem da narrativa se dá por uma dupla transformação: “por um lado, a redução da imagem a um signo que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados” (DELEUZE, 1990, p. 39).

A linguagem cinematográfica metziana opera, aqui, no nível do significante, tanto que, conforme já mencionado por Deleuze (1990, p. 38), “a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante”. Os significados circulam em torno do significante por seu viés narrativo-discursivo, nunca por seu viés analógico em relação ao mundo. O significante é a tela e o significado é a diegese, mas a diegese sempre como articulação narrativa.

Com isso, Deleuze irá criticar a formulação do cinema como linguagem, identificando esta como imbuída de vestígios do verbal e dos métodos linguísticos. À linguagem dos enunciados se opõe o cinema como semiótica do enunciável. Isso remonta à diferença entre Metz e Deleuze no que tange à leitura da linguística de Louis Hjelmslev. Deleuze critica Metz por não reconhecer (assim como o próprio Hjelmslev não reconhece) que na articulação entre matéria, forma e substância, a matéria não é semioticamente⁶ amorfa. Para o francês pós-estruturalista, a matéria de expressão cinematográfica já é, em si, formada em imagens e signos pré-linguísticos.

Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável. Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá então lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por

⁶ Deleuze (1990, p. 42) diz em nota: “O linguista Hjelmslev chama precisamente de “matéria” esse elemento não linguisticamente formado, embora perfeitamente formado sob outros pontos de vista. Ele diz “não semioticamente formado”, porque identifica a função semiótica com a função linguística. Por isso Metz tende a excluir esta matéria na interpretação que faz de Hjelmslev. [...] Mas a sua especificidade como matéria sinalética está, ainda assim, pressuposta pela linguagem”.

sua conta a traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles de que havíamos partido. (DELEUZE, 1990, pp. 42-43)

Contudo, a crítica de Deleuze merece um breve contraponto. Ainda que o semiólogo prefira analisar o cinema a partir do código e de suas articulações sistêmicas, principalmente a partir de sua tese de doutorado, *Linguagem e cinema* (1980), ele reconhece que há, “com relação a cada código, traços pertinentes da matéria do significante” (METZ, 1980, p. 263). Esses traços já indicam instâncias formais em meio a uma matéria de expressão suposta amorfa por Hjelmslev. Conforme veremos mais adiante, em seus estudos, Metz (1980) concede pertinência a esses traços principalmente para distinguir a linguagem cinematográfica de outras linguagens e para pressupor códigos que se efetuem isomorficamente em diferentes linguagens. A concepção deleuzeana de que a matéria de expressão cinematográfica se diferencie de si a partir de traços (imagens? signos?) pré-códicos que se apresentam atualizados em diferentes filmes passa ao largo da primeira semiologia do cinema.

3 Os signos e o cinema: Pasolini e Deleuze

É de um jeito contundente e apaixonado que Pier Paolo Pasolini aterrissa no debate semiológico. O autor almejava que a semiótica se tornasse de fato a ciência descritiva da realidade, mostrando-se insatisfeito com a limitação dos objetos estudados até então: das línguas às tribos indígenas, Pasolini (1982, p. 162) entendia que nenhuma delas fornecia uma dimensão da própria realidade, da *pragma*, a dizer, da “ação humana sobre a realidade como primeira e principal linguagem dos seres humanos”.

Para dar conta deste estudo, o poeta e semiólogo elenca o cinema como objeto de pesquisa privilegiado, definindo-o como a “língua escrita da realidade” (PASOLINI, 1982, p. 161), dotada de dupla articulação como qualquer outra língua:

Parafraseando sempre Martinet, que representa o momento final e característico da linguística saussuriana, poderíamos então concluir estas primeiras observações, com a seguinte definição da língua do cinema: “A língua do cinema é um instrumento de comunicação segundo o qual se analisa – de maneira idêntica nas diversas comunidades – a experiência humana, em unidades reproduzindo o conteúdo semântico e dotadas de uma expressão audiovisual, os monemas (ou planos); a expressão audiovisual articula-se por sua vez em unidades distintivas e sucessivas, os *cinemas*⁷, ou objetos, formas e atos da realidade, que permanecem, reproduzidos no sistema linguístico – unidades que são discretas, em número ilimitado e

⁷ Utilizaremos o termo *cinema* em itálico toda vez que nos referirmos ao conceito pasoliniano.

