



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA
FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO E SUA APLICAÇÃO EM *THE CROW* (1994)

SÃO CARLOS
2021



Universidade Federal de São Carlos

Fernando Martins Fiori

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

**A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: UMA ABORDAGEM
SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO E SUA APLICAÇÃO
EM *THE CROW* (1994)**

FERNANDO MARTINS FIORI

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

**A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: UMA ABORDAGEM
SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO E SUA APLICAÇÃO
EM *THE CROW* (1994)**

FERNANDO MARTINS FIORI
Bolsista: Capes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Doutor em Linguística.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Mônica Baltazar
Diniz Signori

São Carlos - São Paulo - Brasil
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado do candidato Fernando Martins Fiori, realizada em 05/03/2021.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Mônica Baltazar Diniz Signori (UFSCar)

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (UNESP)

Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros (UFSCar)

Profa. Dra. Carolina Lindenberg Lemos (UFC)

Prof. Dr. Thiago Moreira Correa (UNESP)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Agradecimentos

É curioso quando olhamos a nossa própria narrativa e os sujeitos que nela marcaram presença, guiando-nos para direções irreversíveis, tornando-se fundamentais para a composição do tecido da vida na qual protagonizamos. Os agradecimentos, a seguir, são para todas essas pessoas, destinadores-manipuladores e adjuvantes, as quais, de certa maneira, colaboraram com a emissão de minha jornada acadêmica e, finalmente, com a realização desse percurso.

À minha estimada orientadora Prof.^a Dr.^a Mônica Baltazar Diniz Signori, começo agradecendo-lhe pelo carinho durante todo nosso convívio, desde quando nos conhecemos, na "hora do café": encontro este que me fez compreender o valor do acontecimento. Nunca me esquecerei das explicações pacientes, das extensas horas – fosse em feriados ou em finais de semana – que abdicou do descanso, para discutir e elaborar artigos comigo, do cuidado e da disposição na leitura de meus textos, dos livros presenteados e, finalmente, por crer no meu empenho – apesar das dificuldades no início –, concedendo-me a honra de ser um discípulo e inspirando-me não somente pelo vasto conhecimento semiótico, mas também pela postura humilde e íntegra, com a qual desempenhou gloriosamente sua docência no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos – nossa amada UFSCar.

Aos meus amados pais, Eliana e Fernando, expresso minha máxima gratidão desde o meu ingresso no mestrado e no doutorado, período em que me apoiaram a todo momento: minha mãe lembrando-me de que o ponto de vista define o objeto, e que, portanto, devemos ver o copo sempre meio cheio e nunca meio vazio, e meu pai por querer entender a semiótica, esforço que, de fato, trouxe contribuições por meio de indicações e de discussões que repercutem nessa tese. Obrigado, sobretudo, por acreditarem, por se interessarem pela minha pesquisa, por ajudarem a aliviar as tensões – que, aliás, não foram átonas –, enfim, por sentirem e dividirem os afetos decorrentes dessa fase importantíssima de minha vida, sofrendo e sorrindo comigo.

À minha amada irmã, Júlia, ao meu amado sobrinho, Enzo, aos meus avós, Santina e Fiori, e familiares, obrigado a todos vocês por sempre torcerem por mim.

À Caçula e à Sônia, sou grato por todo carinho e respaldo que me deram, durante minha estada em São Carlos.

A todos os amigos de Itajobi e de São Carlos, que direta ou indiretamente me ajudaram, fosse ouvindo-me ou fazendo-me rir, nos momentos em que a descontração era mais do que necessária, para que eu me recompusesse e, assim, conseguisse retomar os estudos.

Não poderia deixar de destacar a importante dica do Dani – durante o grupo de estudo da Mônica – sobre a leitura simbólica do enquadramento em *The Crow*.

Ao Vinícius e ao Julio, obrigado pelas explicações e discussões, lá no PQ e na pracinha do DL, antes e depois do grupo de estudo.

À Alline, por ter me incentivado a prestar o doutorado em linguística, fazendo-me crer poder ingressar no Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSCar,

Sou grato pela receptividade dos professores da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Ude) e Prof. Jean Cristtus Portela, com os quais cursei disciplinas enriquecedoras.

À Prof.^a Dr.^a Mariana Luz Pessoa de Barros, obrigado pelo acolhimento, desde o grupo de estudo até o estágio e monitoria do GEL, atividade esta que, inclusive, depositou em mim imensa confiança, e que fiquei honrado em desempenhar.

Novamente, agradeço às professoras Ude e Mariana, pela leitura apurada deste trabalho, na qualificação. Suas sugestões foram preciosas e, certamente, contribuíram para a lapidação das ideias contidas aqui.

À minha orientadora do mestrado, Prof.^a Dr.^a Josette Maria Alves de Souza Monzani, pelas discussões proveitosas, que, certamente, se refletem, aqui, na análise do filme *The Crow*.

À Julia Lourenço Costa e à Camila Olivia de Melo, pelo enorme respaldo que me deram ao aceitarem participar da minha banca de defesa como membros suplentes.

À Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, à Prof.^a Dr.^a Mariana Luz Pessoa de Barros, à Prof.^a Dr.^a Carolina Lindenberg Lemos e ao Prof. Dr. Thiago Moreira Correa, por terem aceitado participar da minha banca de defesa e por todas as contribuições advindas de seus trabalhos e de seus conselhos.

Agradeço, por fim, à Capes pela bolsa concedida para essa tese.

“O homem sentiu sempre – e os poetas frequentemente cantaram – o poder fundador da linguagem, que instaura uma realidade imaginária, anima as coisas inertes, faz ver o que ainda não existe, traz de volta o que desapareceu.”

(Émile Benveniste)

RESUMO

Esta tese propõe um olhar semiótico sobre a linguagem cinematográfica, almejando uma descrição mais apurada dos elementos expressivos visuais em jogo no processo de significação não somente dos filmes, mas, sobretudo, dos diversos gêneros audiovisuais que se valem do mesmo código cinematográfico para sua manifestação. Nosso arcabouço teórico parte da semiótica de tradição francesa – incluindo sua proposta tensiva, a qual, certamente, não despreza as premissas que sustentam esse amplo projeto teórico – além dos estudos próprios do cinema. A primeira parte desse trabalho reserva-se à formulação de bases analíticas sobre a linguagem cinematográfica, e se inicia com o levantamento e a reflexão sobre estudos que aproximam cinema e linguística, por meio de conceitos-chave para esta, como valor, sintagma, paradigma, signo, texto, sistema, código e linguagem. Com isso, delineamos diretrizes para a observação do cinema, cujo código se constrói pelo sincretismo entre os códigos fotográfico, musical e linguístico, culminando numa perspectiva analítica a partir das abordagens de Waldir Beividas, Claude Zilberberg e Jacques Fontanille. A segunda parte se propõe a testar a efetividade do que viemos construindo, partindo-se da análise de um objeto de estudo: o filme *The Crow* (1994), escolhido devido à sensibilidade com que mobiliza o código fotográfico, criando efeitos de sentido peculiares e contribuindo com o fluxo do texto, o que ressalta os contínuos movimentos de interdependência entre o plano do conteúdo, que não prescinde das gradações do plano da expressão.

Palavras-chave: Semiótica. Cinema. *The Crow*.

ABSTRACT

This thesis proposes a semiotic look at the cinematographic language, aiming at a more accurate description of the expressive visual elements at play in the process of meaning not only of the films, but, above all, of the different audiovisual genres that use the same cinematographic code for their manifestation. Our theoretical framework starts from the semiotics of French tradition - including its tensive proposal, which, certainly, does not disregard the premises that support this broad theoretical project - in addition to cinema studies. The first part of this work is reserved for the formulation of analytical bases on the cinematographic language, and begins with the survey and reflection on studies that bring cinema and linguistics together, through key concepts for this, as value, syntagm, paradigm, sign, text, system, code and language. With that, we outlined guidelines for the observation of cinema, whose code is built by the syncretism between the photographic, musical and linguistic codes, culminating in an analytical perspective from the approaches of Waldir Beividas, Claude Zilberberg and Jacques Fontanille. The second part proposes to test the effectiveness of what we have been building, starting from the analysis of an object of study: the film *The Crow* (1994), chosen due to the sensitivity with which it mobilizes the photographic code, creating peculiar and contributing to the flow of the text, which highlights the continuous movements of interdependence between the content plane, which does not dispense with the gradations of the expression plane.

Keywords: Semiotic. Cinema. *The Crow*.

RÉSUMÉ

Cette thèse propose un regard sémiotique sur le langage cinématographique en faisant une description plus précise des éléments expressifs visuels en jeu dans le processus de sens non seulement des films, mais surtout des différents genres audiovisuels qui utilisent le même code cinématographique pour leur manifestation. Pour cela, notre cadre théorique part de la sémiotique française - y compris sa proposition tensive qui ne néglige pas les prémisses qui soutiennent ce vaste projet théorique - en plus des études du cinéma. Pour le développement du travail, nous avons partagé la recherche en deux parties ; la première est réservée à la formulation de bases analytiques sur le langage cinématographique, et débute par l'enquête et la réflexion sur les études qui rapprochent cinéma et linguistique à travers des concepts clés pour cela, comme valeur, syntagme, paradigme, signe, texte, système, code et langage. Il s'agit donc de esquisser des lignes directrices pour comprendre le fonctionnement du cinéma, dont le code est construit par le syncrétisme entre les codes photographique, musical et linguistique qui culminant dans une perspective analytique à partir des approches théoriques de Waldir Beividas, Claude Zilberberg et Jacques Fontanille. La deuxième partie, à son tour, vise à tester l'efficacité de ce que nous avons construit, à partir de l'analyse d'un objet d'étude: le film *The Crow* (1994), choisi en raison de la sensibilité avec laquelle il mobilise le code photographique en créant des effets de sens particuliers et en contribuant à l'écoulement du texte qui met en évidence les mouvements continus d'interdépendance pour le plan de contenu, ce qui ne dispense pas des gradations du plan d'expression.

Mots-clés: Sémiotique. Cinéma. *The Crow*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Efeito Kulechov.....	25
Figura 2 - Vista da janela em <i>Le Gras</i> (1826), Joseph Nicéphore Niépce.....	52
Figura 3 - Diagrama tensivo: relações conversa e inversa (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 26).....	65
Figura 4 - Relação conversa em <i>Edward Scissorhands</i>	68
Figura 5 - Relação inversa em <i>Red Hiding Hood</i>	69
Figura 6 - Relação inversa em <i>Rumble Fish</i>	70
Figura 7 - Contraste de valores cromáticos em <i>The Wizard of Oz</i>	70
Figura 8 - Contraste de valores cromáticos em <i>Der Himmel über Berlin</i>	71
Figura 9 - Relação inversa em <i>The Crow</i>	72
Figura 10 - Relação inversa em <i>Gone with the Wind</i>	73
Figura 11 - Relação inversa em <i>Still Alice</i>	75
Figura 12 - Relação conversa em <i>Mindhunter</i>	76
Figura 13 - Relação inversa em <i>All I See Is You</i>	77
Figura 14 - Relação conversa em <i>Alice in Wonderland</i>	79
Figura 15 - Relação conversa em <i>Us</i>	80
Figura 16 - Plongée e contra-plongée em <i>Der Himmel über Berlin</i>	81
Figura 17 - Relação inversa em <i>Under the Skin</i>	81
Figura 18 - Agenciamento da forma códica fotográfica em <i>Sin City 2: A Dame to Kill For</i> . .	92
Figura 19 - Agenciamento da forma códica fotográfica em <i>Capitu</i>	93
Figura 20 - Alternância de planos entre o corvo e o emblema do <i>Ford Thunderbird</i>	105
Figura 21 - Semiótica cinética exterior e sua relação com o espaço fechado e o aberto.	106
Figura 22 - Alternância de cores vibrantes, à esquerda, e esmaecidas, à direita.	109
Figura 23 - Relação fechado/aberto em <i>The Crow</i>	113
Figura 24 - O vermelho concentrado no galpão de Top Dollar.....	119
Figura 25 - O vermelho no reduto de Top Dollar e Myca.....	120
Figura 26 - Plongée e contra-plongée na cena em que Funboy é morto.....	124
Figura 27 - Darla e Eric refletidos pelo espelho.	125
Figura 28 - A constatação do sobrenatural por Albrecht.	127
Figura 29 - Os tons amarelados no apartamento de Albrecht.	128
Figura 30 - Estupor de T-Bird ao reconhecer Eric.....	130
Figura 31 - Relação campo/contracampo entre Eric e T-Bird.....	133

Figura 32 - Enquadramento na cena em que Sarah confirma o retorno de Eric.....	140
Figura 33 - Reencontro de Eric, de preto, e Shelly, de branco, no cemitério.....	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
0.1 Semiótica e cinema, ainda um flerte.....	12
0.2 Arquitetura da tese.....	13
0.3 Bases teórico-metodológicas.....	13
0.4 Novos diálogos.....	15
0.5 Apresentação do objeto e experimentação da teoria	17
0.6 Objetivos	17
PARTE I: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO....	19
CAPÍTULO I – O CINEMA COMO LINGUAGEM.....	20
1.1 Os estudos cinematográficos a partir do estruturalismo	20
1.2 Da noção de signo para a de texto fílmico.....	22
1.3 A unidade significativa mínima no filme.....	24
1.4 Do conceito de sistema ao de código.....	28
1.5 O código cinematográfico.....	31
1.6 O cinema como linguagem	34
1.7 Cinema: uma linguagem sem língua?.....	38
1.8 A práxis do cinema.....	41
CAPÍTULO II – O PLANO DE EXPRESSÃO CINEMATOGRAFICO	45
2.1 O sentido, a forma e a substância	45
2.2 Uma especulação da matéria cinematográfica	48
2.3 Iconicidade da imagem fotográfica	50
2.4 O sincretismo da expressão cinematográfica	53
2.5 O sincretismo como um caso de enunciação.....	57
CAPÍTULO III – DESCRIÇÃO DO CÓDIGO FOTOGRAFICO CINEMATOGRAFICO ..	61
3.1 A pertinência das formas científica, semiótica e códica.....	61
3.2 Modulações tensivas das formas semióticas	64
3.3 Abordagem das formas semióticas do código cinematográfico.....	67
3.3.1 O código fotográfico cinematográfico	67
3.3.2 Um breve olhar sobre o código musical	89
3.3.3 Um breve olhar sobre o código linguístico.....	90
3.4 O agenciamento do código fotográfico cinematográfico.....	91
PARTE II: APLICAÇÃO DA PROPOSTA TEÓRICA NO FILME <i>THE CROW</i>	96
CAPÍTULO IV: UMA LEITURA DE <i>THE CROW</i>	97

4.1 Algumas premissas para a análise	97
4.2 Objeto.....	99
4.2.1 A escolha do objeto semiótico	99
4.2.2 Enredo	100
4.3 Memórias dolorosas: o acontecimento e a remissão	102
4.4 Os trabalhos de Eric: a emissão.....	114
4.4.1 Aceleração	115
4.4.2 Coalizão	119
4.4.3 Redenção	123
4.4.4 Expição	126
4.5 Resolução	137
4.5.1 O escuro e o indefinido: a lógica concessiva.....	137
4.5.2 O reencontro com Shelly: a sanção e o relaxamento	141
4.6 Um último olhar sobre <i>The Crow</i>	142
CONCLUSÃO.....	147
BIBLIOGRAFIA	152
FILMOGRAFIA	155

INTRODUÇÃO

0.1 Semiótica e cinema, ainda um flerte

O flerte de outras áreas das ciências humanas com a semiótica de origem francesa é evidente, o que faz dessa teoria um projeto dinâmico, em constante reformulação de suas premissas e ampliação de seu campo de pertinência, não se restringindo somente aos objetos da linguística – área na qual a semiótica foi concebida – à medida que passa a investigar as linguagens artísticas, como a pictórica, musical e cinematográfica, transcendendo o estudo da linguagem verbal apenas. Isso ocorre pelo fato de que a semiótica considera que todos os textos, independentemente da matéria pela qual se manifestam, são passíveis de análise, pois possuem esquemas gerais para a construção de sentido, o que configura aquilo que em semiótica denominamos plano do conteúdo, de caráter abstrato, dado que se preocupa com a descrição do sentido. Isso não quer dizer que seja irrelevante observarmos as sutilezas da expressão, como os sons e as imagens de um texto, no caso dos filmes, importando-nos apenas com o conteúdo dessa obra, visto que a significação se constrói pela intersecção destes dois planos: o da expressão e o do conteúdo.

Inicialmente, esses esquemas gerais foram descritos e estudados no âmbito do conteúdo, por meio do percurso gerativo de sentido, que alicerçou as bases da teoria de Algirdas Julien Greimas, porém, o desenvolvimento dos estudos semióticos, associado aos diálogos com outras áreas, iria promover também a busca pela descrição do plano da expressão e, ainda mais, do(s) mecanismo(s) próprios à semiose, ou seja, à correlação expressão/conteúdo, responsável pela constituição da textualidade.

Há de notar-se que cada objeto semiótico de cunho artístico possui um sistema, forma e matéria que lhes são próprios, o que tem ampliado cada vez mais a abordagem do semioticista na medida em que recorre aos estudos prévios sobre as particularidades desses códigos de modo a favorecer um diálogo profícuo entre as outras áreas com o projeto semiótico, conforme nos diz Lúcia Teixeira:

[...] a análise semiótica vem considerando os códigos particulares dos textos que examina: semiótica plástica, semiótica da canção, semiótica da literatura são exemplos de semióticas definidas pelos objetos de que se ocupam e que exigem formulações teórico-metodológicas próprias, capazes de descrever e interpretar a materialidade significativa dos textos. (TEIXEIRA, 2009, p. 44-45).

Com isso, consideramos que qualquer filme possui um entrelaçamento único, não somente entre os níveis específicos ao plano do conteúdo, mas também entre os elementos do plano da expressão, que se entrecruzam com os do plano do conteúdo, constituindo uma rede de dependências. De nossa parte, existe a plena consciência de que cada meio de comunicação presume coerções e prerrogativas da materialidade pela qual se forma uma expressividade que lhe é própria e que deve ser preciosamente considerada na análise do processo de significação.