únicas para todos os homens, seja qual for sua nacionalidade.” (PASOLINI, 1982, p. 166, grifo nosso).

Dessa forma, a língua escrita universal que é o cinema se mobiliza a partir dessas duas unidades: monema e *cinema* – este último, em analogia com fonema, refere-se às unidades cinéticas da língua.

É necessário levantar algumas questões acerca do conceito de *signo*. Pasolini reconhece que qualquer coisa que se apresente à cognição toma a forma de um signo, seja no cinema seja na vida social. Ainda assim, em alguns momentos o autor cria uma estranha distinção entre signo e figura, ou até entre signo e símbolo. Como aqui, por exemplo, ao discutir a especificidade da linguagem do comportamento:

A partir dos vários cerimoniais vivos da linguagem do comportamento específico, chegamos, insensivelmente, aos vários cerimoniais conscientes: dos mágicos e arcaicos aos estabelecidos pelas normas da boa educação da civilização burguesa contemporânea. Até chegarmos, em seguida, sempre insensivelmente, às várias linguagens humanas simbólicas, mas não sgnicas⁸: as linguagens em que o homem, para se expressar, emprega o próprio corpo, a própria presença. As representações religiosas, as mímicas, as danças, os espetáculos teatrais pertencem a ESTES TIPOS DE LINGUAGENS FIGURAIS E VIVAS. Tal como também o cinema (PASOLINI, 1982, p. 198).

O problema da atribuição de língua da realidade, dotada de dupla articulação, recai por vezes em igualar signo e signo verbal, tanto que ele irá requisitar um prefixo para descrever o *im-signo* ou imagem-signo, o signo propriamente cinematográfico que se expressa pelos monemas e *cinemas*. Não obstante, Pasolini ainda avança mais que o primeiro Metz na compreensão da relação entre o cinema e o real, pois entende que “os signos das línguas escrito-faladas não fazem mais do que *traduzir* os signos da Linguagem da Realidade” (PASOLINI, 1982, p. 218, grifo nosso). A relação entre os filmes e a vida social tem como base uma instância tradutória que produz tanto imagem quanto mundo enquanto signos. E a tradução não se dá em via de mão única: o escritor compreende, inclusive, que o mundo faz cinema tanto quanto o cinema faz mundo: “Na realidade, o cinema fazemo-lo vivendo, quer dizer existindo praticamente, quer dizer agindo. A vida toda no conjunto das suas ações é um cinema natural e vivo” (PASOLINI, 1982, p. 167).

O que o autor nos traz de mais interessante é essa compreensão de que o estudo do cinema é também uma espécie de “semiologia da “culturalização” definitiva da

⁸ Termos como *signo* e *símbolo* não serão consenso no interior da pesquisa semiológica. O que aparece como *símbolo* em Pasolini, por exemplo, se assemelha muito à categoria do *icone* em Charles Peirce, no sentido de um signo que remete a significação à sua própria relação qualitativa com o objeto.

natureza” (PASOLINI, 1982, p. 233), de que compreender a realidade como linguagem é vacinar-se contra qualquer ingenuidade estética e política acerca do mundo, é conceber que há forças constantemente produzindo a realidade em torno de nós – e organizá-la enquanto linguagem é uma forma de mapear essas forças, esses fluxos.

Não sei se haverá alguma coisa de monstruoso, de irracionalista e de pragmático neste referir-me a uma “língua total da ação”, da qual as línguas escrito-faladas não são mais do que uma integração, enquanto seu símbolo instrumental: e da qual a língua cinematográfica seria o equivalente escrito ou reproduzido, que a respeitaria na íntegra, é verdade, mas também no seu mistério ontológico, na sua indiferenciação natural, etc.: uma espécie de memória que reproduzisse sem interpretar. É certo que pode dar-se o caso de eu estar aqui a obedecer tão só a uma necessidade delirante do mundo contemporâneo, que tende exatamente a retirar da língua a sua natureza expressiva e filosófica e a destronar da liderança linguística as línguas das superestruturas para lá colocar as das infraestruturas, pobres, convencionais e práticas: elas sim, pura e simples integração da ação do ser vivo! Mas seja como for, estas ideias vieram-me ao pensamento e tenho que as dizer (PASOLINI, 1982, p. 168).

Aqui reside a principal diferença entre o primeiro Metz e Pasolini, segundo Gilles Deleuze (1990). Este irá frisar que o italiano se preocupa com as condições de direito do cinema, de modo a compreender que são essas as condições mesmas da realidade. Esta língua escrita faz dos objetos reais os *cinemas* da imagem, assim como faz da imagem o monema da realidade. Não é com base em uma impressão de realidade, numa relação entre um objeto referencial e uma imagem analógica que o cinema se constitui. Metz (2014), como vimos, traz a questão de direito do cinema como uma linguagem atrelada à narrativa, mas responde com meros fatos históricos.

A amizade entre o filósofo e o poeta se dá justamente por estabelecerem a discussão da significação ao nível das condições de direito. Essa semiótica que articula os signos cinematográficos no estrato da realidade, da *matéria*, irá percorrer toda a obra deleuzeana dedicada ao cinema. Esta, segundo o próprio, é não mais do que uma classificação de imagens e signos à maneira da história natural na biologia, uma *taxonomia* (DELEUZE, 2018) que especifica e distribui seus conteúdos.

No que diz respeito a esta taxonomia erigida por Deleuze, há dois regimes que marcam o cinema: o regime orgânico da imagem-movimento e o regime cristalino da imagem-tempo. No primeiro, o tempo está subjugado ao movimento, preso a um esquema sensório-motor que tem como produto uma devida ação ou reação. No cinema da imagem-tempo, a ação não é possível de ser concretizada, tornando fracas as ligações sensório-motoras e fazendo com que o movimento fique à mercê do tempo. Neste

regime do tempo, os personagens não são mais actantes tal como na imagem-movimento, mas videntes, pois, se estão privados de ação sobre o mundo, só lhes resta acompanhar as situações com seus olhos e ouvidos. Tais situações, portanto, não seriam mais objeto ou resultado de uma ação, mas situações óticas e sonoras puras que se oferecem a um dado personagem e, concomitantemente, ao espectador (igualmente vidente) do filme.

O cinema da imagem-movimento se constrói a partir de conexões lógico-causais, dando a ver uma narração em que os personagens percebem uma dada situação, deixam-se afetar e agem sobre ela. Uma narração que aspira à verdade das relações. Já o cinema da imagem-tempo apresenta uma narração falsificante, segundo a qual, rompido o esquema sensório-motor, as relações tornam-se indiscerníveis e a verdade de uma situação já não é mais motivo de busca, pois basta aos personagens ver e ouvir o que se passa.

Para delimitar um conceito próprio de signo, Deleuze (1990) irá tomar como ponto de partida a semiótica peirceana, uma semiótica que concebe os signos partindo das imagens e de suas combinações, uma ciência cujo umbral se dá na imagem enquanto aquilo que aparece. Daí o conceito de signo peirceano na leitura do filósofo francês:

Dito isto, o signo aparece em Peirce como combinando três tipos de imagens, mas não de qualquer maneira: o signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem que constitui “o interpretante” dele, sendo este, por sua vez, um signo, ao infinito. [...] Se perguntarmos qual é a função do signo em relação à imagem, parece ser uma função cognitiva: não que o signo faça conhecer seu objeto; ele pressupõe, ao contrário, o conhecimento do objeto em outro signo, mas lhe acrescenta novos conhecimentos em função do interpretante. São como dois processos ao infinito (DELEUZE, 1990, p. 44).