0.2 Arquitetura da tese

Nosso trabalho está estruturado em duas partes. À primeira, compete a formulação de bases analíticas sobre a expressão cinematográfica, a começar pelo levantamento e reflexão dos estudos que aproximam o cinema e a linguística – sendo que esta pressupõe a semiótica –, a fim de dar continuidade a essa historiografia, questionando e aprimorando os seus modelos teóricos e, conseqüentemente, enriquecendo o estudo para essas duas áreas. A segunda parte se propõe a testar a efetividade do que viemos construindo até então na parte I, partindo-se da análise de um objeto fílmico. Sendo assim, é justificável a divisão do nosso trabalho em duas partes, uma vez que, para cada uma delas, debruçamo-nos sobre objetos diferentes: na primeira, sobre o código cinematográfico; na segunda, sobre um filme.

Esperamos, então, que esse desdobramento da teoria semiótica, ao analisar o código cinematográfico, venha a comprovar que, de fato, o cinema é uma linguagem, não no sentido banalizado, raso, ou figurado, mas profundo, visto que, a despeito dos distanciamentos com relação à língua, em sua sintaxe específica, evidencia-se a complexidade e a aplicabilidade dos princípios teóricos pertinentes à linguagem verbal. Isso nos estimulou a investigar e descrever o funcionamento do código fotográfico cinematográfico, cumprindo, portanto, com o labor necessário para a análise semiótica de um objeto *sui generis* como o audiovisual, evidenciando a agudeza ou as sutilidades de seus elementos, cujo valor é notado na construção do sentido do filme por nós leitores/analistas.

0.3 Bases teórico-metodológicas

A parte I está subdividida em três capítulos. No primeiro, iniciamos o nosso trabalho traçando um breve percurso de aproximação entre a linguística e o cinema, algo que, embora ocorra desde os primórdios da Sétima Arte, tem seu grande esforço reconhecido a partir de Christian Metz, quando recorre aos pressupostos dos linguistas Ferdinand de Saussure e Louis

Hjelmslev, para engendrar sua semiologia cinematográfica, numa época auspiciosa para o estruturalismo, durante os anos 1960. Faz-se necessária a revisão dos conceitos-chave para a linguística, como valor, sintagma, paradigma, signo, texto, sistema, código e linguagem, observando a maneira como já foram pensados por alguns teóricos da cinematografia, sem que com isso deixemos de imprimir um ponto de vista próprio sobre esses conceitos aplicados ao cinema, o que culminará em questões espinhosas e esclarecedoras, que, de qualquer modo, esperamos que tragam contribuições epistemológicas a partir de nossa reflexão.

Para que se comece a pensar num modelo de análise de filmes, é necessária a noção de texto, segundo Louis Hjelmslev, ao propor o estudo não do signo, mas das suas relações na composição de um todo de sentido, com uma organização interna que lhe é própria, na qual diversas unidades de significação estão sempre funcionando em relação. Passa-se, no decorrer da aplicação semiótica para o campo das artes, a conceber como texto não somente as unidades de sentido cuja linguagem é verbal, mas também cuja linguagem é visual, gestual, sonora ou sincrética, que mobilizam mais de um canal perceptivo. Sob tais pressupostos, questionamos a unidade significativa de um filme, a partir do experimento do cineasta russo Lev Kulechov, que afirmara ser o plano cinematográfico o equivalente ao signo, o que suspeitamos não ser plausível, tendo em vista que, para nós, um único plano poderá conter diversos signos. Essa ideia será defendida tendo como exemplo o filme *Utøya-22 July*, que traduz, num único plano, uma pluralidade de elementos lidos por nós como signos.

Termo muito utilizado na virada do século XIX para o XX, o sistema é esmiuçado no campo linguístico tanto pela formulação de Saussure quanto pela de Hjelmslev, pois, ao que nos parece, é a partir daí que surgem outros desdobramentos teóricos, na medida em que o conceito passa a deslocar-se. Dessa maneira, cremos ser importante evidenciarmos a noção de código, num contexto em que o sistema linguístico era repensado e ampliado junto a outras teorias, haja vista o exemplo do modelo de Claude Elwood Shannon, utilizado pelos linguistas, para entender o circuito da comunicação humana.

Dentro desse contexto, Christian Metz fundamenta sua teoria propondo um código cinematográfico, noção que não deve ser generalizada como um equivalente do sistema linguístico – que possui sua própria organização –, mas que alude a uma abordagem cinematográfica a partir da linguística, diálogo teórico que certamente nos abre caminho para a compreensão da Sétima Arte como linguagem. Portanto, a semiologia de Metz se mostra proveitosa ao nosso intento, por meio da noção de códigos cinematográficos gerais e particulares, ferramentas conceituais que trarão contribuições a uma tradição metodológica que, triunfante na abordagem do conteúdo, em muito colabora para reflexões específicas a propósito

de uma linguagem tão rica e estimulante quanto a do cinema. Reciprocamente, estudos que já se debruçaram sobre o cinema não só podem se beneficiar da semiótica greimasiana como podem, também, enriquecer ainda mais esse projeto teórico em constante aprimoramento.

Visto o desdobramento dos conceitos-chave de signo e sistema, em Saussure, para o de texto, em Hjelmslev, e código, em Metz, esperamos com esse capítulo comprovar que, de fato, cinema é uma linguagem possuidora de um código específico, assunto polêmico, sendo que, para algumas definições bem estritas, o termo linguagem é reservado somente ao sistema linguístico e à interação humana, como defende Émile Benveniste, o qual também nos aponta para a representação simbólica, algo que não ocorre somente por meio da língua, mas também pelo cinema. Isso nos impulsiona para o nosso objetivo proposto, o que não vem sem o respaldo de outros teóricos tanto do campo linguístico/semiótico, como Algirdas Julien Greimas, Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, quanto da área cinematográfica, como Jacques Aumont, Michel Marie e Michel Martin. No decorrer de todo trabalho, além das diversas referências utilizadas, dois dicionários serão de extremos valor, porque trazem de forma organizada e de fácil acesso um vasto conhecimento compilado, cada qual referente à sua área específica: o *Dicionário de semiótica*, escrito por A. J. Greimas e J. Courtés, e o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, escrito por Jacques Aumont e Michel Marie.

0.4 Novos diálogos

No segundo capítulo, com base na semiótica francesa, começamos a delinear alguns caminhos para analisar a linguagem cinematográfica, cujo código se constrói pelo sincretismo, ou seja, pela combinação de códigos. Isso nos obriga, antes de tudo, à apresentação de alguns conceitos fundamentais da semiótica advindos de Louis Hjelmslev, a começar por sentido, forma e substância, repensados num contexto especificamente cinematográfico, que é bem diferente do verbal, sobre o qual o autor de *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* se debruçou. Como no primeiro capítulo, não nos mantivemos como simples observadores dessas discussões, pois que a trouxemos justamente para questioná-las, não somente a partir de críticas, como as de Christian Metz em relação à substância hjelmsleviana, a qual o autor francês crê ser desnecessária, mas apresentando nosso olhar sobre esse termo. Isso nos leva a reavaliar o estatuto da matéria do cinema por Metz quando se refere a esta como uma instância prófílmica, conceito polêmico, que, embora se choque com algumas premissas semióticas, por sua vez, desperta nosso interesse em discutir a pertinência da produção e dos seus aparatos como geradores de efeitos de analogia entre as figuras na tela e seus referentes ontológicos.

Para que sejam evitadas generalizações, esmiuçamos a complexidade do sincretismo na linguagem do cinema em relação a outros fenômenos que podem ser apenas casos de inter-relação entre linguagens diferentes, sem que isso implique necessariamente a construção de um código. Para isso, recorreremos aos estudos de Lúcia Teixeira e José Luiz Fiorin, encontrados em *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*, além dos de Waldir Bevidas, suscitando uma proveitosa discussão a respeito do papel do enunciador no texto sincrético, vindo atentar-nos ao fato de que “a enunciação não é operadora do sincretismo; ela é, antes, sua primeira vítima.” (BEIVIDAS, 2012, p. 7), o que nos faz refletir sobre como o código cinematográfico veio e ainda continua se estruturando, uma vez que consideramos suas formas sempre em jogo, circulando pela *práxis* enunciativa.

Depois de todos os levantamentos e conclusões dos dois capítulos predecessores, no terceiro, oferecemos uma perspectiva teórica, mais especificamente, sobre a imagem cinematográfica, o que não surge do acaso, já que corresponde a um desdobramento da proposta de Waldir Bevidas, em *Semióticas sincréticas (O cinema). Posições*. Nesse trabalho, além do conceito de função intersemiótica, que nos ajuda a entender como se dá a interação entre os três códigos que compõem o código cinematográfico – o fotográfico, o musical e o linguístico –, outros conceitos, como o de percurso de codificação, nos guiam para uma descrição mais apurada, a partir de três níveis de pertinência: a forma científica, a forma semiótica e a forma códica, uma pressupondo a outra.

Considerando-se o fato de que o cinema trabalha com a imagem contínua – ou, pelo menos, com a impressão desse contínuo para o ser humano –, além dos estudos de Bevidas, que nos abrem uma linha investigativa profícua, servimo-nos, também, da abordagem tensiva, a partir da teoria de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, em *Tensão e Significação*, por meio da qual buscamos entender não os termos limites da rede de relações que se trava num texto fílmico, e sim os valores flutuantes, que oscilam gradualmente por meio das formas semióticas próprias do código fotográfico cinematográfico.

Propomos, em seguida, descrever possíveis formas semióticas inerentes à forma códica fotográfica, exemplificando os seus respectivos valores, a começar pela semiótica cromática, depois, luminescente, focal, do enquadramento, cinética – exterior e interior – e da montagem. Elas podem se mostrar contrastantes, quando há a predominância, por exemplo, de uma cor concentrada na tela de modo mais ou menos intenso em relação a outra, ou mesmo difusa, no caso de uma cor homogênea, durante todo um plano cinematográfico. Ainda que nosso foco contemple a forma códica fotográfica, lançamos breves olhares ao código musical e ao

linguístico no contexto do cinema – cuja presença e associação com o código fotográfico são tão significativas –, que podem abrir campo para futuros trabalhos à parte mais aprofundados.

0.5 Apresentação do objeto e experimentação da teoria

Definida a nossa proposta na primeira parte, o nosso objetivo específico, na parte II, é o de testar o que viemos construindo num objeto de estudo: o filme *The Crow*, lançado em 1994, sob a direção de Alex Proyas. Independentemente dos fatos que escapam de um estudo imanente sobre o texto previsto pela semiótica – como a morte do intérprete Brandon Lee, o que ainda causa discussões –, a escolha por esse filme é devida à sensibilidade com que mobiliza o seu plano de expressão, o que, presumimos, vem a produzir importantes efeitos de sentido filiados ao seu plano de conteúdo, a começar pelo código fotográfico, cuja imagem chama a atenção devido à paleta de cor e à pouca luz, não agindo isoladamente, mas em interação com o código musical, cujo som varia entre trilhas mais calmas e outras mais agressivas.

Apresentado nosso objeto de estudo da parte II, ainda é necessário afirmar que a nossa proposta não é suficiente para a análise plena de um texto, já que se concentra na descrição das articulações das formas semióticas da imagem cinematográfica, vindo a servir, portanto, como um suporte complementar para a investigação do processo de significação de um filme. Isso quer dizer que também necessitamos de uma metodologia capaz de descrever o plano do conteúdo, o que, conseqüentemente, nos direciona para o percurso gerativo de sentido de A. J. Greimas, que consagrou a semiótica francesa, porém, considerando os aprimoramentos desse modelo a partir da perspectiva tensiva de Claude Zilberberg, que contempla os dois planos do texto. Posto isso, buscamos reconstruir o sentido de *The Crow*, atentos ao seu ritmo criado pelas tensões e relaxamentos do plano do conteúdo com os aumentos e diminuições de elementos do plano de expressão cinematográfico. Nosso intuito é entender como as modulações das qualidades perceptivas dessa expressividade contribuem significativamente para impulsionar a narrativa, contribuindo para o fluxo do filme, de acordo com as forias e os valores projetados pelo sujeito da enunciação.

0.6 Objetivos

Ao final dessa Introdução, façamos uma classificação com as definições específicas de cada objetivo que propomos alcançar com esse trabalho:

1. traçar o percurso no qual a linguística e o cinema se encontram, tarefa um tanto quanto desafiadora, a julgar pelas várias abordagens que se prestam a esse intento, mas que, para nós, intensifica-se a partir de Christian Metz.
2. rever conceitos-chave para a linguística, como o de valor, sintagma, paradigma, signo, texto, sistema, código e linguagem, observando a maneira como já foram pensados para o cinema por alguns teóricos, mas desenvolvendo e imprimindo o nosso próprio olhar sobre esses conceitos aplicados ao cinema.
3. entender o sincretismo do plano de expressão do código cinematográfico, atentos para como este se forma, por quais códigos é constituído e qual é a rede de dependência entre esses códigos além das coerções que sofre de sua materialidade específica.
4. descrever, principalmente, as formas semióticas agenciadas pelo código fotográfico, de modo a evidenciar suas dinâmicas e valores tensivos, sem que deixemos de apontar diretrizes para futuras pesquisas mais aprofundadas sobre as formas semióticas do código musical e do linguístico, os quais, sincretizados junto ao fotográfico, constituem o código cinematográfico.
5. testar a operacionalidade de nossa proposta dentro do projeto semiótico a partir do filme *The Crow*, cuja sensibilidade com que mobiliza seu plano de expressão e de conteúdo poderá trazer valorosos resultados, vindo a efetivar a relevância de nosso labor.

Embora apontem para diferentes direções, todos esses objetivos específicos convergem para uma única proposta, ou seja, para um objetivo geral: propor um olhar semiótico sobre a fotografia em movimento, almejando uma descrição mais apurada dos elementos que entram no jogo da significação não somente de um filme, mas, sobretudo, de uma obra audiovisual, independentemente do seu gênero, como um filme, um videoclipe ou qualquer obra que se utilize do código cinematográfico.

Esperamos, sobretudo, que o nosso trabalho demonstre todo o potencial analítico da semiótica, evidenciando suas contribuições e soluções aos estudos cinematográficos, de modo a seduzir os leitores, não os rechaçando, o que muitas vezes ocorre com quem se depara com a complexidade dessa teoria, muitas vezes confundida levianamente como pura mistificação. Pode até ser que na própria complexidade dessa teoria resida uma magia, mas que nunca é desnecessária, ao passo que intensifica a capacidade de elucubração, instigando-nos a decifrar um objeto e contemplando-nos a cada nova inferência sobre os fenômenos ao nosso redor.

**PARTE I: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA EM
MOVIMENTO**

CAPÍTULO I – O CINEMA COMO LINGUAGEM

1.1 Os estudos cinematográficos a partir do estruturalismo

Um modelo teórico deve ser passível de receber novas contribuições, ser continuado e ampliado uma vez que, como metalinguagem, é concebido para ajudar-nos a raciocinar sobre os fenômenos em torno de nós. Por isso, fruto de um ato de linguagem que é instável, um modelo teórico não deve ser monolítico e prescritivo, no qual um objeto é antes adequado em seus postulados. Pelo contrário, é a partir da especificidade provocadora de um objeto que, então, precisaremos romper com as estabilidades de um modelo teórico, em busca de novos olhares e melhorias, para que se possam reavaliar certos fenômenos e efeitos de sentido de um objeto e, portanto, entender e explicar melhor a sua significação.

Embora o gérmen da semiótica greimasiana¹ – também conhecida como francesa ou discursiva – tenha sido lançado desde as propostas inaugurais de Ferdinand de Saussure, no *Curso de Linguística Geral*, compilado e publicado em 1916, pensemos na Semiótica como um projeto alicerçado, de fato, a partir de Algirdas Julien Greimas, durante os anos 1960. Tributária não somente dos estudos linguísticos de Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev, mas também da antropologia de Claude Lévi-Strauss, a semiótica, se atentou, primeiramente, às regularidades e relações internas de uma narrativa, partindo do trabalho de Vladimir Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928). Com o seminal *Semântica Estrutural* (1966), Greimas, vislumbrando uma gramática universal para entender a estrutura da narrativa, retrabalhou as trinta e uma funções do formalista russo, identificando limitações entre outras possibilidades.

Uma vez traçado o seu caminho, o projeto teórico nunca deixaria de aprimorar-se, de rever seus conceitos, de ampliar o campo de pertinência de seus objetos – haja vista os olhares à semiótica plástica e à fenomenologia – e nem mesmo de dialogar com outros saberes, a julgar pelas importações terminológicas de áreas distintas, para a constituição do seu quadro conceitual – caso de "figurativo", advindo das artes plásticas, ou "isotopia", da química – seguindo uma tradição dialógica desde Saussure, cuja afirmação, logo no início de seu *Curso*, era a de que: “A Linguística tem relações bastante estreitas com outras ciências, que tanto lhe tomam emprestados como lhe fornecem dados.” (SAUSSURE, 1971, p. 13).

¹ Não é à toa que a semiótica, dita greimasiana, recebe a alcunha de seu progenitor, o qual estabeleceu seus fundamentos estruturais, mas, hoje, nos parece mais apropriado referirmos à uma *semiótica de tradição francesa*, termo que faz jus a todos os teóricos importantes para a corporificação da teoria.

Assim como outras áreas das ciências humanas, o cinema não ficou de fora do contexto estruturalista francês² e, por isso, carrega uma tradição de estudos que o coloca em relevo com a língua não apenas nos anos 1960, mas desde os seus primeiros escritos – entre ensaios estéticos, manifestos e tentativas de teorização –, por meio de noções, como as de cinelíngua, gramática do cinema, retórica fílmica etc., conforme Jacques Aumont e outros apontam em *A estética do cinema* (1995)³:

A expressão "linguagem cinematográfica" não apareceu com a semiologia do cinema nem mesmo com o livro de Marcel Martin, publicado com esse título, em 1955. Vamos encontrá-la nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, Ricciotto Canudo e Louis Delluc, e também entre os formalistas russos em seus escritos sobre o cinema. Principalmente para os estetas franceses, tratava-se de opor o cinema à linguagem verbal, defini-lo como um novo meio de expressão. (AUMONT et al., 1995, p. 158).

Complementando esse percurso, ao que tudo indica, segundo os autores (1995, p. 159), as bases de uma reflexão menos contemplativa e estética sobre a linguagem do cinema, mesmo que ainda pouco se apelasse aos estudos da própria linguística, começa a partir dos anos 1920, com os estudos do húngaro Béla Baláz, do francês Jean Epstein e das escolas soviéticas.