O signo, portanto, é uma imagem. A imagem é o principal operador conceitual da taxonomia deleuzeana – taxonomia de *imagens*, não de signos. Isso o levará a conceber um conceito de signo sensivelmente diferente daquele citado: “Entendemos, pois, o termo “signo” num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990, p. 46).

Contudo, este conceito de signo é um conceito que funciona unicamente no regime da imagem-movimento. Os signos de composição e os de gênese serão descritos conforme os tipos de imagem-movimento (DELEUZE, 2018), mas o autor não explicita

como ele chega a esses dois tipos de signos. No regime da imagem-tempo vão surgir os opsignos e sonsignos que são “apresentações diretas do tempo” (DELEUZE, 1990, p. 55), assim como os cronosignos, os noosignos e os lektosignos, cada um deles correspondente a um tipo de imagem do novo regime.

O que o filósofo parece nos dizer é que entre os dois regimes não há apenas uma variação de grau, um novo arranjo dos mesmos elementos fílmicos, mas uma mudança de natureza da própria relação entre imagem e signo (ou entre as imagens, já que o signo deleuzeano não se diferencia delas). Deleuze parece levar ao limite a tese pasoliniana de que o cinema e a realidade estão sempre em mútua construção: não basta que o cinema produza mundos, mas que produza as próprias condições de produção desse mundo. Dito isso, julgamos que o próprio conceito de signo é um tanto frágil na teoria deleuzeana do cinema, sendo ele nada mais do que um dos nomes da imagem.

O que Pasolini e Deleuze nos ajudam a compreender, portanto, é a ontologia das imagens e dos signos, é o modo de ser desses elementos que organizam a significação cinematográfica. O que desenvolveremos no próximo capítulo é como os arranjos de sentido no cinema tomam a forma de uma *escrita fílmica*.

4 Semiologia revistada: dos códigos às escritas fílmicas

É curiosa a guinada que Metz dá em sua tese de doutorado, *Linguagem e cinema* (1980). Uma espécie de esforço de autocrítica perpassa o texto, revisando sua própria obra, especialmente problemas fundamentais para a configuração da linguagem cinematográfica em relação aos filmes. Apesar de não promover nenhuma análise, Metz produz uma abertura em seu sistema para pensar o cinema a partir de uma pluralidade de códigos que são mobilizados numa escrita fílmica. A atribuição do termo *escrita* aos filmes também cria paralelos interessantes com outras teorias da escrita e do texto na pesquisa semiológica – inclusive o próprio Pasolini, que já tratava do cinema como uma escrita:

Além disso, Metz, para abandonar a sua rígida definição do cinema como simples *langage d'art*, poderia fazer o esforço de considerar o cinema como um enorme depósito de “língua escrita” cuja correspondente oral se tivesse dissolvido: “língua escrita” composta sobretudo de textos de narrativa, de poesia e de ensaística documentária. (PASOLINI, 1982, p. 163).

O movimento em direção à escrita fílmica leva consigo a necessidade de visitar alguns tópicos e fazer a crítica do sistema esboçado anteriormente. Um primeiro e importante gesto é a centralidade dada ao conceito de código. Este termo

emprestado das teorias da informação do início do século XX é operacionalizado na semiologia estrutural como uma limitação nas possibilidades de uma mensagem produzir sentido (ECO, 1997). O código é um construto utilizado para aprofundar a inteligibilidade de um fenômeno, para restringir a multiplicidade própria ao processo de significação a partir da especificação de um arranjo entre formas.

Se bem que os códigos, no atual estado da pesquisa semiológica, não sejam todos (pois faltam) modelos formais no sentido preciso e pleno que a lógica moderna dá a esta noção, são todos, pelo menos, unidade de aspiração à formalização. Sua homogeneidade não é sensorial, mas da ordem da coerência lógica, do poder explicativo, do esclarecimento, da capacidade generativa. Se um código é um código, é porque apresenta um campo unitário de comutações, isto é, um "domínio" (reconstruído) dentro do qual variações do significante correspondem a variações do significado, dentro do qual determinadas unidades adquirem seu sentido umas com relações às outras (METZ, 1980, p. 31).

O código é, portanto, uma entidade lógica, uma forma com que a análise reúne a diversidade fílmica sob determinado aspecto. Dessa maneira, é ele também fruto de uma operação metodológica, posto que só é possível encontrar as regularidades cinematográficas de um corpus demarcado a partir do traçado de um código, de uma relação específica entre unidades formais.

A diferença deve-se ao fato de que o filme é uma mensagem, ao passo que o cinema tem de próprio é um conjunto de códigos. A análise não deve estabelecer o teor literal do fílmico, deve, ao contrário, construir peça por peça o cinematográfico. Para o semiólogo, a mensagem é um ponto de partida, o código um ponto de chegada: não faz o filme, já o encontra feito pelo cineasta; por outro lado, pode-se dizer que, de certa maneira, ele "faz" os códigos do cinema: deve elucidá-los, levá-los ao estado explícito, constituí-los como objetos, enquanto que, em estado natural, eles permanecem escondidos nos filmes, os únicos a serem primeiramente objetos; deve, se não inventá-los, pelo menos descobri-los (com toda a força do termo): deve "construí-los", e significa, em certo sentido, fazê-los (METZ, 1980, pp. 55-56).

O autor, na esteira de Gilbert Cohen-Séat, diferencia os fatos *cinematográficos* dos fatos *fílmicos*. Isso o leva a pensar o código conforme dois tipos, os códigos *específicos* à linguagem cinematográfica e os *não-específicos*. Ambos os tipos códicos podem ser encontrados (construídos) nos sistemas singulares de cada filme: quando uma personagem pronuncia uma frase em português ela está mobilizando não só códigos cinematográficos (como códigos documentais de entrevista, por exemplo), mas também o próprio código da língua portuguesa que pode ser encontrado em outras instâncias além do cinema. Um filme, enquanto texto, possui um sistema próprio que mobiliza códigos internos e externos à linguagem cinematográfica, e, portanto, a relação

pertinente entre o filme e o cinema se dá por alguns e não todos os traços significantes mapeáveis numa textualidade fílmica.

Esta via dos códigos específicos leva o semiólogo a conceber a existência de traços distintivos ao nível da matéria de expressão cinematográfica. Metz irá reconhecer – ao contrário do que Deleuze diz em suas críticas – que a matéria de expressão hjelmsleviana é, já, semioticamente codificada. Primeiro, por uma necessidade de diferenciar o cinema de outras artes, sejam elas narrativas, icônicas, derivadas de meios de reprodução técnica etc. Há certos códigos que operam no cinema e que não se repetem da mesma forma nas outras artes⁹. Isso leva Metz a pensar que existe, como havíamos antecipado, códigos que habitam tais traços distintivos, ou seja, que há uma série de tendências latentes na matéria de expressão que tornam certos códigos pertinentes, e não outros. A partir disso, o semiólogo irá diferenciar seis códigos que operam ao nível da matéria cinematográfica conforme traços distintivos desta: “códigos geralmente icônicos, códigos da imagem mecânica, códigos da imagem sequenciada, códigos da imagem móvel, códigos de composição sonora, códigos de composição visual-sonora” (METZ, 1980, p. 281).

Tomemos nota que o primeiro dos códigos citados refere-se à iconicidade. Na escrita fílmica, a analogia deixa de ser um mero meio de transferência de códigos não-cinematográficos para tornar-se ela mesma codificada.

A esta primeira categoria de códigos, a que se liga a iconicidade visual, pertencem ainda (ou melhor: pertencem primeiramente) diferentes sistemas de uma grande importância antropológica, que nomearemos os “códigos da analogia” os que são responsáveis pela própria analogia, que operam com vistas à “semelhança”, que fazem com que o objeto semelhante seja percebido como tal; a analogia não é o contrário da codificação, ela própria é codificada, embora seus códigos tenham a característica própria de serem sentidos como naturais pelo usuário social; trata-se de todo um conjunto de montagens psicofisiológicas, integradas à própria atividade perceptual, e cujas modalidades variam muito de uma cultura para outra (METZ, 1980, p. 271).