Christian Metz, teórico francês que concebeu uma semiologia cinematográfica, trouxe com força e acuidade a discussão sobre essa noção de linguagem ao cinema, recorrendo aos princípios de Saussure e Hjelmslev, em obras, como *A significação no cinema*, publicada em 1968, e *Linguagem e cinema*, em 1974 – esta última demonstrando um aprimoramento de sua teoria. Embora defenda que “a inspiração dita semiológica é a única capaz de fornecer o quadro completo de um saber coerente e unitário sobre o objeto fílmico” (1980, p. 20), não deixou de reconhecer os feitos da linguística que, nas palavras do teórico francês, “chegou a conhecer seu objeto com um rigor bastante invejável. Iluminou-o com uma luz viva, chegando assim (o que não é paradoxal) a iluminar também os arredores.” (2014, p.78). Metz foi um grande expoente da abordagem estruturalista, em uma época efervescente para essa corrente de pensamento, tendo, como contemporâneos, Greimas e Lévi-Strauss.

Mas os estudos do cinema ainda têm muito a ganhar com a semiótica francesa por dois aspectos: 1) pelas premissas de sua tradição epistemológica ao considerar que todos os textos, independentemente da matéria pela qual se manifestam, são passíveis de análise, por possuírem

² “Com o nome de estruturalismo francês, alinha-se em geral todo um conjunto de pesquisas de inspiração linguística, efetuadas no curso dos anos 1960, e que dizem respeito a diferentes domínios das ciências humanas. Por causa de seus êxitos, ele se tornou infelizmente de maneira por demais rápida uma espécie de filosofia da moda: como tal, foi atacado, acusado de totalitarismo, de estatismo, de reducionismo, etc.” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 190).

³ Para o conhecimento mais apurado sobre a noção de linguagem no cinema, recomendamos a leitura do capítulo “Cinema e Linguagem”, do livro *A estética do filme* (AUMONT et. al, 1995, 157-222).

esquemas gerais para a construção do sentido, os quais progridem de níveis mais abstratos para mais concretos, num percurso gerativo de sentido; 2) porque o projeto teórico não se deixa acabar e, por isso, cada vez mais preocupa-se com a especificidade do significante, principalmente, quando se pensa nas linguagens sincréticas, como a cinematográfica – chamadas assim por congregarem mais de uma linguagem em uma única enunciação – e o seu papel no processo de significação.

Adiante, nosso caminho será, primeiro, rever conceitos-chave para a linguística, como valor, sintagma, paradigma, signo, texto, sistema, código e linguagem, observando a maneira como já foram pensados para o cinema por alguns teóricos, mas desenvolvendo e imprimindo o nosso próprio olhar sobre esses conceitos aplicados ao cinema, o que culminará em questões espinhosas e esclarecedoras, que, de qualquer modo, esperamos que tragam contribuições epistemológicas a partir de nossa reflexão.

1.2 Da noção de signo para a de texto fílmico

Um princípio fundamental para Saussure é a associação entre significado – o conceito – e significante – a imagem acústica –, duas partes constitutivas do signo que não existem isoladamente, mas tão somente pela relação que estabelecem entre si. Essa relação, interna ao próprio signo, configura a significação.

Uma das bases da teoria saussuriana é o conceito de valor, segundo o qual nenhum signo da língua constitui-se por si só, mas investe-se de um valor, a partir de relações que estabelece com outros signos. Esse arranjo é descrito por meio de dois conceitos fundamentais, o das relações sintagmáticas – baseadas no encadeamento e na combinação dos elementos da língua expressos no enunciado, formando os sintagmas – e o das relações associativas – baseadas nos signos não expressos, mas que constituem o paradigma do qual o signo expresso faz parte: toda escolha para o nível sintagmático implica uma exclusão no nível paradigmático, e essa exclusão é significativa, também, pois pressupõe inter-relações constitutivas do sintagma.

Do signo linguístico saussuriano, reduzido a unidade morfológica, passamos, então, à noção de texto, segundo Louis Hjelmslev, quando ele propõe o estudo não do signo, mas das suas relações na composição de um todo de sentido, com uma organização interna que lhe é própria, na qual diversas unidades de significação estão sempre funcionando em relação:

Tanto quanto suas partes, o objeto examinado só existe em virtude desses relacionamentos ou dessas dependências; a totalidade do objeto examinado é apenas a soma dessas dependências, e cada uma de suas partes define-se apenas pelos relacionamentos que existem 1) entre ela e outras partes coordenadas, 2) entre a

totalidade e as partes do grau seguinte, 3) entre o conjunto dos relacionemos e das dependências e essas partes. (HJELMSLEV, 1975, p. 28).

Sendo o signo dependente das relações que estabelece com outros signos – ideia previamente assinalada por Saussure, quando chamou a atenção para a relação entre a significação e o valor –, Hjelmslev, dando continuidade, aprimorando as premissas saussurianas, revisando-as, dá mais visibilidade aos dois elementos constitutivos do signo – significante e significado –, propondo, então, no âmbito do texto, a dependência entre planos organizados a partir dos constituintes sígnicos saussurianos, chamados plano da expressão e plano do conteúdo. A máxima da dependência entre os signos nos textos se torna ainda mais forte no nosso estudo, na medida em que consideramos a construção do sentido a partir do percurso gerativo, idealizado por de A. J. Greimas, no qual três etapas articulam-se diretamente. Há o nível fundamental – da oposição semântica que estrutura todo o texto – o narrativo – no qual a narrativa organiza-se, a partir de posicionamentos de sujeitos frente à semântica fundamental – e o discursivo – o menos abstrato, pois que figuras e temas recobrem os elementos dos níveis mais abstratos. Reservamos maiores explicações dos conceitos do percurso gerativo de sentido para a parte II deste trabalho, em que o utilizamos como método de análise.

Sob tais pressupostos, passa-se, no decorrer da aplicação semiótica para o campo das artes, a conceber como texto não somente as unidades de sentido cuja linguagem é verbal, mas também os textos cujos significantes se organizam por meio de outras linguagens – visual, gestual, sonora –, configurando-se de forma isolada – no caso de uma pintura, uma expressão facial ou uma música – ou em sincretismo – no caso de um filme. Então, é sob essa noção que prosseguimos, entendendo o filme como um texto, constituído de várias unidades significativas, cada uma com o seu respectivo valor para o funcionamento do todo. Com isso, considera-se que qualquer filme possui um entrelaçamento único, não somente entre os níveis específicos ao plano do conteúdo – que constituem o percurso gerativo –, mas também entre os elementos do plano da expressão, que se entrecruzam com os do plano do conteúdo para a constituição do valor de cada elemento desse filme, numa rede de interdependências.

Uma vez que, de modo semelhante à cadeia fônica, o cinema se desdobra no tempo, por meio da sucessão de imagens e sons, a relação sintagmática se mostra promissora para os estudos da imagem em movimento, na medida em que nos faz pensar nas relações de interdependência do texto fílmico, que observamos desde sua organização técnica, visto que,

antes de mais nada, é preciso a consecução de fotogramas⁴, imagens estáticas, projetadas numa fração de segundos, para que se dê a ilusão de movimento, o que, aliás, fez do cinematógrafo dos Irmãos Lumière, entre outros dispositivos do final do século XIX, uma novidade espantosa⁵. Vale lembrar que, nos primórdios do cinema, filmes realizados pelos Irmãos Lumière, na França, como *A saída dos operários das usinas Lumière*, *O almoço do bebê* e *A chegada do trem na estação*, e os realizados por Thomas Edison, nos EUA, como *Annabele Serpentine Dance*, eram brevíssimos, formados por um único plano cinematográfico, termo que definiremos por ora – tendo em vista suas várias acepções na metalinguagem cinematográfica – como segmento de imagem contínua, a partir da sucessão de fotogramas.

Com a técnica da montagem – conceito que, em sua acepção tecnológica, é entendido como a colagem de um plano após outro –, a continuidade da imagem é interrompida pela sua sucessora, um outro plano, e, conseqüentemente, a delimitação de um segmento de filme é percebida pelo corte entre esses planos. Enquanto, nos primórdios do cinema, quando breves filmes cujo plano era autônomo configuravam-se como totalidade de sentido, com o advento da montagem, o plano torna-se unidade de significação, ao passo que lhe é investido um valor, na medida em que se diferencia dos outros sintagmas aos quais sucede e precede, porém, não deixando de ser interdependentes. Essa forma de compreensão do encadeamento sintagmático extrapola questões de ordem puramente técnica – o efeito de continuidade dos fotogramas – e avança para o de ordem, sobretudo, semiótica – os efeitos de sentido produzidos entre os planos. Disso decorre o aproveitamento da montagem como estratégia de narração, estabelecendo relações de causa e efeito, coerência espacial, continuidade do gesto e dos olhares das personagens, além de conotações, como abordaremos mais à frente.

1.3 A unidade significativa mínima no filme

Durante as primeiras décadas do século XX, defendeu-se muito a partir dos teóricos pioneiros dessa arte, como Lev Kulechov, o estatuto do plano cinematográfico como unidade mínima de sentido, ou seja, como um signo. Relendo a proposição desse cineasta russo, importante fomentador da teoria da montagem, Ismail Xavier explica:

⁴ “O fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme.” (AUMONT; MAIRE, 2006, p. 136).

⁵ Há a lenda sobre o pânico causado na primeira exibição pública dos Irmãos Lumière, no Grand Café, em Paris, pois, diante daquela novidade, algumas pessoas, assustadas com a imagem de um trem vindo em sua direção, evadiram-se do local.

[...] cada imagem ou plano constitui apenas um pequeno fragmento de uma edificação "tijolo por tijolo" e tem sua presença reduzida ao mínimo. [...] O plano tem de ser o mais curto possível; uma unidade mínima de informação, que deve ser simples e clara de modo a permitir uma decodificação imediata – ele vai chamar esta unidade de plano signo. (XAVIER, 2005, p. 48).

Sendo assim, é da combinatória entre os planos cinematográficos que o sentido do todo fílmico se constrói. Se os signos mínimos são recombinaados numa outra ordem ou inseridos em outros contextos, investem-se, conseqüentemente, de outra significação e de outro valor. Haja vista o curioso experimento de Kulechov, ao constatar os diferentes efeitos de sentido que um único plano cinematográfico, contendo o rosto de um homem, produziria ao ser projetado após três planos com diferentes figuras, conforme a sequência de fotogramas abaixo (cf. figura 1):



Figura 1 – Efeito Kulechov

No primeiro, o plano cinematográfico é antecedido por outro com a figura de um prato de sopa, sugerindo o /querer/, a fome do homem; no segundo, é antecedido por um plano com a figura de uma criança morta em um caixão, sugerindo o /não-querer/, a tristeza do homem; no último, é antecedido pelo plano com a figura de uma mulher deslumbrante, sugerindo, novamente, o /querer/ do homem, o desejo sexual:

A experiência, esquematicamente, consistiu em intercalar o mesmo plano de um ator (portanto, a mesma expressão facial) com três imagens diferentes, de modo a "provar" que, induzido pela imagem acoplada, o espectador daria um significado diferente à

mesma expressão facial, o que seria uma demonstração radical do predomínio absoluto da montagem sobre cada imagem particular. (XAVIER, 2005, p. 48).

Nota-se, com isso, que só foi atribuído um valor e, portanto, uma significação ao rosto do homem pela interdependência que o plano que o contém travou com o seu antecessor, na cadeia sintagmática do filme, efeito que reforça ainda mais as premissas de Hjelmslev (1975, p. 50) verificáveis no âmbito cinematográfico: “Toda grandeza, e por conseguinte todo signo, se define de modo relativo e não absoluto, isto é, unicamente pelo lugar que ocupa no contexto.” O efeito Kulechov – como ficou conhecido esse experimento – fortaleceu ainda mais a concepção do plano cinematográfico como segmento mínimo na cadeia sintagmática.

Entre as figuras inseridas em cada plano cinematográfico, que se constituem para o diretor russo como unidades significativas mínimas, diremos que há, portanto, uma fortíssima relação paradigmática, na medida em que, quando Kulechov escolhe um prato de sopa, deixa de escolher uma criança morta ou uma mulher bonita/sensual; quando escolhe uma criança morta, deixa de escolher um prato de sopa, e assim sucessivamente. Nota-se, com isso, semelhantemente à língua, a capacidade do cinema em criar sentido, partindo-se de infinitas seleções paradigmáticas, tendo em vista, segundo Metz (2014, p. 120), que “o inventário das unidades prováveis é grandemente aberto”, fazendo ressoar os pressupostos saussurianos:

Os grupos formados por associação mental não se limitam a aproximar os termos que apresentem algo em comum; o espírito capta também a natureza das relações que os unem em cada caso e cria com isso tantas séries associativas quantas relações diversas existam. (SAUSSURE, 1971, p. 145).

E, por fim:

Enquanto um sintagma suscita em seguida a ideia de uma ordem de sucessão e de um número determinado de elementos, os termos de uma família associativa não apresentam nem em número definido nem numa ordem determinada. [...] Um termo dado é como o centro de uma constelação, o ponto para onde convergem outros termos coordenados cuja soma é indefinida. (SAUSSURE, 1971, p. 146).

A concepção do plano como sintagma, ou seja, como unidade significativa, também foi defendida, anos depois, por Christian Metz (2014, p. 127), ao evidenciar a necessidade de pelo menos um plano para a concepção de um texto fílmico, desde que um fotograma isolado não faz do filme o que ele é: fragmento de continuidade, impressão de movimento, por mais breve que um plano cinematográfico possa ser. Entretanto, no atual patamar em que se encontra a linguagem cinematográfica, sequer podemos correr o risco de considerar o plano cinematográfico como um “bloco de sentido monolítico”, haja vista os longas-metragens filmados com apenas um plano-sequência – conhecidos como *one-shot feature films* – os quais,

longe de poderem ser considerados como um signo indivisível, são, mais do que isso, uma rede complexa de inter-relações pelas quais o sentido se organiza.

Bom exemplo, ainda, é o filme *Utøya-22 July* (2018), que recria o acontecimento trágico, ocorrido na Noruega, quando um terrorista surge, no acampamento de verão, localizado na ilha de *Utøya*, e massacra 69 pessoas. Sob um plano único, é narrado o percurso de Kaja, na busca desesperada por sua irmã, que se perdera diante do caos instaurado pelo tiroteio, e o seu esforço angustiante em não ser detectada pelo atirador. A câmera assume o papel de um observador, o qual, ao emprestar sua visão para o espectador, o coloca próximo da protagonista. Nesse caso, inclusive, a câmera tem sua própria autonomia, pois espia, se atrasa para acompanhar Kaja, ou mesmo desvia o seu olhar para outras direções, em constante movimento de aproximação e afastamento da protagonista.

Embora Metz defenda o plano como elemento mínimo da cadeia fílmica, não deixa de ressaltar que um só plano nos fornece várias informações. Por isso, é um ledor enganoso dizer que em *Utøya-22 July*, como em qualquer outro filme do mesmo gênero⁶, há apenas um único signo, o que não é verdade, considerando que nele há uma pluralidade de elementos lidos por nós como signos: as personagens e os objetos cênicos que as rodeiam, além dos signos verbais e sonoros, manifestando-se em simultaneidade com a imagem, no decorrer da cadeia sintagmática do único segmento de filme de ponta a ponta, traço que caracteriza essa classe de filmes.

O equívoco a respeito do efeito Kulechov está em considerar o plano cinematográfico como signo, independentemente do que esse plano mostra ao espectador, quando, na verdade, as figuras contidas em cada plano – homem, sopa, criança morta e mulher – são o signo. Além do mais, considerando-se a não presença constante do som⁷ em paralelo com a imagem projetada na tela, quando Kulechov fez a sua experiência, ainda não se concebia, tão veementemente como hoje, o plano cinematográfico formado a partir de signos de outras linguagens, funcionamento em sincretismo, como no caso de uma personagem que se expressa no tempo por meio de gestos e verbalizações, enquanto a trilha sonora sustenta o clímax de uma ação da história.

Por fim, não nos parece errôneo considerar o plano cinematográfico como unidade de significação, porém, não equivalente ao morfema – o signo em sua constituição mínima, postulado por Saussure. O plano aproxima-se do conceito de frase, graças à elasticidade que

⁶ Dentre os vários filmes que seguem esse gênero, alguns dignos de nota são o premiado *1917* (2019), *Ataque a Bushwick* (2017), *Victoria* (2015), *Russian Ark* (2002), *Timecode* (2000).

⁷ Preferimos dizer a não presença constante do som do que a sua ausência, termo este que pressupõe não haver ocorrido de forma alguma o som durante a era do cinema silencioso, o que não é verdade, tendo em vista as várias maneiras de acompanhamento sonoro e experimentações na época.

demonstra pela infinidade de signos que é capaz de conter, independentemente de sua duração: um breve plano é capaz de conter uma única ou muitas figuras, assim como um único plano longo pode arrastar-se com poucas figuras ou mesmo contar uma história inteira, como ocorre em *Utøya-22 July*.

1.4 Do conceito de sistema ao de código

Ferdinand de Saussure definira que o objeto de estudo da linguística era a língua, até então negligenciada por outras perspectivas teóricas predecessoras, como a filologia e a gramática comparada, as quais, segundo o linguista, não tinham ainda determinado propriamente o seu objeto de estudo (1971, p. 10). Isso porque não havia até então o reconhecimento da língua como um sistema homogêneo de signos concretos, resultante das interações dos integrantes de uma sociedade ou, nas próprias palavras do linguista genebrino: “[...] 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, 1971, p. 17).

No CLG, Saussure afirmou que essa linguística seria parte de uma ciência geral, a semiologia, a qual buscava estudar os diversos signos no seio da vida social (1971, p. 24), considerando seus arranjos específicos. O sistema era um conceito caro ao pensamento intelectual do século XIX, como à antropologia de Bronislaw Malinowski e A. R. Radcliffe-Brown, para referirem-se à organização das atividades de uma sociedade, e à psicologia de Wilhelm Wundt, para referir-se à organização da mente. Na mesma direção, a noção de sistema, inerente ao estruturalismo, não se reduziria à linguística, pois que influenciaria a sociologia de Robert Merton, a qual passava a enxergar a sociedade como um sistema de partes inter-relacionadas, e a Biologia de L. von Bertalanffy, que, em sua *teoria geral dos sistemas*, aplicava o conceito ao organismo vivo, na ciência natural.