A analogia se torna, portanto, uma junção de códigos perceptivos, códigos de juízo de semelhança e códigos de nomações icônicas. Tal concepção de códigos da analogia vai acarretar numa crítica de um dos pontos fracos da primeira semiologia

⁹ De certo modo, o ponto de vista do código aproxima Metz de um pensamento intersemiótico que beneficia o entrecruzamento de diferentes linguagens a partir da materialização de arranjos formais nas mais variadas matérias de expressão. Em última medida, seria possível, através da forte estruturação formal do código, reconhecer alguns devires que correm entre as artes. Uma performance ou um texto verbal que consiga mobilizar códigos de iconicidade, de sequenciamento, de movimento etc. não estará distante de um devir-cinema. Inclusive, neste ponto, Metz concordaria com Pasolini quando este diz que o mundo faz cinema tanto quanto o cinema faz mundo, pois entre a linguagem cinematográfica e a linguagem da práxis serão operacionalizados códigos similares. Mas essa é uma hipótese a ser desenvolvida em outro lugar.

metziana, a *impressão de realidade*. Metz (1980, p. 330) comenta que desde 1968 – poderíamos especificar: pós-maio – entrou em voga uma série de discussões que mostram que a impressão de realidade é “em si mesma uma ideologia”. O semiólogo cita as revistas *Cinétique* e *Collectif Quazar*, mas podemos falar da própria *Cahiers du Cinéma*, que alimentou em seu período maoista uma série de querelas contra a verossimilhança, a impressão de realidade e a lógica da transparência do dispositivo (DANEY, 2007). É tudo uma questão de compreender que a analogia é codificada e a realidade é muito mais próxima de uma *construção* ou *codificação* do que de uma impressão.

O que se chama de realidade – isto é, os diversos elementos profílmicos – nada mais é que um conjunto de códigos: o conjunto dos códigos sem os quais esta realidade não seria acessível ou inteligível, de modo que não se poderia dizer nada a respeito dela, e nem mesmo que ela é a realidade. Se o filme é “invenção” ou “criação”, é unicamente na medida em que é operação, na medida em que acrescenta algo aos códigos preexistentes, na medida em que traz consigo configurações estruturais que nenhum deles previa. Por isso, o próprio acréscimo (o coeficiente de modificação e de trabalho que é próprio do texto) não intervém com relação a uma realidade bruta, nem com relação a certo nada que, estranhamente, trouxesse consigo a promessa de uma futura e infalível criatividade, mas com reação a códigos. Eis por que o momento do código parece conservar toda a sua importância: não apenas porque o estudo dos códigos, fora de qualquer sistema fílmico, é, para a pesquisa semiológica, um objetivo em si (embora não o único), mas porque os próprios sistemas fílmicos, enquanto movimentos ativos de deslocamento, só são inteligíveis se se tem alguma ideia do que foi deslocado (METZ, 1980, p. 124).

A realidade é composta por códigos, assim como o cinema. Mas a escrita fílmica não é a mera atualização desses códigos, não é por repetição ou reprodução que o código se instala num sistema textual: o texto fílmico é justamente a singularidade que “desloca os códigos” (METZ, 1980, p. 123), que joga os códigos uns contra os outros, que os põe em relação, que os contamina cada um com as formas dos outros. O filme, portanto, não pode nunca ser o espaço sobre o qual se aplica um código, mas sim o elemento produtivo e diferenciador dos códigos: é cena a cena, filme a filme que os códigos são construídos, criticados, remodelados, desviados.