À linguística, ficaria reservado o estudo do sistema de signos concretos da língua, sem considerar o seu uso heterogêneo, no ato individual de fala. Mais tarde, em 1943, Louis Hjelmslev lançaria o *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, proclamando a soberania da linguagem natural perante os outros sistemas, cujas linguagens seriam artificiais, e aprofundando alguns conceitos saussurianos, como o de imanência, premissa para a análise estruturalista. Dessa maneira, o dinamarquês reforça o estatuto da língua como objeto de estudo específico da linguística, bem como o funcionamento de seu sistema subjacente, a estrutura *sui generis*, em oposição ao conglomerado de fatos não-linguísticos – fisiológicos, psicológicos,

sociológicos etc. –, e às flutuações e irregularidades inerentes ao processo – ou à fala de Saussure.

Apesar de a tradição semiótica ainda preservar o conceito inicial de sistema, é fato que, à medida que a influência do Estruturalismo Linguístico se expandia, o termo passava a figurar não mais isoladamente, no universo das abordagens sobre a linguagem verbal, mas em inter-relação com conceitos de outras áreas, o que, automaticamente, provocou deslocamentos, que não devem ser interpretados como fragilização ou desgaste, mas, sim, como um desdobramento de outras perspectivas teóricas, ao passo que o conceito de sistema passa a ser revestido por novas nuances. Assim ocorre em relação ao código, conceito de grande valor para a semiologia cinematográfica de Christian Metz, porém, muitas vezes, entendido de forma superficial, como um equivalente do sistema, afirmação um tanto quanto arriscada e comprometedora.

Recorrendo à fonte epistemológica saussuriana, o pai da linguística moderna nos explica que “a língua é regulamentada por um código” (1971, p. 35), o que nos leva ao entendimento de que esse código se trata de um conjunto de regras, com a função de orientar a formação da língua enquanto um idioma específico, cujos signos se formam graças a essas regras de combinação. Sob tal noção, os signos não existem por si só, mas são frutos de relações que se configuram como códigos, que engendram os signos e orientam a formação da estrutura específica de cada idioma, resultando em expressões, como “a estrutura da língua portuguesa”, por exemplo. Tal pressuposto ressoa na teoria de Émile Benveniste, em *Problemas de linguística geral I*:

[...] como a língua é organizada sistematicamente e funciona segundo as regras de um código, aquele que fala pode, a partir de um pequeníssimo número de elementos de base, constituir signos, depois grupos de signos e finalmente uma variedade indefinida de enunciados, todos identificáveis por aquele que os percebe, pois o mesmo sistema está estabelecido nele. (BENVENISTE, 2005, p. 24)

Visto isso, o sistema de uma língua consiste não somente num conjunto de signos, mas também em um código específico com arranjos que combinam tais signos. Para exemplificar, pensemos no jogo de xadrez, como fez Saussure, no qual há signos – peças cujos valores são definidos pelo lugar que ocupam no tabuleiro – e regras de jogo – os movimentos possíveis. Por isso, talvez, não haja melhor definição do código senão como convenção. De forma específica, envolvendo diretamente todos os participantes da comunidade, a língua participa desse amplo processo de modelização cultural que, por meio da convenção, instaura os signos e suas complexas redes de interconexões.

Para ressaltar tal afirmação, vejamos a definição dada por A. J. Greimas e J. Courtés, no quarto verbete do termo código, no *Dicionário de Semiótica*:

A teoria da comunicação linguística procurou explorar a oposição código/ mensagem (R. Jakobson): o que não é mais do que uma nova formulação da dicotomia saussuriana língua/fala. Compreende-se, então, por código, não somente um conjunto limitado de signos ou unidades (do domínio de uma morfologia), mas, também, os procedimentos de seu arranjo (sua organização sintática), sendo que a articulação desses dois componentes permite a produção de mensagens. (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 62).

Apesar da evidência do conceito desde Saussure, o código parece ter se sobressaído em outras áreas, como nas ciências exatas, mais precisamente, na Teoria da Informação, a partir de Claude Elwood Shannon, com *The Mathematical Theory of Communication*, publicado em 1948. Mesmo assim, a terminologia que o norte-americano usou para o seu trabalho, que buscava quantificar a eficácia da comunicação via telefone, não proveio do acaso, tendo sido emprestada, também, de outro campo científico:

Quando Shannon formula sua teoria matemática da comunicação, o vocabulário da informação e do código acaba de ser introduzido de maneira notável na biologia. Em 1943, Erwin Schrödinger (1887-1961) o emprega para explicar os modelos de desenvolvimento do indivíduo contidos nos cromossomos. [...] Para formular sua teoria, Shannon fizera empréstimos manifestos à biologia do sistema nervoso. (MATTELART, 2007, p. 61).

Entretanto, vale ressaltar que, há quase um século antes do modelo de Shannon, o código já se encontrava bem estabilizado como um termo referente à ideia de língua, haja vista o conjunto de signos inventado por Samuel F. B. Morse: um sistema a partir de traços e pontos que possibilitava a comunicação à longa distância, formando símbolos equivalentes às letras do alfabeto romano e numerais, por meio de um aparelho telégrafo.

Uma vez que o modelo estipulado por Shannon pôde ser pensado não somente para o cálculo de informação entre aparelhos⁸, mas também para a comunicação humana, sua teoria, nos anos posteriores, mostrou-se relevante aos estudos linguísticos, quando estes começaram a se preocupar com a *parole*, ou seja, com a língua em uso, extrapolando o estudo voltado mais precisamente à sua estrutura, até então.

⁸ “Antes de tudo, é preciso esclarecer que a teoria da informação, ao examinar a comunicação o faz de perspectiva muito diferente da dos outros estudos linguísticos e com outros objetivos, que, muito sumariamente, diremos serem os da medida da informação (qual a quantidade de informação transmitida em uma dada informação) e os da economia da mensagem, tratando de questões como as de codificação eficiente, capacidade de transmissão do canal de comunicação ou de eliminação dos efeitos indesejáveis dos ruídos. A teoria da informação tem por fim solucionar problemas também de outra ordem, tais como os concernentes à telecomunicação, entre outros.” (BARROS, 2011, p. 26).

O modelo foi reelaborado da seguinte forma: na comunicação humana, tem-se um emissor, de um ponto do circuito, que, primeiramente, codifica sua mensagem e a transmite por intermédio de um canal – o suporte material ou sensorial que transforma essa informação em sinais – para um receptor que precisa decodificar essa mensagem. Pode ser que haja ruídos, entendido como tudo aquilo que possa interferir nesse processo, dificultando que a mensagem seja decodificada pelo receptor, do outro ponto.

Apesar de auspicioso à linguística, conforme nos elucidava Diana Luz Pessoa de Barros (2011), o esquema de Shannon mostrou-se excessivamente simplista, linear e mecânico frente à complexidade de variáveis que envolvem a comunicação verbal – modalidade oral ou escrita – o que levou os linguistas a aprimorarem o circuito, como fez, inicialmente, Bertil Malmberg, que “introduz a representação do código, como um conjunto de elementos discretos, os signos, guardados no cérebro” (BARROS, 2011, p. 28). Depois, Roman Jakobson prosseguiria com novos aprimoramentos ao circuito, introduzindo as variáveis do contexto e da experiência a ser comunicada, mas preservando a noção de código, tanto em relação à linguagem verbal quanto a outros sistemas semióticos.

Não se limitando à comunicação humana, mas também à veiculação de textos pelos meios de comunicação, se aplicássemos o modelo de Shannon, no contexto da recepção de um filme, não nos parece errado associarmos o canal à sala de projeção⁹, pela qual o espectador – receptor – reconheceria nesta um filme – mensagem – concebida por meio de um código cinematográfico, o qual problematizaremos, a seguir.

1.5 O código cinematográfico

A semiologia se desenvolveu livremente, expandindo seus objetos de estudo para as artes, entre outros sistemas de signos não necessariamente verbais, porém sem deixar de estar próxima da linguística, recorrendo às suas ferramentas conceituais. Assim fizeram teóricos como Roland Barthes, Umberto Eco e Christian Metz, este último de grande importância para o nosso trabalho por ter explorado e ampliado o conceito de sistema saussuriano para o de código, termo este que, lembremos, não deve ser pensado como sinônimo daquele. Para o teórico francês, o cinema é uma "linguagem sem língua" (2014, p. 60) – definição mais do que

⁹ Pode-se pensar em qualquer outra maneira de projeção de um filme, como os cinemas ao ar livre – *Drive In* –, típicos da década de 1950, nos Estados Unidos, ou mesmo a execução de uma mídia de DVD ou Blu-Ray, que um indivíduo se utiliza para assistir ao filme no conforto de sua casa.

controversa –, isso porque não dispõe de um conjunto de elementos limitados, como são os fonemas do sistema linguístico:

Tendo tal posição algo de decepcionante, era preciso descrever os mecanismos que permitiam ao cinema produzir sentido, apesar da ausência de um equivalente exato da língua. É a isso que responde o conceito de código (Metz, 1971): o cinema não tem língua, tem códigos – em grande número –, e cada um rege, de um ponto de vista parcial e particular, certos momentos ou certos aspectos dos enunciados fílmicos. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 178).

Influenciado pela oposição estrutural canônica da *langue/parole*, Metz propõe, em sua teoria, a oposição estrutural cinema/filme. O cinema, explica ele, trata-se de da:

[...] totalidade dos traços que, nos filmes, são considerados característicos de uma certa "linguagem" pressentida. Existe também, entre cinema e filme, a mesma relação existente entre literatura e livro, entre pintura e quadro, entre escultura e estátua, etc. (METZ, 1980, p. 24).

Christian Metz fundamenta toda sua teoria sobre a noção de código, a qual, embora sugira algo próximo ao sistema saussuriano, traz suas peculiaridades diante de um significante *sui generis* como o do cinema, com sua própria organização, de maneira bem diferente da linguagem verbal, apesar de incluí-la, visto que o sistema linguístico se faz presente na maioria dos filmes. Mesmo se pensarmos no cinema durante a era silenciosa, desde os seus primórdios, havia os intertítulos, contendo a linguagem verbal, na forma escrita. Com o cinema sonoro, a linguagem verbal passou a manifestar-se não somente pela escrita, nos títulos e créditos de um filme, mas também pela oralidade, com a fala das personagens e dos narradores.

Dentre as contribuições de seu trabalho, destacamos dois conceitos desdobrados da oposição cinema/filme, que serão importantes à nossa reflexão adiante. O primeiro conceito é o de códigos cinematográficos gerais, que pressupõem um conjunto de subcódigos, como a montagem, a iluminação, a trilha sonora, os movimentos de câmera:

Conviremos denominar de *códigos cinematográficos gerais* as instâncias sistemáticas (a serem constituídas pela análise) a que serão atribuídos os traços que não apenas caracterizam propriamente a grande tela, mas, além disso, são comuns (efetiva ou virtualmente) a todos os filmes. (METZ, 1980, p.73).

Tais códigos são qualificados de gerais, devido às regularidades pressentidas nos filmes. Já o segundo conceito, por outro lado, os códigos cinematográficos particulares, assim são denominados pois “agrupam os traços de significação que aparecem somente em certas classes de filmes”. (METZ, 1980, p.73). Para clarificar tais definições, Metz dá como exemplo o uso

da panorâmica¹⁰, um subcódigo, denominado assim pelo teórico, por consistir em uma das possibilidades de uso do código movimento de câmera¹¹. Virtualmente, ou seja, ainda não realizada num filme, a panorâmica pode ser utilizada de várias maneiras, porém, somente em alguns gêneros, como nos *westerns*, seu uso tornou-se particular, pela forma como os diretores enquadravam o cenário e as personagens. Do mesmo modo, ocorreu com o código de iluminação em alguns filmes do Expressionismo alemão, nos anos 1920, e nos *films noir* norte-americanos, entre os anos 1930 e 1940. Ora, em todos os filmes há a manipulação da luz de um cenário, ou seja, é um código virtual, cujo uso é pressuposto para qualquer diretor, que precisará pensar em como utilizá-lo antes de sua obra realizar-se, porém, nessas classes de filmes, a iluminação tornou-se peculiar pelo forte contraste entre as sombras "duras" e a luz penetrante.

Os códigos particulares, por serem recorrentes a somente uma classe de filmes, não necessariamente se limitam a um gênero canônico hollywoodiano, como o *western*, ou a uma escola, como o Expressionismo alemão, mas se estendem, também, à estética de um diretor¹², ou seja, à forma *sui generis* como ele manipula os códigos gerais, imprimindo sua originalidade no cinema, por meio do uso da paleta de cores – ou ausência dela – movimentos de câmera, enquadramentos¹³.

Além dos códigos cinematográficos gerais e particulares, Christian Metz aponta que os filmes também trazem consigo outros códigos de caráter não-cinematográfico, como os socioculturais, ideológicos, que podem manifestar-se em diversos textos, cujos planos de expressão podem ou não ser de caráter cinematográfico. Pensemos no código de honra dos samurais, conhecido como Bushido, que foi tematizado em filmes, como *Os Sete Samurais* (1954), de Akira Kurosawa e, até hoje, é muito presente em várias histórias em quadrinhos e

¹⁰ “Distingue-se, tradicionalmente, um movimento de rotação em torno de um eixo, a panorâmica, e um movimento de translação do eixo da câmera, o *travelling* – movimentos elementares que podem variar e se combinar.” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 201).

¹¹ “A mobilidade da câmera de tomada de vistas foi adquirida desde o início do cinema, colocando-a sobre algo móvel (carro, barco), e depois, quando ela se tornou mais leve, carregando-a sobre os ombros. A indústria inventou muitos aparelhos destinados a facilitar essa mobilidade e a controlá-la.” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 201).

¹² Aprofundando a questão, a análise dos códigos particulares corrobora, mas, alertemos, não é suficiente para definir o “estilo” de um diretor, num sentido mais apurado, como ao que Norma Discini atribui a esse conceito, em *O estilo nos textos*, uma vez que é necessário considerar as recorrências desse sujeito tanto no plano no conteúdo quanto no da expressão. “Desse fato de estilo deverá despontar um eixo sintático-semântico comum, que se deve apresentar em todos os níveis do percurso gerativo de sentido.” (DISCINI, 2004, p. 25). Tal conceito se mostra, entretanto, auspicioso para estudos aprofundados sobre os gêneros cinematográficos, como o *film noir*, cujo estilo não dependerá somente da iluminação contrastada para se constitua como tal, mas também do conteúdo, como as figuras da *femme fatale* e do detetive, envoltos numa estrutura narrativa repleta de pistas, mistérios e veridicção, suscitando uma norma: princípio regulador identificável na totalidade de obras de uma classe de filmes.

¹³ “A noção de quadro (moldura) era familiar à pintura, e a fotografia a havia prolongado, notadamente tornando manifesta a relação entre o quadro do instantâneo e o olhar (do fotógrafo) que a foto traduz. Mas as palavras “enquadrar” e “enquadramento” aparecem com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 98).

desenhos animados da cultura japonesa, mais conhecidos como *mangá* e *anime*.¹⁴ Com isso, notamos o preciosismo do termo código para a semiologia do cinema, utilizando-o exaustivamente até mesmo para definir certos paradigmas da ordem do plano do conteúdo, o que passa a fugir de nosso interesse.

Por outro lado, arriscamo-nos a dizer que Metz oferece-nos uma abordagem profícua sobre o plano da expressão do cinema, uma posição diferente em relação ao projeto greimasiano – hoje aprimorado pelas novas abordagens semióticas – o qual, originalmente, se preocupou com a análise do conteúdo. Tal postura não pode ser pensada como indiferença ou falha do lituano com a expressividade, visto que demonstrou toda a sua sabedoria em dedicar-se a um objeto tão complexo quanto o sentido. Tamanha foi a sua sensatez que Greimas jamais deixou de admitir a operacionalidade de sua teoria para outras searas, o que nos deixa à vontade e sem receio de cometer alguma heresia metodológica. Muito pelo contrário. Em *Sobre o sentido: ensaios semióticos*, lemos, claramente, a admissão do lituano (1975, p. 145) sobre as estruturas narrativas, as quais, pertencentes ao conteúdo, são livres para se manifestarem fora do domínio das línguas naturais, como no cinema e na pintura.

1.6 O cinema como linguagem

Visto o desdobramento dos conceitos-chave de signo e sistema, em Saussure, para o de texto, em Hjelmslev, e código, em Metz, discutiremos, agora, o conceito de linguagem, o qual suscita polêmicas, desde que é definido tanto estritamente à linguagem verbal quanto amplamente a outras modalidades de comunicação, sejam aquelas relacionadas aos computadores – linguagem de programação – ou relacionadas às expressões artísticas – linguagem musical, pictórica, cinematográfica etc.

Como mencionamos no início desse capítulo, a semiologia dos anos 1960, ao trazer um aporte estrutural ao estudo do cinema, retoma veementemente a discussão sobre a linguagem cinematográfica, com base em todo um arsenal teórico proporcionado pela linguística, que pôde evidenciar com mais precisão as diferenças e semelhanças entre os dois sistemas. E, adiante, continuando essa abordagem, porém com novas conjecturas, pretendemos reforçar o estatuto do cinema como linguagem, a partir de premissas linguísticas.

¹⁴ Devemos lembrar que o conteúdo, fruto de um intento criador, é livre para manifestar-se em planos de expressão de qualquer natureza, como no caso da obra de um escritor transposta para outros meios de comunicação, com suas linguagens específicas, como em uma adaptação de um livro para um filme.

Para Saussure, a linguagem se constituía como um vasto campo investigativo, porém, embora tenha sugerido a semiologia, o seu estudo se concentrou na linguagem verbal, enquanto Hjelmslev, em seus *Prolegômenos* (1975, p. 110), trata a linguagem num sentido mais amplo, sugerindo até mesmo a aplicabilidade de seus conceitos, alguns de caráter universal, a sistemas de signos em geral, não somente para a linguagem dita "natural".

Por outro lado, o conceito de linguagem é tratado de maneira mais categórica, após as considerações de Émile Benveniste, que denuncia o abuso do termo, caso fosse aplicado para explicar uma possível comunicação no reino animal (2005, p. 60). Isso porque para o linguista francês é indispensável que haja diálogo entre os indivíduos de um grupo social, para que se possa conceber a linguagem, de fato, diferentemente das reações existentes em comunidades, como a das abelhas¹⁵, cuja capacidade de produzir mensagens é bem diferente da humana. Cada abelha precisa detectar individualmente algo do ambiente e reportá-lo à colmeia, pois ela não consegue transmitir uma informação a outra abelha, a qual também é incapaz de reproduzir a mensagem de uma experiência não vivenciada:

Uma diferença capital aparece também na situação em que se dá a comunicação. A mensagem das abelhas não provoca nenhuma resposta do ambiente, mas apenas uma certa conduta, que não é uma resposta. Isso significa que as abelhas não conhecem o diálogo, que é a condição da linguagem humana. Falamos com outros que falam, essa é a realidade humana. (BENVENISTE, 2005, p. 65).

Ora, longe de nós quereremos descartar presunçosamente a existência de comunicação entre formas de vida mais complexas, que convivem domesticamente com os seres humanos, como os gatos e cachorros¹⁶. O que apreendemos dessas assunções de Benveniste é que ele considera a linguagem um atributo excepcionalmente humano, que pressupõe várias outras funções para se caracterizar como tal, como a intervenção de um aparelho vocal.

Reparemos que, desde Saussure, a oralidade não é condição *sine qua non* para que haja a linguagem verbal, uma vez que o signo linguístico aprendido pelo indivíduo é, sobretudo, de natureza psíquica: “a língua é uma coisa de tal modo distinta que um homem privado do uso da fala conserva a língua, contanto que compreenda os signos vocais que ouve.” (SAUSSURE,

¹⁵ Para uma leitura mais aprofundada, recomendamos a leitura do *Capítulo V: comunicação animal e linguagem humana*, em *Problemas de Linguística Geral I*.

¹⁶ Na época do lançamento de *Problemas de Linguística Geral I*, em 1966, Émile Benveniste afirmara convicto: “Falharam todas as observações sérias praticadas sobre as comunidades animais, todas as tentativas postas em prática mediante técnicas variadas para provocar ou controlar uma forma qualquer de linguagem que se assemelhasse à dos homens.” (BENVENISTE, 2005, p. 60). Posteriormente, com uma postura mais flexível, Greimas e Courtés, no *Dicionário de Semiótica* (2013, p. 290), diante dos progressos da psicologia animal e da zoosemiótica, propõem uma visão mais gradativa entre a linguagem humana e animal do que um limite que as diferenciaria totalmente.

1971, p. 22). Por isso, o linguista nos chama a atenção para que não confundamos o som de um signo com a "imagem verbal" deste, que guardamos em nossa mente e que associamos a um dado conceito. Além do que, compreendemos que a linguagem verbal, na interação cotidiana, dificilmente encontra-se expressa puramente pela modalidade oral, pois que sofre as interferências e o acompanhamento de outros signos não-verbais paralinguísticos, em jogo na significação, como gestos, entonação da voz, expressões faciais, tudo ocorrendo, simultaneamente, na cadeia sintagmática da fala humana.

A par de tais questões, o que nos interessa na teoria de Benveniste – a partir da qual começamos a definir melhor nossa ideia de linguagem – diz respeito à faculdade de representação simbólica pela linguagem. Segundo o linguista francês:

Essa capacidade simbólica está na base das funções conceptuais. O pensamento não é senão esse poder de construir representações das coisas e de operar sobre essas representações. É, por essência, simbólica. A transformação simbólica dos elementos da realidade ou da experiência em *conceitos* é o processo pelo qual se cumpre o poder racionalizante do espírito. (BENVENISTE, 2005, p. 29).

Tal reflexão nos chama a atenção para a semiose do mundo natural, processo pelo qual o sujeito associa os objetos ao processo de significação linguística, conforme A. J. Greimas e J. Fontanille propuseram em *Semiótica das Paixões*:

Observou-se que os traços, as figuras, os objetos do mundo natural, de que constituem por assim dizer o "significante", acham-se transformados, pelo efeito da percepção, em traços, figuras e objetos do "significado" da língua, substituindo-se ao primeiro um significante, de natureza fonética. É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua –, que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 13).

Deslumbramo-nos, então, com o poder criador do homem sobre seu mundo pela linguagem, o que não se trata da elaboração de significantes para serem associados a significados pré-concebidos, mas da transmutação de significantes dos objetos em significados do signo linguístico, sendo, assim, associados a significantes linguísticos – já que não é possível primeiro criar um significado para, depois, criar um significante, lembrando-nos de que ambas as faces do signo não existem paralelamente, mas somente em relação de interdependência: um dos axiomas saussurianos.

E, pelas lentes da linguagem, vislumbramos o desenvolvimento da humanidade, que, pouco a pouco, evoluía não somente de maneira ontológica, como espécie animal, mas, sobretudo, como ser simbólico, à medida que os indivíduos começaram a interagir entre si, formando grupos e compartilhando signos por meio de significantes diversos, fossem eles

grunhidos, gestos ou materiais manipulados, como pinturas e esculturas. Uma vez que tais signos eram reconhecidos e convencionados por todos os integrantes de uma sociedade, formavam-se, assim, línguas, mitos, arte, normas sociais, ou seja, estruturas elementares para a constituição das culturas, que nunca deixaram de modificar-se.

É sabido que as culturas não são monolíticas, elas se desdobram constantemente, tendo a linguagem como instrumento nas relações intersubjetivas, por meio das quais há o constante jogo da significação, das estabilidades e dos deslocamentos dos signos, com a implementação de novas formas e novos valores em substituição aos antigos, ou seja:

[...] é a troca social, a circulação dos objetos semióticos e dos discursos no seio das culturas e comunidades que adota ou rejeita os usos inovadores ou cristalizados, e que de certo modo "canoniza" as criações do discurso. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 181).

Além do mais, lembremo-nos de que o ser humano cria o mundo ao passo que age sobre ele, manipulando a matéria ao seu redor, concebendo ferramentas que ampliam cada vez mais a sua capacidade de interação, dentre as quais, pensemos em todos os inventos pelos quais se foi possível registrar e transmitir uma informação, desde as pinturas nas cavernas até o advento do papel, da imprensa e dos meios de comunicação de massa, como o cinema, os quais tornaram mais intensa a circulação de informações, conhecimentos, signos, valores, sentidos:

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele "diz" alguma coisa, e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 177).

Mas não é só pelo fato de comunicar um sentido que poderemos considerar o cinema como linguagem, uma vez que está longe de ser apenas uma tecnologia da informação, um mero suporte ou um recipiente no qual é embutido um conteúdo, para entreter o grande público, haja vista o seu poder transformador cultural, ao colocar em circulação novos valores sociais, como fez a filmografia de contracultura, nos anos 1960. Se a interação humana e a linguagem são intrínsecas, e uma pressupõe a outra, certamente, podemos dizer que há uma linguagem tipicamente cinematográfica, na medida em que esta promove a troca social entre o diretor ou a produtora¹⁷ e o público. A unilateralidade soberana da projeção na sala escura – visto que,

¹⁷ É pertinente ressaltarmos o ato coletivo pelo qual ocorre a produção de um filme, principalmente, em tratando-se de Hollywood, cujo cinema é pensado como indústria, numa dinâmica que envolve uma equipe de profissionais: diretor, editor, fotógrafo, sonoplasta etc. Pode haver certa objeção entre os críticos a esse ato coletivo, em casos dos "filmes de autores", nos quais há uma intencionalidade restrita ao diretor, cuja participação se dá em todas as instâncias da produção cinematográfica – pensemos em Glauber Rocha e sua máxima “uma ideia na cabeça e uma

supostamente, o público era passivo à mensagem, como acreditou inicialmente Harold Lasswell¹⁸ – nada mais é do que um equívoco, se levarmos em conta que o espectador participa ativamente da construção do filme ou mesmo de qualquer outro objeto estético, cujo sentido nunca está pronto, mas em constante ressignificação, na medida em que esse espectador compartilha suas interpretações e opiniões, após ter ido a uma sessão de cinema, a um museu ou a um show musical. Essa atividade colaborativa do sentido é um traço pertinente do contexto transmidiático atual, em que universos ficcionais, com estruturas narrativas cada vez mais complexas, impelem os fãs dessas obras a gerarem conteúdos explicativos, que, por sua vez, alcançam um grande público, ao serem compartilhados em plataformas da internet.

1.7 Cinema: uma linguagem sem língua?

O ponto nevrálgico na discussão do cinema como linguagem é que, respeitando a tradição estruturalista, ao falarmos sobre uma linguagem, vemo-nos inclinados a conceber um sistema de elementos concretos, "peças de um jogo de xadrez", por meio dos quais, em combinação, se organizaria um texto, conforme Hjelmslev postulou:

[...] a todo *processo* corresponde um *sistema* que permite analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas. Deve ser possível considerar todo processo como composto por um número limitado de elementos que constantemente reaparecem em novas combinações. (HJELMSLEV, 1975, p. 8).

O processo é a atualização do texto a partir de um sistema virtual. No entanto, a oposição virtual/atualizado seria exata na linguagem cinematográfica assim como na verbal, uma vez que esta oferece um número mais delimitado de elementos a serem articulados? O que se apresenta a nós a princípio é que, ao passo que formulamos nossos enunciados a partir de um número finito de fonemas, capazes de serem produzidos pelo nosso aparelho fonador, no cinema, considerando todos os seus recursos expressivos, os enunciados são criados a partir de possibilidades não quantificáveis. Longe de possuir um sistema com um número limitado de significantes, no cinema, o sujeito da enunciação tem à disposição uma infinidade de escolhas dentre filtros e lentes, ângulos e direções das câmeras, posição e quantidade da luz, para não falar de todo um trabalho envolvido na composição musical, sonoplastia e efeitos de pós-

câmera na mão”. Contudo, independentemente da quantidade de pessoas envolvidas na produção fílmica, todos esses agentes convergem para a unidade enunciativa.

¹⁸ Pensador da Escola de Chicago, foi um dos precursores a problematizar os meios de comunicação e o seu poder na sociedade, criando a Teoria Hipodérmica – também conhecida como Teoria da Bala Mágica –, cuja crença era de que a audiência reagiria uniformemente às informações transmitidas pelos meios de comunicação.

produção. Ao adotar o termo código em vez de sistema, Christian Metz não se compromete com o sistema especificamente linguístico e, conseqüentemente, se esquivava de problemas epistemológicos. Nem por isso, o semiólogo deixa de comparar essas duas linguagens, chegando a argumentar¹⁹ equivocadamente que o código cinematográfico, por ser instável e aberto, subverte a regra da imobilidade de Saussure, cuja ideia é a de que “o sistema nunca se modifica diretamente; em si mesmo é imutável; apenas alguns elementos são alterados sem atenção à solidariedade que os liga ao todo”. (SAUSSURE, 1971, p. 100).

A linguagem verbal também é instável, em constante movimento, na medida em que cada ato enunciativo promove uma atualização no seu sistema, que, por isso, nunca é afetado direta e bruscamente. Por exemplo, os idiomas nunca estão fixos, mas, ao mesmo tempo, nunca mudam drasticamente, de maneira que o próprio falante sequer se dá conta das alterações que sua língua sofre continuamente. Não há, portanto, para a linguagem verbal, assim como não há para a cinematográfica, a rigidez, a imutabilidade do sistema, e é por esta direção, a da constante reelaboração dos códigos, pelos quais o sujeito da enunciação textualiza um filme, que podemos afirmar que o cinema é uma linguagem.

Quando Christian Metz afirma que o cinema é uma linguagem sem língua, pode-se inferir disso que o código é uma variação – e não um equivalente, que fique bem claro! – do sistema saussuriano, decorrente, tão somente, da diferenciação entre seus significantes, pois, sendo linguagens, organizam-se sistematicamente, por meio de relações sintagmáticas e paradigmáticas, fundamentais para a formação dos signos com seus respectivos valores. Portanto, preferimos olhar para o verbal e o cinematográfico sob outra perspectiva, não tentando deflagrar as distâncias entre as duas linguagens, cada uma manipulando os significantes ao seu modo, mas as características em comum, incitando-nos ao cotejo entre elas, o que resulta no melhor entendimento do cinema como linguagem, com um código que se altera constantemente. Notemos, por exemplo, a mobilidade da câmera, recurso que suscitou subcódigos, como a panorâmica – movimento de rotação da câmera sobre o seu eixo – e o *travelling* – movimento de translação da câmera –, os quais se opuseram, de maneira paradigmática, ao plano cinematográfico estático. Assim, a linguagem cinematográfica prosseguiu, gerando outros valores por meio da diferença que um subcódigo trava com outro, como o *plongée* – quando o objeto é filmado de cima – que se opõe ao *contra-plongée* – quando o objeto é filmado de baixo.

Devido à essa complexidade, percebemos a necessidade de ampliarmos a dicotomia canônica virtual/atualizado, para explicar os desdobramentos da linguagem cinematográfica, o

¹⁹ Cf. Christian Metz (2014, p. 60).

que nos leva a procurar respostas mais satisfatórias via conceito de *práxis* enunciativa, proposto por Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, por meio do qual é possível evidenciar as modulações da presença e da ausência de formas – também chamadas de grandezas semióticas – que surgem a cada novo filme, desestabilizando o código, ao colocar em jogo novos valores. Agora, em vez de dois, são postos quatro modos de existência por meio dos quais tramitam as formas: virtualizado, atualizado, potencializado e realizado. Os modos atualizado e realizado dizem respeito às operações ascendentes, pelas quais as formas são convocadas visando à manifestação, e, em contrapartida, o virtualizado e potencializado, às operações decadentes, pelas quais as formas são implicitadas, estocadas em memória, ou até mesmo apagadas ou esquecidas. Sendo assim, de acordo com os postulados dos autores de *Tensão e Significação*, “como a *práxis* só pode ser apreendida se se referir a duas grandezas e dois modos de existência em competição, as operações intensivas combinam duas operações elementares: uma ascendente e uma decadente.” (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 186).

Se observarmos as modulações na evolução dos aparatos técnicos que culminaram no cinema, este, como forma emergente – o cinematógrafo dos Irmãos Lumière, encarado como uma mera engenhoca, um dispositivo sem grandes pretensões –, ao incorporar a forma de projeção da Lanterna Mágica²⁰, corroborou para o desaparecimento desta, pelo menos como meio de entretenimento, uma vez que se tornava muito mais atrativo assistir coletivamente a um acontecimento narrado a partir de imagens em movimento. Seguindo a terminologia proposta pelos autores de *Tensão e significação*, isso se trata de uma "revolução semiótica", em que o aparecimento de uma forma – nesse caso, os planos contínuos do cinematógrafo – está conjugado ao desaparecimento de outra – os slides estáticos ou, pelo menos, com movimentos simplórios e repetitivos da Lanterna Mágica.

Ainda referindo-se aos inventos que propiciaram o cinema, vejamos que a fotografia também provocou certos deslocamentos de outros códigos, ao ser promovida para o grande público como uma forma mais eficaz de representação da figura humana do que a pintura, competindo com esta, sem que, com isso, houvesse o desaparecimento total de uma pela outra, o que constitui uma "flutuação semiótica". Ou seja, a chegada da fotografia provocou apenas o declínio da pintura como forma de registro, visto que esta, longe de sumir, passa a operar, entre os séculos XIX e o XX, muito mais como forma de expressão do sensível – impulsionada pelas vanguardas modernistas – do que como codificador da realidade.

²⁰ Esse aparato é considerado o ancestral do projetor de slides, que utilizamos até hoje para apresentações em geral. No entanto, há séculos, foi um meio de entretenimento amplamente usado para contar histórias, por meio de slides de vidro, alguns possuindo até mesmo lâminas sobrepostas, que produziam algum movimento restrito.

1.8 A práxis do cinema

Quando o dispositivo elaborado pelos Irmãos Lumière estreia, em 1895, ainda não se poderia falar de uma linguagem cinematográfica propriamente dita, mas de um princípio, ou melhor, de um Primeiro Cinema, cujas formas emergentes revelavam certa espontaneidade tanto do objeto filmado quanto do sujeito que operava o mecanismo de captura, demonstrando a ausência ainda de regras formais. Sobre esse período, Flávia Cesarino Costa nos explica que:

O primeiro cinema é, sobretudo, um processo de transformação – transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo, na incorporação de parcelas crescentes do público. E, paralelamente, o primeiro cinema inclui também as transformações formais na linguagem que este contexto propicia. (COSTA, 2005, p. 35-36).

A autora ainda complementa: “Podemos dizer que o período do primeiro cinema termina quando começa a se generalizar esta nova forma de percepção, no momento em que ela começa a se materializar em linguagem codificada e massificada.” (COSTA, 2005, p. 59). Trazendo essas considerações ao campo da *práxis*, entendemos tal transformação como uma operação ascendente, em que o cinema incipiente passa da atualização, como uma forma emergente, à realização, pela configuração de um código, que envolve a circulação de formas experimentais e a troca social entre diversos sujeitos. Nesse processo, a repetição de certos enquadramentos, movimentos de câmera, montagens, entre outras técnicas cria a convenção e dá início a algumas das formas que se tornariam universais até hoje, forjando os primeiros códigos cinematográficos gerais.

Entretanto, nem todas as formas que circularam no cinema dos primeiros tempos se mantiveram, como é o caso da convenção cromática, criada a partir do tingimento da película, o que contribuía com a narração da história, estabelecendo relações espaço-temporais referentes ao plano do conteúdo, conforme atestam Jacques Aumont e Michel Marie:

Um certo número de convenções foram, no mais das vezes, respeitadas, como o tingimento azul para as cenas de noite, o tingimento amarelo ocre para a luz elétrica dos interiores, o vermelho para o fogo, e muitos outros às vezes simbólicos. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 63).

Além desse conjunto de convenções, não podemos deixar de citar os intertítulos, outro recurso que contribuía com a inteligibilidade do enredo, porque continham as falas escritas. Em mais um caso de "revolução semiótica", ambas as formas iam sendo substituídas à medida que

as tecnologias das cores²¹ e dos sons²² eram aprimoradas, proporcionando novos recursos que eram adotados aos poucos pela maioria dos realizadores cinematográficos. Isso não quer dizer que essas formas anteriores se perderam para sempre. Aliás, preferimos dizer que elas foram "adormecidas" quando virtualizadas, pois, uma vez que se tenha o seu registro, nada impede que um dia se atualizem novamente, ao serem resgatadas por um sujeito em busca de inspiração.

Na flutuação semiótica, a forma deslocada torna-se um *praxema*, o que significa que, mesmo não tão geral, ela ainda se faz presente em novas manifestações, oscilando entre a potencialização e a realização. Vale lembrar que algumas formas do cinema, talvez, jamais caíam no esquecimento total, como a imagem em preto e branco, convocada frequentemente em diversas produções audiovisuais que busquem criar um efeito clássico, ou a transição conhecida como íris, recurso de pontuação típico dos filmes das primeiras décadas, preservado como signo de finalização nos desenhos animados até hoje.