É por isso que a grande sintagmática das primeiras pesquisas metzianas já não cabe mais aqui. Além de não evidenciar concretamente quais os elementos cinematográficos necessários para reconhecer os sintagmas (o som, o ponto de vista, a encenação etc.), aquela sintagmática era excessivamente tingida com as cores do cinema narrativo. Era uma disposição de sintagmas fortemente marcada no tempo e no espaço,

a dizer, o cinema clássico ocidental entre os anos 1930 e 1940, principalmente o estadunidense.

Metz irá delimitar, portanto, os sintagmas da escrita fílmica de modo mais abrangente: eles se organizarão segundo dois eixos: o consecutivo, que compreende a duração da projeção; e o simultâneo, que corresponde à organização das co-presenças espaciais, estejam elas inscritas no retângulo da tela ou arranjadas em elementos que se apresentam sincronicamente à percepção visual e auditiva. Dito isso, é necessário eliminar uma impressão que a grande sintagmática deixava de que o sintagmático se confunde com o consecutivo, relegando ao único sintagma simultâneo (o descritivo) uma aparência de fora da narrativa – e, no limite imposto por aquela sintagmática, beirando o fora da significação. O sintagmático se define pela “noção de co-atualização dentro de um mesmo discurso” (METZ, 1980, p. 207): pelo arranjo de elementos fílmicos no interior de um ou mais planos.

Ainda sobre o signo, Metz entende que afastar-se deste conceito é distanciar-se de uma série de problemas: o conceito de signo faz com que pesquisadores busquem no cinema unidades assemelhadas ao signo linguístico, recaindo em definições superficiais de signo (ele é pequeno, ele é segmental, ele se assemelha ao signo linguístico); no debate externo, a principal crítica à pesquisa semiológica reside na incompatibilidade entre o cinema e o signo linguístico. “Uma vez eliminadas estas representações-parasitas, não há inconveniente em considerar um movimento de câmera como um signo [por exemplo]” (METZ, 1980, p. 245). Apesar disso, o conceito de signo não se revela como um elemento necessário para constituir uma pesquisa semiológica, já que “um sistema de significação não é apenas um sistema de signos” (METZ, 1980, p. 246). Para o autor, o conceito de signo não garante em si, ou de forma solitária e exclusiva, o princípio de significação de um sistema.

Em alguma medida, a escrita fílmica metziana é comparável à língua escrita da realidade proposta por Pasolini, na medida em que não há diferença de natureza entre o cinema e o mundo. Ambos são códigos e signos em constante tradução e deslocamento. Contudo, Metz possui severas reservas quanto à dupla articulação pasoliniana, preferindo as noções de código e sintagma para o estudo dos textos fílmicos.

Esse estado da arte que tecemos aqui nos aponta a fragilidade com que a obra de Metz é articulada hoje nos estudos de cinema no Brasil, especialmente no que tange à sua empreitada semiológica. O autor, fundamental para o debate em torno dos processos

de significação cinematográfico, parece estar esquecido. É fundamental que reavivemos o trabalho do semiólogo para compreendemos as codificações que atravessam o cinema contemporâneo; suas regularidades, suas estruturalidades, suas singularidades.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy; STAM, Robert. **New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond**. Londres: Routledge, 1992.
- DANEY, Serge. **A rampa: Cahiers du Cinéma 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DOSSE, François. **História do estruturalismo, v. 1: o campo do signo, 1945-1966**. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- DRIGO, Maria Ogécia. Imagens cinematográficas e imaginação: imagem-ação/grande forma no filme *Beleza Americana*. XXVIII Encontro Anual da Compós, 2019, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GUIMARÃES, Isabel Padilha; SILVEIRA, Ada Cristina Machado da; DALMOLIN, Aline Roes. A periferia em imagens de violência: considerações sobre cine-documentário e jornalismo. XXIII Encontro Anual da Compós, 2014, Belém. **Anais...** Belém: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2014.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- METZ, Christian. Além da Analogia, a Imagem. In: METZ, Christian et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- REQUE, Cristiane Scheffer. Relação entre diferentes formatos de produção no mercado exibidor. XX Encontro da Socine, 2016, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2016.
- VIEIRA JR., Erly Milton. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.