Até aqui, revelamos transformações do código cinematográfico, levando-se em conta tanto os recursos intrínsecos à evolução do aparato tecnológico quanto o papel do indivíduo que opera os dispositivos e que, ao produzir uma forma inovadora, é passível de desestabilizar não somente o código cinematográfico, mas também o cânone em torno desse código, cristalizado no decorrer da troca social. É sabida, por exemplo, a rejeição de certos realizadores quando os diálogos sonoros começaram a vigorar, encarando a novidade como uma ameaça ao verdadeiro cinema. Cada forma, conseqüentemente, manifesta valores, os quais, ao se tornarem relevantes para uma maioria, num determinado tempo e espaço, podem integrar-se num código. No âmbito do cinema, essa dinâmica prevê o impacto, a influência e o aceite de uma forma, que se dão pela interação entre diretores, espectadores, críticos vindo a receber bem ou mal os maneirismos de um filme vanguardista, reproduzindo-os em novas manifestações ou levando-os ao esquecimento. No campo da *práxis* enunciativa, estabilizam-se, também, algumas "gramáticas" do cinema, que visam orientar o uso, digamos, correto do seu código, fenômeno este que, de modo similar, ocorre na linguagem verbal, com a norma culta. Exemplo disso é a "decupagem clássica"²³, termo que engloba os procedimentos que objetivam a transparência – ou seja, ao apagamento de marcas que evidenciem a descontinuidade, como a presença metalinguística da

²¹ As cores nunca estiveram totalmente ausentes no cinema, pois, desde o princípio, para suprir essa demanda por "vida" nas imagens, utilizavam-se recursos, como a pintura direta na película, de quadro a quadro, tingimento com emulsões, adição de cores durante a projeção por meio de aparatos ainda ineficientes, como Kinemacholor, até que o sucesso do Technicolor, nos anos 1930, consagrasse essa nova forma de ver um filme.

²² Embora a concretização do som se estabeleça com o Vitaphone, nos anos 1920, assim como as cores, o processo de sonorização no cinema o acompanhou desde o início, fosse pelas invenções fracassadas, que perdiam a sincronia entre som e imagem, fosse pelo acompanhamento ao vivo de músicos ou dubladores, durante a projeção.

²³ Para uma leitura completa sobre a decupagem clássica, sugerimos a consulta do capítulo II, do livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de Ismail Xavier (2005, p. 27-66).

técnica cinematográfica e a incoerência espaço-temporal, de modo que prevaleça a continuidade a elevar a impressão de realidade –, bem estabelecidos até hoje, desde que foram adotados como o padrão nas produções de Hollywood.

Em contraposição aos sistemas de valores normativos, o gênio criador do vanguardista nas mais diversas formas de expressão nunca deixou de desviar-se de modelos e de confrontar o cânone, atitude polêmica que, ao longo dos desdobramentos dos movimentos estéticos no cinema, provocou a ruptura, numa intenção militante em reação contra as investidas mercadológicas e em busca de um cinema mais artístico como comentam Aumont e Marie (2006, p. 295) em referência aos cineastas futuristas italianos, soviéticos, impressionistas franceses e expressionistas alemães.

Ao encontro da reflexão sobre as oscilações das formas na *práxis*, que se referem à entrada e à saída de valores em jogo num sistema, o formalista russo Roman Jakobson, em seu ensaio *O Dominante*, nos ajuda a pensar nisso, quando afirma que:

[...] mudanças contínuas no sistema de valores artísticos implicam em mudanças contínuas na avaliação de diferentes fenômenos de arte. Aquilo que do ponto de vista do velho sistema foi desprezado, ou considerado imperfeito, diletantismo, aberrante ou simplesmente errado, ou aquilo que foi considerado herético, decadente e sem valor pode, a partir do novo sistema, aparecer e ser adotado como um valor positivo. (JAKOBSON, 2014, p. 8).

Alertamos, também, para o fato de que, mesmo à margem das normas da indústria norte-americana, alguns movimentos, como o Dogma 95, ao contestarem tais princípios estéticos, não foram, no entanto, menos prescritivos, haja vista o seu "voto de castidade", manifesto que prescreve um conjunto de dez regras – códigos particulares –, que se choca com o modelo hollywoodiano e exige, por exemplo, filmagens num local real, som natural e câmera na mão, sendo vetada a construção de cenários, iluminação artificial, truques fotográficos, filtros entre outros procedimentos.

Tendo em vista os códigos gerais – aqueles presentes em todos os filmes, que vieram a se tornar universais – e particulares – formas exclusivas a um conjunto de filmes – notemos que estes, diferentemente daqueles, estão a todo momento promovendo as modulações no campo da *práxis*, à medida que “a intensidade do foco e a extensão da apreensão evoluem no mesmo sentido” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 195): dito de outro modo, à medida que a forma se amplia e ganha força, ela pode integrar-se aos universais ou, pelo contrário, desviar-se desse caminho, diluindo-se no esquecimento, haja vista, por exemplo, como o código geral do cinema silencioso foi afetado pelo impacto de novas formas por meio da tecnologia, o que,

consequentemente, provocou – e ainda provoca – a abertura desse código para assimilar e expulsar formas.

Além das mutações que o código cinematográfico sofre, devemos considerar, também, o seu enriquecimento, a partir das grandezas que entram no que Fontanille e Zilberberg (2001, p. 196) chamam de "zona crítica do desdobramento universal". Vejamos, por exemplo, a câmera tremida, para sugerir a agitação de uma personagem: se faz presente, hoje em dia, em vários filmes, séries, entre outros gêneros audiovisuais, mas, enquanto ainda emergente, era um código particular restrito às escolas cinematográficas, como a Nouvelle Vague e o Cinema Novo. É importante notar que as formas, rumo à universalização, não vêm sem o risco do descarte da *práxis* que a produziu, o que, no caso da câmera tremida, envolveu a perda do seu significado ideológico original – restrito aos estudiosos do cinema – de renúncia às normas estéticas do cinema norte-americano. De modo análogo ocorreu com a iluminação dos filmes da escola expressionista, código particular que se potencializa durante a II Guerra, sofrendo o risco do esquecimento, se não fosse pela fuga de certos diretores aos EUA, os quais viriam a influenciar outros. Assim, tal forma foi convocada novamente na classe dos *films noirs* norte-americanos dos anos 1940 e, até hoje, se faz presente, não se restringindo mais a somente um gênero, diretor ou escola, desde que se tornou um paradigma do código fotográfico, que pode vir a ser ou não selecionado para a manipulação da luz. Outro exemplo é a montagem excessivamente rápida, código particular do movimento impressionista francês, a qual se tornou tão natural, de modo que, hoje, qualquer filme ou série utiliza-se dessa aceleração dos planos para criar o efeito de suspense numa cena.

A partir dessas exposições, observamos as modulações responsáveis por reelaborarem constantemente não só o código cinematográfico, ressaltamos, mas também outros, sejam estes de natureza artística, linguística etc. Tudo isso direciona nosso olhar analítico, doravante, mais às complexidades do que às diferenças entre sistema e processo, cuja rede de dependência de ambos é condição necessária para que as linguagens se reelaborem e as culturas avancem.

CAPÍTULO II – O PLANO DE EXPRESSÃO CINEMATOGRAFICO

2.1 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*²⁴ 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, como vimos no capítulo I, 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.

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

²⁴ “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 contrai* sua função.” (HJELMSLEV, 1975, p. 39).

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 catalizadoras de estudos semióticos, por ocasião do furor que provocam à estabilidade das linguagens.

A reflexão sobre o plano da expressão deve começar, neste capítulo II, pela abordagem saussuriana sobre forma e substância, que será fundamental adiante, para podermos compreender como ocorre o sincretismo nas linguagens ditas complexas. Para Saussure (1971, p. 131), 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 Hjelmslev (1975, p. 55), 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).

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, 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." (1975, p. 57). Sendo assim, é pela forma que as línguas se articulam, cada uma à sua maneira, criando zonas de

sentido²⁵ 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 significado, 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 vezes²⁶, 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 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.

²⁵ 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.

²⁶ Por outro lado, não descartamos que, assim como há enunciados instintivos 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.

2.2 Uma especulação da matéria cinematográfica

Apesar da influência e das contribuições de Hjelmslev para a obra de Christian Metz, a crítica²⁷ 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, 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 matéria²⁸, 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 Bevidas (2006, p. 82) concorda que “o termo sentido parece ajustar-se mais naturalmente ao plano do conteúdo, dos dados conceituais, 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 Saussure (1971, p. 130), no CLG, ao referir-se apenas à substância da expressão como matéria plástica. Vale ressaltar que o termo matéria também não é estranho à 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 *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” (1984, p. 20), ora para referir-se à “materialidade do significante” (1984, p. 34), perspectiva que parece ser muito próxima à de Lúcia Teixeira, em “Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais” (2009). Por fim, em seu último

²⁷ 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).

²⁸ Metz conserva o termo matéria como o próprio Hjelmslev havia feito antes, em *Essais de linguistique*.

legado, *Da imperfeição*, Greimas exalta a impressão sensorial advinda da matéria, necessária para o processo de semiose: “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 conjunção 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, por fim, a citação dos autores do *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.” (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 filmologia²⁹, 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 despretensiosa, 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 devamos 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 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.

²⁹ “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).

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.

2.3 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 significante 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 fotomontagem³⁰ 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 formantes³¹ da imagem como figuras de conteúdo, antes de qualquer conjectura sobre semelhança, etapa posterior à estabilização: “Em suma, a construção do ícone só está

³⁰ “A produção em massa de imagens na era vitoriana permitiu às pessoas recortar e colar retratos e paisagens para formar novos cenários imaginários.

O primeiro exemplo conhecido do uso de fotografias para formar uma imagem completamente nova é de Oscar Gustave Rejlander: sua obra *Dois formas de vida* (1857) incluía 32 imagens individuais.” (SMITH, 2018, p. 212).

³¹ “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).

acabada quando se identificam os diferentes 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. figura 2):



Figura 2 - *Vista da janela em Le Gras* (1826), Joseph Nicéphore Niépce.

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 essa 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:

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. (FONTANILLE, 2005, p. 102).

Retomando a discussão em torno da matéria da expressão cinematográfica, em vez de falarmos de uma instância profílmica, nos parece 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, 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 fílmico 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.

2.4 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 valor heurístico desse termo, para a acalorada discussão sobre o sincretismo das linguagens complexas, como a do cinema, à luz da semiótica de origem francesa.

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. 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 substâncias no cinema – imagens, ruídos, músicas, fonemas, grafemas – conseqüentemente, admite-se que um filme contém mais de uma forma de expressão, que se sincretizam num único plano de expressão típico do código cinematográfico. Este se constitui, portanto, do conjunto de unidades significantes provenientes de códigos 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 despreziosa, 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-la³².

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 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,

³² 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.

o linguista de Copenhage 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 fúntivos 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. 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 fultivo constante, enquanto os outros códigos, assimilados subsequentemente, são variáveis, os quais, vale destacar, não são menos importantes, vindo a contribuir para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. 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 suplementares³³ 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. Por fim, não podemos nos esquecer das outras formas sonoras presentes num filme, as quais preferimos designar de ruídos: unidades significativas que, aparentemente, não se configuram como um código propriamente dito, como o ranger de uma porta, a buzina de um carro ou o som de golpes em cenas de luta. Todavia, não rechaçamos a hipótese de que certas convenções sonoras, como os rufos dos tambores, ataques de pratos entre outros efeitos criadores de um clímax ou de uma piada se configuram como um código sonoro à parte, podendo estar presentes numa obra audiovisual.

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.

³³ Como o nome de patrocinadores, produtores e atores entre outras informações, que viríamos a chamar de créditos hoje, além de auxiliar a narração da história.

2.5 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. Para Fiorin, “ao contrário, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético.” (2009, p. 38). E, ao explicar o conceito de sincretismo, Lúcia Teixeira segue a mesma linha de raciocínio:

Preservando da origem na linguística e na análise das narrativas as noções de superposição e de contração, o conceito se amplia, para designar como sincrético um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação. (TEIXEIRA, 2009, p. 47).

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 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).

Mas as linguagens também interagem entre si, já que suas formas são valores postos em circulação no campo da *práxis* enunciativa. Sendo esse fenômeno o nosso interesse, debruçamo-

nos sobre uma forma de expressão que, ao formar um código singular, estabiliza um sistema *sui generis*, cria uma linguagem nova, um caso de sincretismo *stricto sensu*, conforme Teixeira:

Nos textos sincréticos, a particularidade matérica das linguagens em jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem. É por isso que se fala em linguagem cinematográfica, linguagem audiovisual, linguagem teatral, etc. O uso corrente dos termos, se não é inteiramente apropriado, pode ajudar a compreender a produção do efeito de unidade expressiva de uma nova linguagem. Desaparecem a linguagem verbal, a linguagem musical, a linguagem gestual e toma forma a linguagem cinematográfica, caso particular de sincretismo *stricto sensu*. (TEIXEIRA, 2009, p. 58).

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, no capítulo I, 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 4DX³⁴, 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 linguageiros 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 possível 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

³⁴ Tecnologia implantada nas salas de exibição, que objetiva intensificar a imersão dos espectadores na história, pela ampliação das sensações, com cadeiras simulando quedas e trepidações, entre outros efeitos de água, vento, névoa e aromas, etc.

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.

CAPÍTULO III – DESCRIÇÃO DO CÓDIGO FOTOGRÁFICO CINEMATOGRAFICO

3.1 A pertinência das formas científica, semiótica e códica

Diante da complexidade do assunto discutido até agora, nota-se o quão necessário é um olhar mais minucioso para o plano da expressão, ainda carente de maiores explorações ou, pelo menos, de resultados mais satisfatórios, diferentemente dos estudos do plano de conteúdo, os quais já se encontram bem consolidados pela teoria semiótica. No entanto, nossa investigação não se inicia do nada, mas desdobra-se a partir de outras propostas de estimado valor, como os trabalhos de Waldir Bevidas, cujo ineditismo sobre o tema na época levou algum tempo para ser debatido mais intensamente. Hoje, porém, recorrer a obras como *Semióticas sincréticas (O cinema). Posições*, evidencia o caminho profícuo, vanguardista, à frente de seu tempo, já trilhado por autores brasileiros, sobre o sincretismo, que retorna com força total, nesta era de diversidade de imagens, cores, sons, advindos das tecnologias midiáticas, estas que, cremos nós, atuam como propulsores do estudo da expressividade.

Podemos afirmar que a pesquisa de Bevidas ainda hoje reveste-se de grande importância para as elucidações relativas ao plano da expressão – assim como outros estudos a partir de Jean-Marie Floch –, encarado não mais como mero suporte do conteúdo – haja vista os efeitos de sentido de uma rima, no caso da poesia, ou mesmo de uma cor, no caso de uma pintura –, mas como o fúntivo que consigna, que incita a função entre os planos do texto: a função semiótica. Para observar de perto essa consignação, centra-se na manifestação, instância ainda hermética para a semiótica, quando a forma é presentificada sobre o contínuo amorfo da matéria, engendrando a significação e a concretização textual. O que se busca, seguindo a proposta de Bevidas, é a investigação das articulações na instância da manifestação, que a estruturam por meio de um "percurso de codificação" – que, ressaltemos de antemão, não deve ser confundido com o percurso gerativo de sentido –, no qual a forma se dá em três graus diferentes, cada qual com um enfoque específico: a forma científica, a forma semiótica e a forma códica. Para cada grau, há a forma da expressão e a forma do conteúdo.

À forma científica é pertinente a descrição dos elementos ligados à fisicalidade das coisas, as quais são objeto de estudo das ciências não linguísticas, como no caso da fórmula H_2O – a exemplo de Greimas³⁵ –, cuja nomenclatura provém dos estudos da química orgânica,

³⁵ A forma linguística é discutida por Greimas, no capítulo *A Estrutura Semântica*, do livro *Sobre o sentido: ensaios semióticos* (1975).

para descrever a substância aquosa, combinada com átomos de hidrogênio e oxigênio. Logo, no caso específico do cinema, a forma científica preocupar-se-ia com questões de natureza física e tecnológica:

[...] ela se incumbiria, entre outras coisas, da descrição física da projeção da imagem na tela, da criação da imagem através do aparato tecnológico, das coerções retinianas de captação e percepção das imagens. Pensemos em todas as demais coerções mais ou menos paralelas à descrição físico-acústica e articulatória da disciplina chamada Fonética, no caso do linguístico. (BEVIDAS, 2006, p. 86)

Longe de nós desprezarmos a riqueza dessas investigações, ainda mais considerando o avanço do dispositivo cinematográfico³⁶ que, ao tornar-se digital, permitiu mais encantamento, extrapolando os limites da imaginação, diante da infinidade de recursos visuais de pós-produção pelos quais se tornou possível concretizar qualquer ideia fantástica. Ainda assim, essas novas possibilidades, que envolvem *softwares* entre outras questões técnicas, transcendem o nível da manifestação, estão de fora do imanentismo que a teoria semiótica determina, ou seja, o texto em seus contornos mais específicos. Ficaria reservado, então, aos diversos ramos da engenharia – apenas para citar um exemplo dentre todas as ciências pertinentes a esses problemas – o nível primeiro da forma científica, anterior ao mundo das qualidades sensíveis da forma semiótica: “esta última não é outra coisa senão nova articulação sobreposta, que investe sentido nas articulações meramente discriminatórias da forma científica.” (BEVIDAS, 2006, p. 70).

Com isso, ratifiquemos que, no cinema, as formas científicas, pelas quais é descrito o funcionamento de seus aparatos – como a câmera e os seus acessórios –, não são nosso foco investigativo, mas também estão longe de serem inúteis, visto que a descrição das articulações técnicas pode trazer o entendimento dos efeitos perceptivos ao nível da forma semiótica, sendo, portanto, o primeiro estágio para que se dê início o percurso de codificação. Isso quer dizer que as formas científicas iluminam as formas semióticas. Para exemplificar, vejamos que, embora o termo cinematográfico *travelling* preveja, em sua descrição científica, os movimentos por meio de aparatos, como grua ou *dolly*³⁷, ao conhecer como esses acessórios são executados, sabe-se que estes produzem um tipo de movimento peculiar, ao qual reconhecemos e chamamos de translação, investindo, portanto, sentido a uma forma percebida na expressão audiovisual, o que é pertinente ao nível da forma semiótica.

³⁶ Entenda-se, aqui, o dispositivo cinematográfico, segundo a definição do *Dicionário teórico e crítico de cinema*, como uma organização material: “os espectadores percebem em uma sala escura sombras projetadas em uma tela, produzidas por um aparelho colocado, no mais das vezes, atrás de suas cabeças. É o “aparelho de base” (Baudry), metonímia do conjunto da aparelhagem e das operações necessárias à produção de um filme e à sua projeção, e, portanto, não apenas da câmera e do projetor propriamente ditos.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 84).

³⁷ Carrinho sobre o qual se opera a câmera com a ajuda de um assistente, que empurra o equipamento a deslocar-se sobre um trilho, criando movimentos suaves de translação.

As formas semióticas são intrínsecas à percepção, ou seja, a porta de entrada por meio da qual o objeto semiótico³⁸ é apreendido, desencadeando a significação, ao passo que o sujeito começa a estabelecer relações entre as unidades, passíveis de descrição interna a esse objeto. Para exemplificar, em um movimento de câmera sobre o próprio eixo, são descritas relações topológicas da esquerda para direita, ou vice-versa, de cima para baixo, ou vice-versa. Relendo Bevidas, uma vez que tais orientações são nomeadas *panorâmica* e *tilt*, entendemos que uma forma códica se estabelece, pressupondo o conjunto dessas relações opositivas pela articulação semiótica, cujo estatuto é anterior às articulações códicas. É a partir dessas duas formas – tendo em vista que a forma códica é a representação final das formas semióticas, conformando-as no que Bevidas chamou de "gramática de manifestação" –, que começa o nosso trabalho, para este capítulo, de descrição e reflexão sobre o conjunto dessas articulações. Mais precisamente, Bevidas nos explica que:

A descrição códica se empenhara no jogo das compatibilidades e incompatibilidades da presença dos elementos códicos, da sintaxe códica, das implicações de presença/ausência de determinadas unidades códicas no decorrer da sintagmática fílmica – pensemos na combinatória de planos, de movimentos, enfoques, movimentos angulares da câmara, presença/ausência de música ou outro som, closes, etc. Nada disso é tarefa da descrição da forma semiótica *stricto sensu*. Esta terá de se ver, e tentar descrever o porquê e o modo pelo qual essa parafernália de elementos códicos, elementos recursivos, em combinatória, são capazes de fazer ‘significar’ ou, mais precisamente, são capazes de *consignar* a significação do discurso fílmico. Como, por exemplo, um *plongée* consegue provocar e firmar um efeito de sentido de "rebaixamento" (humilhação, submissão, etc.). Noutros termos, caberá à descrição da forma semiótica explicar de que modo todo o jogo de angulação da câmara, seus movimentos, seus enquadramentos, sua filtragem e escolhas de focalização, entre mil outros procedimentos recursivos do cinema, descrever como tudo isso opera para consignar os efeitos de sentido instaurados pelas articulações das categorias tímicas, modais, veridictórias, e outras, estas a nata e núcleo do plano do conteúdo de todo o texto, fílmico, no presente caso. São algumas respostas que uma descrição eminentemente semiótica desse plano terá de trazer. (BEVIDAS, 2006, p. 87)

Greimas, ao definir categorias de uma semiótica plástica, sugere apreensões elementares da expressão do objeto semiótico, a partir de sua qualidade eidética – englobante e englobado – topológica – alto e baixo ou direita e esquerda – e cromática – categoria merecedora ainda de mais investigações –, o que, em nossa leitura, é a descrição das formas semióticas de um código pictural. Apesar dessas categorias darem conta da descrição da imagem estática – e que de modo algum desconsideraremos em nosso estudo –, ainda sobram lacunas sobre a expressividade do

³⁸ “Denomina-se objeto, no quadro da reflexão epistemológica, o que é pensado ou percebido como distinto do ato de pensar (ou de perceber) e do sujeito que o pensa (ou o percebe). Essa definição – que nem mesmo o é – basta para dizer que só a relação entre o sujeito e o objeto do conhecimento os institui como existentes e distintos um do outro.” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 346.)

cinema, cujo mistério apresenta um horizonte muito rico, porém complexo, a ser explorado, como os diversos movimentos e angulações da câmera, por exemplo.

Mesmo admitindo sua despreensão em esgotar a profundidade de formas semióticas em uma linguagem complexa como a do cinema, Waldir Bevidas propõe um caminho instigante para futuros olhares mais apurados a essa expressividade peculiar, que adotaremos como norte epistemológico, a seguir. Para o semioticista:

No nível da forma semiótica foram propostas uma semiótica proxêmica (a cuidar das significações dos movimentos internos (diegéticos) dos personagens, uma semiótica cinética (de KINETIKOS \approx que põe em movimento) para os movimentos externos da câmara na linha horizontal (*travellings*), no eixo vertical (angulações, *plongés*, *contre-plongés*), uma semiótica focal (closes e enquadramentos). Foram propostas apenas sugestivas, lembrando que angulações, *travellings*, *flash back*³⁹, *plongés* e tantos outros procedimentos cinematográficos poderiam postar-se como a forma códica, isto é, como a resolução "textual" de um filme. (BEVIDAS, 2012, p. 9).

Toda essa investigação culmina no objetivo geral de Bevidas (2006, p. 100): “tentar definir e explicar semioticamente o *sincretismo* dos códigos, através da *função intersemiótica*”. Sob tais princípios, somos direcionados para a instância da manifestação, a observar mais de perto como a forma códica da fotografia em movimento, antes de sincretizar-se com outras formas códicas, constitui-se pela articulação de formas semióticas – categorizadas, aqui, levando-se em consideração algumas sugestões de Bevidas – as quais mobilizam qualidades perceptivas da visão. Como as formas semióticas possuem uma expressão e um conteúdo, não pretendemos nos concentrar exaustivamente nos elementos expressivos, mas, sim, analisar e exemplificar como algumas de suas dinâmicas, comportando efeitos de sentido, interagem com o conteúdo de uma obra audiovisual.

3.2 Modulações tensivas das formas semióticas

A guinada tensiva da semiótica tem se mostrado promissora para a pesquisa do plano da expressão cinematográfico, pois que autoriza a medição dessa grandeza contínua, pela qual as qualidades sensíveis do objeto semiótico audiovisual se prestam à nossa percepção, revelando os graus de excitação de seus elementos, que funcionam como gradientes de intensidade, ao longo do tempo enunciativo decorrido do texto, projetado num espaço circunscrito pela tela bidimensional.

³⁹ Para nós, o *flashback* trata-se de um recurso de narração, pois que diz respeito às categorias temporais e actoriais e que, portanto, produz um efeito de sentido característico do plano do conteúdo.

A intensidade e a extensidade são dispositivos elementares para a proposta tensiva, já que é pela associação dessas duas valências, operando sempre como gradientes com seus mais e menos, que a tensão se cria e os valores emergem, ensejando a significação:

A intensidade e a extensividade são os fúntivos de uma função que se poderia identificar como a tonicidade (tônico/átono), a intensidade à maneira da "energia", que torna a percepção mais viva ou menos viva, e a extensividade à maneira das "morfologias quantitativas" do mundo sensível, que guiam ou condicionam o fluxo de atenção do sujeito da percepção. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 19).

O campo tensivo é o lugar hipotético, no qual as grandezas semióticas são apreendidas por um observador sensível, que, para os autores de *Tensão e Significação*, é instalado no cerne da categorização, afinal, o corpo do sujeito “é o lugar em que se fazem e se sentem, de uma só vez, as correlações entre valências perceptivas (intensidade e extensidade).” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 20). A correlação é conversa, quando as duas valências aumentam ou diminuem proporcionalmente, e inversa, quando há a discordância de suas orientações, ou seja, quanto mais uma valência aumenta, mais a outra diminui. Para visualizarmos as correlações, propõe-se a representação do campo tensivo por meio de um diagrama cartesiano (cf. figura 3):

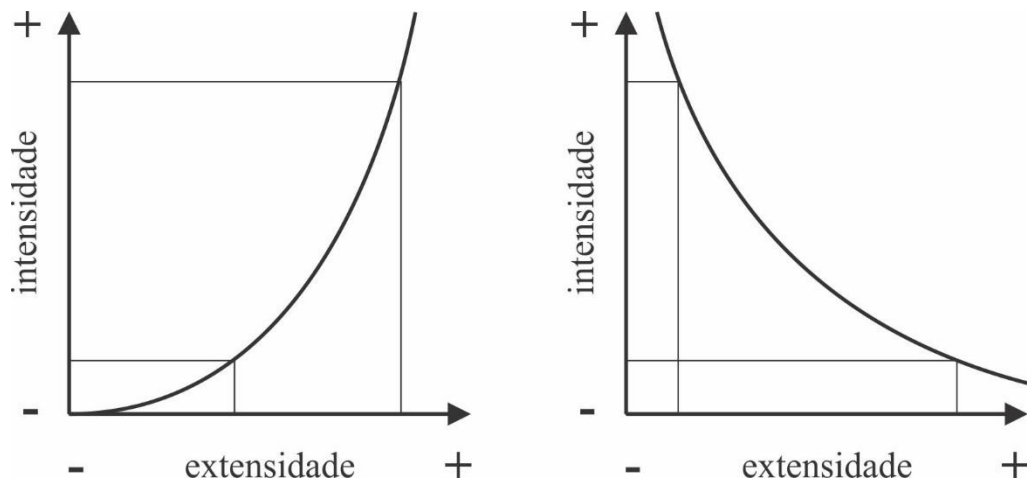


Figura 3 - Diagrama tensivo: relações conversa e inversa (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 26)

Aprofundando sua abordagem, a semiótica tensiva prevê duas subdimensões para cada valência: o andamento e a tonicidade, para a intensidade; a temporalidade e a espacialidade, para a extensidade. É estabelecido que o eixo da intensidade rege o eixo da extensidade, logo, o andamento está para a temporalidade assim como a tonicidade está para a espacialidade. Essa extensidade é regida, pois – como mencionamos logo há pouco – os valores não são estanques e dados previamente pelo objeto, mas oscilam de acordo com o modo como esse objeto afeta o sujeito. É por isso que a sensação é da ordem da intensidade, cuja direção conduz a extensidade

e modifica a impressão do sujeito em relação ao tempo e ao espaço. Visto que a semiótica tensiva nos permite aplicar as correlações tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão, Zilberberg, em *Elementos de Semiótica Tensiva*, sugere que:

Não seria ilegítimo considerar o nível da sensação como o plano da expressão e seu valor de acontecimento como o plano do conteúdo, o que permitiria entrever como o *quantum* de determinada sensação pode ser avaliado positivamente numa escala plausível qualquer e ao mesmo tempo ser nulo para o sujeito. (ZILBERBERG, 2011, p. 111).

Isso nos encoraja a estabelecer, neste trabalho, premissas para a análise tensiva do plano da expressão cinematográfico, reservando à intensidade o domínio das qualidades sensoriais, considerando os acentos das cores, luzes, cortes, movimentos etc. A tonicidade e a atonia estão correlacionadas à quantidade desses elementos distribuídos, de modo concentrado ou difuso, na espacialidade – a superfície planar da tela bidimensional. A aceleração e a desaceleração estão correlacionadas à duração desses elementos, de modo breve ou lento, na temporalidade – os fotogramas descontínuos postos consecutivamente, criando o efeito de movimento contínuo.

Retrabalhando algumas sugestões de Waldir Beividas, adiante, seguimos com o intento de investigar e descrever as formas semióticas do código fotográfico cinematográfico, observando não mais seus termos discretos – ou alto ou baixo, ou esquerda ou direita –, mas, sim, as direções e gradações das qualidades perceptivas, principalmente visuais, sem que, com isso, pretendamos esgotar a análise, prometendo oferecer uma tipologia que abarque toda essa complexidade. Essa descrição procura investigar de que maneira as formas semióticas, em sua dinâmica, combinam-se em arranjos, suscitando uma forma códica.

Posto isso, de início, não trataremos do sincretismo do código cinematográfico, mas do engendramento da forma códica fotográfica, denominação que nos pareceu conveniente, tendo em vista a terminologia da linguagem cinematográfica que estabelece, para a imagem em movimento, um conjunto de conceitos, como *travelling* e *tilt*, para a forma semiótica relativa aos movimentos, *plongée* e *contra-plongée*, para a forma semiótica do enquadramento, por exemplo. Concebemos o código cinematográfico a partir das possibilidades combinatórias entre três códigos: o fotográfico – cuja matéria é imagética –, o musical – cuja matéria é sonora – e o linguístico – cuja matéria é sonora, na modalidade oral, e imagética, na modalidade escrita. Só depois de esmiuçada a forma códica fotográfica – enfatizada neste trabalho –, é que buscar-se-ia compreender como os outros dois códigos, em sincretismo, agem compatibilizados com o código basilar determinante, num único plano de expressão cinematográfico.

3.3 Abordagem das formas semióticas do código cinematográfico

3.3.1 O código fotográfico cinematográfico

3.3.1.1 Semiótica cromática

Começamos por uma qualidade própria da imagem: a categoria cromática, trabalhada pela semiótica a partir de Greimas, em *Semiótica figurativa e semiótica plástica* (1984), e que reutilizamos, aqui, para tratar da emanção das cores, seja a de um fotograma, plano, cena ou mesmo de maneira homogênea durante todo filme – a depender do recorte feito pelo analista. Lembremo-nos, conforme explicado no capítulo II, que as qualidades imagéticas se prestam a nós pelos formantes provenientes da tela, sendo assim, à análise da expressão, fica reservada a descrição dos traços e massas os quais ainda não podem ser categorizados como figuras discursivas. Logo, nossas considerações podem ser pertinentes, também, a obras abstratas que não prevejam necessariamente o "realismo" da figura humana e dos objetos do mundo natural, mas que, de qualquer modo, manifestam os elementos visuais os quais, independentemente de sua forma mais ou menos estável, impactam nossa percepção e afetam nosso espírito.

Não se trata de investigarmos a forma científica das cores, como ondas e frequências do espectro cromático, que configuram certos matizes, a fisiologia dos receptores do olho para o processamento da luz ou a mistura de cores primárias, para originar secundárias, mas de como são apreendidos os fenômenos cromáticos da imagem, considerando o grau de excitação na percepção do sujeito, pelo gradiente da intensidade. Por outro lado, a ciência das cores contribui para nossa investigação, tendo em vista que certas propriedades físicas, como a saturação – que diz respeito à pureza de uma cor⁴⁰ – e o comprimento de onda – a partir do qual começou-se a categorizar o espectro cromático entre tonalidades quentes e frias⁴¹ – correspondem, em sua forma semiótica, a valores cuja tonicidade direciona a categoria cromática não mais de maneira opositiva – ou frio, ou quente; ou saturado, ou lavado – mas gradativa. A depender do contexto, o aumento de tonicidade poderá corresponder a uma cor mais quente ou mais fria, ou a uma cor mais saturada ou mais lavada.

Começamos, então, debruçando-nos sobre essa expressão a partir do trabalho de Tim Burton, que, sem dúvidas, provou sua singularidade, tendo como traço peculiar de sua estética

⁴⁰ Na teoria das cores, a pureza de uma cor está relacionada com a quantidade de preto, branco ou cinza misturada a ela, fazendo com que perca sua saturação.

⁴¹ Tendo como referência o círculo cromático criado pelo artista vanguardista e professor Johannes Itten, as cores frias compreendem o espectro cromático que vai do verde, passando pelo azul até o violeta, tons que dão a sensação de frescor, em oposição à sensação de calor das cores quentes, que compreendem o rosa, passando pelo vermelho até o amarelo.

o uso significativo das cores, pelas quais o diretor gótico provoca reflexões, criando efeitos de sentido de ironia, já atestados em *A imagem em sincretismo: um estudo de Noiva Cadáver* (2012), de Mônica Baltazar Diniz Signori. O artigo é inspirador ao nos revelar críticas sociais na obra de Burton, pela associação de categorias da expressão, como o /colorido/ – que evoca a alegria e o dinamismo, por exemplo – a um valor disfórico, como a categoria do conteúdo /morte/, enquanto associa o /preto-e-branco/ – de caráter átono – à categoria eufórica /vida/.

De forma análoga, o filme *Edward Scissorhands* (1990), de Burton, também apresenta o efeito de ironia, porque associa as cores saturadas à sociedade burguesa norte-americana, cujo estilo de vida – muitas vezes tido como referência do bom convívio e que, aparentemente, seria eufórico – aos poucos se mostra, para o protagonista Edward, disfórico, pois que é falso, tendo em vista as malícias, os preconceitos, entre outras paixões negativas dos membros que compõem esse círculo social do qual Edward não faz parte. O efeito de isolamento desse sujeito, fechado em sua própria ingenuidade – o que é da ordem do conteúdo –, está consignado pela tensão cromática numa relação conversas, que cria dois valores contrastantes: um distribuído numa região menor, cujas cores neutras branca e preta, que compõem a figura de Edward, são átonas e concentradas em relação ao colorido saturado, espalhado no ambiente, que se mostra sufocante para Edward, (cf. figura 4):



Figura 4 - Relação conversas em *Edward Scissorhands*.

No entanto, vale mencionar que, sob o ponto de vista do enunciatário, outra leitura pode se estabelecer, uma vez que o protagonista se destaca do resto da comunidade, sendo a saliência o ser estranho. Consequentemente, analisar a cena desse modo rearticulária os operadores em direção à relação inversa, no plano do conteúdo, o que demonstra que, ao propormos um olhar

sobre as tensões, não devemos – e nem pretendemos – fixá-las de modo prescritivo. Nossa intenção, a seguir, é tão somente oferecer possíveis caminhos de leitura.

É pela diferença entre os elementos que o plano da expressão incita nossa percepção, mostrando a sua importância para a significação. Se alguma grandeza cromática é distribuída de maneira concentrada, gerando regiões contrastantes, isso pressupõe tonalidades cromáticas em direções opostas na imagem, uma preponderando sobre a outra. Na correlação inversa, existe o contraste entre uma cor forte e concentrada, estando envolta por uma região de tons menos vibrantes. Para exemplificar, citemos o filme *Red Riding Hood* (2011), de Catherine Hardwicke, cujo título pré-anuncia o matiz que será destaque em várias cenas da recriação do conto de fadas clássico, em que evidenciamos um valor peculiar, produzido pela tonalidade avermelhada, cor que além de quente também é vibrante no casaco da protagonista, em relação ao seu entorno, com tons mais átonos, menos saturados (cf. figura 5):

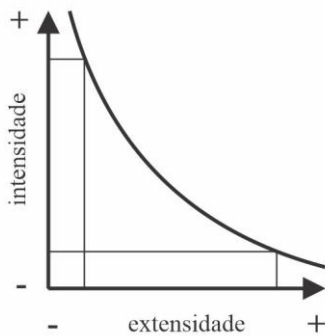


Figura 5 - Relação inversa em *Red Riding Hood*.

A homogeneidade cromática estabelece a difusão de tonalidades na extensidade da tela, o que nos faz lembrar da expressividade do cinema das primeiras décadas, cujas imagens eram preponderantemente pretas-e-brancas – ou cinzas, como preferem alguns estudiosos –, com um aspecto lúgubre, o que, de forma tensiva, podemos descrever como uma relação inversa, visto que a pouca excitação das cores neutras direcionam a intensidade à atonia, que se prolonga. A relação inversa é sensivelmente trabalhada em filmes, como *Rumble Fish* (1983), de Francis Ford Coppola, quando os matizes vermelho, verde e azul irrompem na imagem preto-e-branca, movimento brusco que tende da atonia e difusão à tonicidade e à concentração de elementos cromáticos, excitando a percepção visual, oriunda desses tons. Essas cores, pontuando-se na tela como acentos visuais, nas figuras de peixes de briga separados no aquário, causam admiração nas personagens Rusty James e seu irmão, O Motoqueiro, que ficam ali, extasiados,

contemplando a beleza daqueles seres com os quais as duas personagens violentas se identificam (cf. figura 6):



Figura 6 - Relação inversa em *Rumble Fish*.

Outros filmes também se valeram da qualidade cromática para expressar o espanto do sujeito, ao se deparar com algo extraordinário que lhe acontece de súbito, sendo *The Wizard of Oz* (1939), de Victor Fleming, um dos pioneiros a utilizar essa estratégia, na travessia de Dorothy do mundo real monótono, representado em tom sépia, para o mundo colorido e fantasioso, que reserva à personagem altas aventuras (cf. figura 7):



Figura 7 - Contraste de valores cromáticos em *The Wizard of Oz*.

De modo análogo ocorre em *Der Himmel über Berlin* (1987), de Wim Wenders, quando a personagem Damiel, cansada da morosidade e insipidez divina, escolhe deixar a existência angelical, para cair na terra, e provar as sensações humanas, tornando-se um mortal. Nesse momento, quando ultrapassa esse limiar, Damiel abre os olhos e a imagem do filme, que por muito tempo se manteve preto-e-branca, está colorida, a fim de significar a percepção aguçada do ex-anjo, que se deslumbra com o gosto do sangue de seu machucado, com as cores da

paisagem urbana e com o simples fato de, agora, sentir e ser sentido pelos outros com quem interage na rua (cf. figura 8):



Figura 8 - Contraste de valores cromáticos em *Der Himmel über Berlin*.

Nesses dois últimos exemplos, entra em jogo, no espaço tensivo, uma energia que reorienta a correlação, que, antes inversa – átona e difusa –, se torna conversa, com múltiplas cores que se prolongam em direção à tonicidade, predominando sobre os tons preto-e-brancos ou menos saturados, os quais, até então, imperavam na tela.

3.3.1.2 Semiótica luminescente

Cientificamente, a luminosidade de um ambiente – ou cenário, pensando na produção de um filme –, é capaz de ressaltar os matizes dos objetos ali distribuídos ou mesmo obscurecê-los, pois, devido à ausência de luz, os objetos acabam por refletir cores com menos intensidade. Embora a luz seja uma propriedade física que incida na projeção do espectro cromático, cremos ser coerente defini-la como uma forma semiótica autônoma, tendo em vista a possibilidade de percebermos os seus valores paralelamente aos da semiótica cromática. A semiótica plástica de que tratou Greimas e Floch pareceu considerar a luz como grandeza verificável dentro da categoria cromática, o que se explica, ao observar a pintura, por exemplo, cuja luz, de fato, é um efeito resultante da forma como o pintor mistura as cores e faz seus traços. Para nós, levando-se em conta que a forma códica da fotografia cinematográfica agrupa outras formas semióticas – a serem ainda mostradas neste capítulo –, é fato que os valores em sincretismo interferem um no outro. Isso quer dizer que, conforme a luz incide num objeto – a depender da direção e da amplitude de sua fonte –, os valores cromáticos oscilam, visto que um gradiente se forma, criando os tons que vão dos mais saturados, por causa da incidência mais tônica da luz, aos mais escuros, à medida que esse objeto é pouco iluminado e, portanto, menos a sua cor é

refletida. Além do mais, a luz é responsável pela definição dos objetos do cenário e sua ausência, pelas sombras. Sendo assim, é por meio de suas tensões que podemos perceber numa cena o que se mostra ou se oculta, criando o efeito de suspense e dramaticidade a partir do ângulo que incide nos rostos das personagens.

Verifica-se, portanto, que, numa relação inversa, a atonia com a incidência de luz é pouca e se concentra num espaço pressionado pela escuridão, como é o caso de um ambiente onde uma fraca fonte luminosa, como uma brasa ou a chama de uma vela acesa, direciona o nosso olhar para um ponto específico, ocultando misteriosamente os objetos ao redor, o que produz o efeito de suspense pelo desconhecimento do que está em volta, valor este muito comum em cenas dos filmes de horror, em que o monstro ou psicopata está prestes a surgir, dando o susto no público compenetrado. E, à medida que a luz se tonifica e se espalha por todo o ambiente, as massas de sombras vão sumindo, e, conseqüentemente, as formas dos objetos ficam mais definidas, como ocorre geralmente em cenas de planos abertos a mostrarem paisagens diurnas, com a luz natural do sol, ou mesmo em ambientes internos, em que a luz se mostre homogênea.

Desde a pintura renascentista, pintores como Caravaggio e Rembrandt perceberam os efeitos dramáticos que a técnica do *chiaroscuro* geravam na figura de suas personagens mitológicas. Assim se seguiu com o cinema, cujo alto contraste de luz e sombras consagrou a estética de alguns diretores expressionistas alemães dos anos 1920, os quais, posteriormente, viriam a inspirar a fotografia dos *films noir* norte-americanos, nos anos 1940, perdurando, até hoje, com diretores contemporâneos, como Alex Proyas, nos filmes *The Crow* (1994) e *Dark City* (1998) (cf. Figura 9):



Figura 9 - Relação inversa em *The Crow*.

Seguindo a correlação inversa, a luz penetrante se concentra em determinadas regiões do objeto e do espaço, gerando menos gradações, e mais os termos limites /claro/ vs. /escuro/. Não é à toa que, considerando essa técnica de luz na figura humana, utiliza-se, no idioma inglês, o termo *split light* – luz dividida –, justamente porque esse valor cria a oposição do que está definido de um lado do rosto e o que está escondido, indefinido, do outro lado. Como um recurso profundamente estético, tal dualidade expressiva pode significar o conflito interior dessas personagens complexas, num movimento pendular, sempre transitando entre o certo e o errado, a loucura e a sanidade, a malquerença e a benevolência.

Quando a luz começa a perder sua intensidade, distribuindo-se no espaço, há, com essa correlação inversa, o enfraquecimento da energia, que se dissipa, como ocorre nos fenômenos naturais da aurora e do crepúsculo, em que a paisagem vai ofuscando-se à proporção que os raios solares perdem sua força, criando espetáculos visuais que acalantam o espírito para a reflexão sobre os acontecimentos que marcaram o sujeito. Assim ocorre em *Gone with the Wind* (1939), também de Victor Fleming, na cena em que a protagonista Scarlet O'Hara assimila todas suas perdas, decorrentes da Guerra de Secessão, redobrando as forças para voltar a lutar (cf. figura 10):

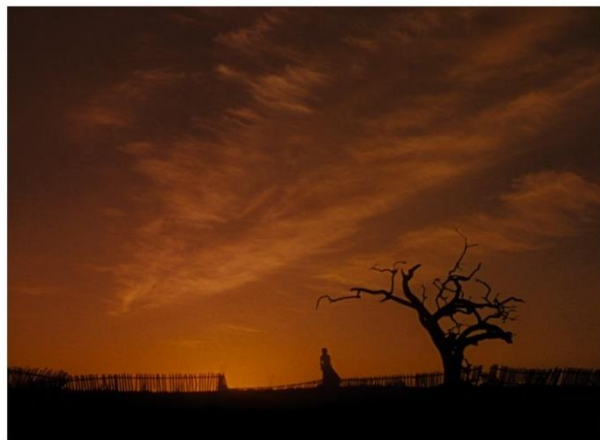
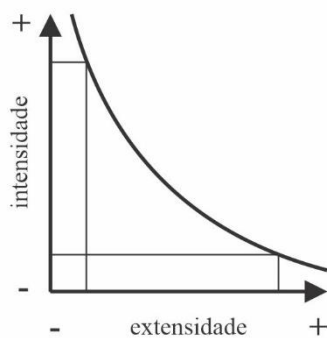


Figura 10 - Relação inversa em *Gone with the Wind*.

A partir desses filmes exemplificados, devemos ressaltar que os valores da semiótica cromática assim como os da luminescente e os das outras formas semióticas subsequentes são demonstrados, tendo em vista sua significação em alguma porção significativa do texto audiovisual, o que não significa que esses valores são estáticos, desde que vão sofrendo modulações no decorrer do enunciado fílmico. Isso porque, considerando o contínuo da imagem cinematográfica e o dinamismo de um enredo, é muito comum que esses valores oscilem por

inúmeras razões, seja devido à troca de ambiente, mudança temporal entre dia e noite, entre diversos outros fatores.

3.3.1.3 Semiótica focal

Ao propormos uma definição da semiótica focal é válido, antes de tudo, ressaltarmos a polissemia do termo foco para os estudos do cinema, tanto pelo seu forte desdobramento sobre as estratégias de narração – ao investigar o foco narrativo da trama, voltado a certa personagem, por exemplo – quanto à expressividade visual, levando-se em conta as qualidades perceptivas da nitidez e da turbidez das formas apresentadas numa imagem.

Considerando os aspectos técnicos, o grau de nitidez dos objetos capturados pela câmera é influenciado por diversas variáveis, como distância focal e abertura do diafragma da objetiva, distâncias entre o fotógrafo e seu assunto e entre os objetos da composição, dispostos próximos ou distantes da área de foco, o que irá configurar a profundidade de campo⁴² mais ou menos ampla. Aproveitando o trocadilho, nosso foco não está sobre a forma científica dessa qualidade visual, tentando explicar fenômenos ópticos das lentes e conceitos complicadíssimos, como o círculo de confusões, que calcula a nitidez e o desfoque da imagem.

Por outro lado, interessa-nos medir, sim, as tensões entre foco/desfoque, nas quais se dá a estabilização das formas. Uma das possibilidades é a partir das modulações de intensidade, em que, considerando a apreensão do texto audiovisual, projetado na tela para o enunciatário, a maior percepção da nitidez tende à tonicidade, que pode ocorrer de forma concentrada, quando uma forma é estável numa menor área da tela, em relação à massa de borrões que a circunda, ou mais difusa, quando todos os objetos da cena se apresentam nítidos, com formas bem definidas.

Essa semiótica focal é um recurso estético que o cinema já há muito tempo vem explorando, seja simplesmente para dirigir a atenção do espectador às personagens, isolando-as do cenário, que é desfocado, seja para expressar significados mais profundos, como o próprio estado físico ou passional da personagem. Haja vista o impacto de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, justamente por romper com o padrão visual bem desfocado, recorrente na década de lançamento do filme, a fim de que o espectador concentrasse seu olhar nas personagens em foco. Ao utilizar a profundidade de campo ampla, Welles valorizou o cenário com os seus

⁴² Quando se quer mostrar os planos abertos de uma paisagem, nesse caso, pelo fato de a câmera encontrar-se distante dos elementos de uma paisagem, ela atinge o seu plano focal dito infinito, resultando em formas nítidas em toda a imagem, fenômeno ao qual denominamos de profundidade de campo ampla.

objetos, colocando-os na mesma ordem de importância que as personagens, criando um efeito de realidade, ao contrário do aspecto mais onírico, evocado pelo desfoque dos elementos em segundo plano, ou seja, no fundo, o que deu margem a outras inovações, as quais tornaram essa obra uma referência à cinematografia.

Muito convencional tanto cinema quanto na fotografia em geral, a correlação inversa gera a oposição, dado que a tonicidade fica concentrada em uma região reduzida da imagem, destacando uma única ou poucas formas recortadas do contínuo nebuloso e desfocado que a circunda. Funcionando como um recurso estético, nos chama a atenção como a profundidade de campo reduzida é utilizada para produzir certos efeitos de sentidos, como em *Still Alice* (2014), de Richar Glatzer e Wash Westmoreland, durante a cena em que a personagem – uma professora de linguística, que dá nome ao filme – percebe os primeiros sintomas da doença de Alzheimer, que lhe acomete. Enquanto se exercita pelo *campus* onde leciona, Alice se aterroriza ao perder o senso de localização, momento de tensão pela perda da inteligência que é expresso visualmente ao enunciatário por meio do desfoque excessivo, que se estende no espaço em torno dela, criando o efeito de isolamento da personagem (cf. figura 11):

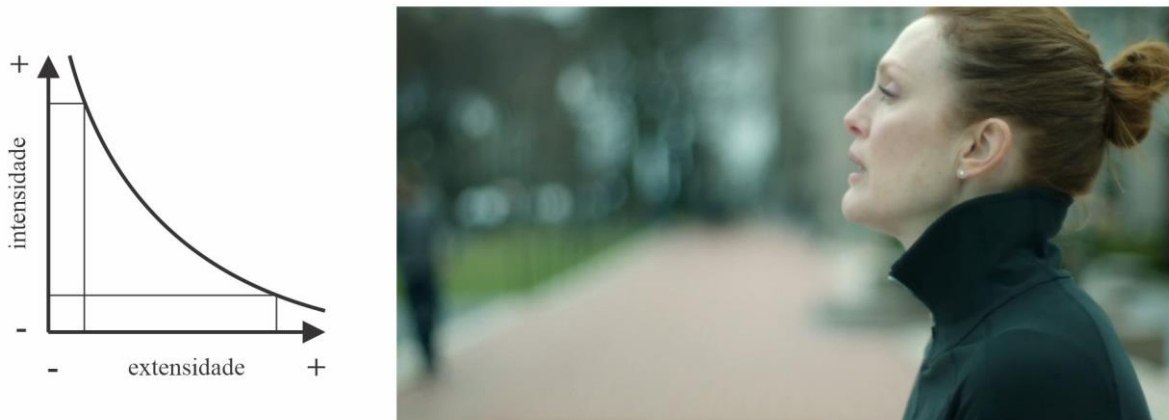


Figura 11 - Relação inversa em *Still Alice*.

O desfoque também pode servir para fins de narração, ocultando personagens e criando o efeito de mistério, como na série *Mindhunter* (2017), produzida pela Netflix. No segundo episódio da segunda temporada, citemos a cena em que Bill Tench, agente especial do FBI, secretamente colhe informações de Kevin, vítima de um *serial killer* à solta, a qual sobreviveu mesmo depois de ser torturada e levar três tiros na cabeça. Por envergonhar-se de seu rosto desfigurado após as cirurgias decorrentes dos tiros, Kevin pede para que os agentes não o encarem, desejo esse que se expressa na imagem, cujo foco está na figura do agente, em

primeiro plano, que se sobrepõe à figura de Kevin, átona e concentrada, ocultada em segundo plano (cf. figura 12):

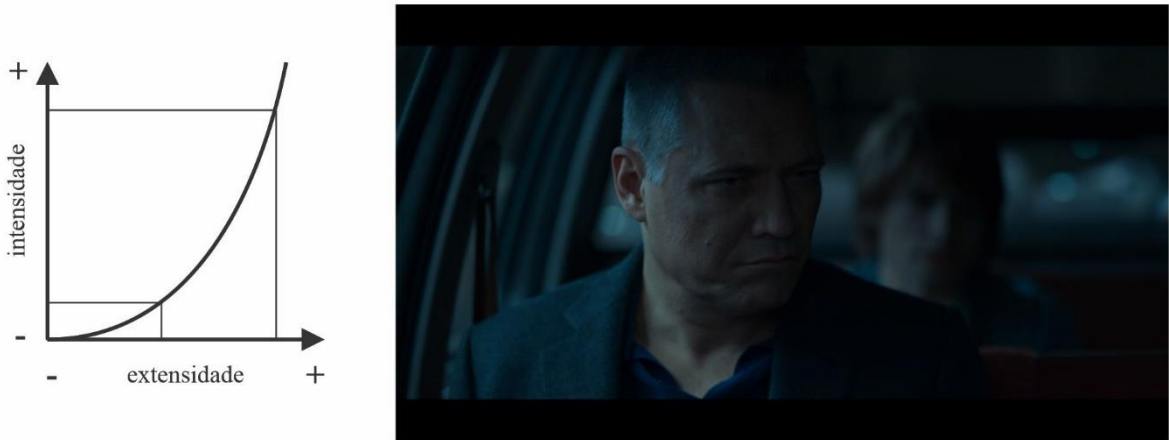


Figura 12 - Relação conversa em *Mindhunter*.

Considerando-se o dinamismo da imagem cinematográfica, vale ressaltar que os valores da semiótica focal também não são estáticos no texto audiovisual, pois que podem tensionar num mesmo plano cinematográfico. Um caso muito típico ocorre quando se dá a passagem brusca da direção de uma correlação – seja ela inversa ou conversa –, fazendo com que os valores se oponham e que o objeto do primeiro plano fique desfocado, enquanto o do segundo plano se torne nítido, como nas cenas de diálogos entre personagens. Estando a personagem do primeiro plano focada, quando ela termina a sua fala, e a outra, do segundo plano, começa, há a transição do foco, deixando a primeira personagem, agora, desfocada.

Quando a tensão é demasiadamente átona e difusa, a percepção visual é obliterada, pois os objetos encontram-se todos com pouquíssima definição. Tal efeito, aparentemente difícil de ser concebido com alguma funcionalidade significativa, está muito presente nas reportagens televisivas, envolvendo testemunhas de crimes, que, para salvaguardar sua integridade física, não sendo identificadas, têm a silhueta de seus corpos distorcidas pelo desfoque. Mas, para fins estratégicos da narração, esse valor também é significativamente utilizado, como no filme *All I See Is You* (2016), para evidenciar o ponto de vista turvo e instável da personagem Gina, que sofria de deficiência visual (cf. figura 13):

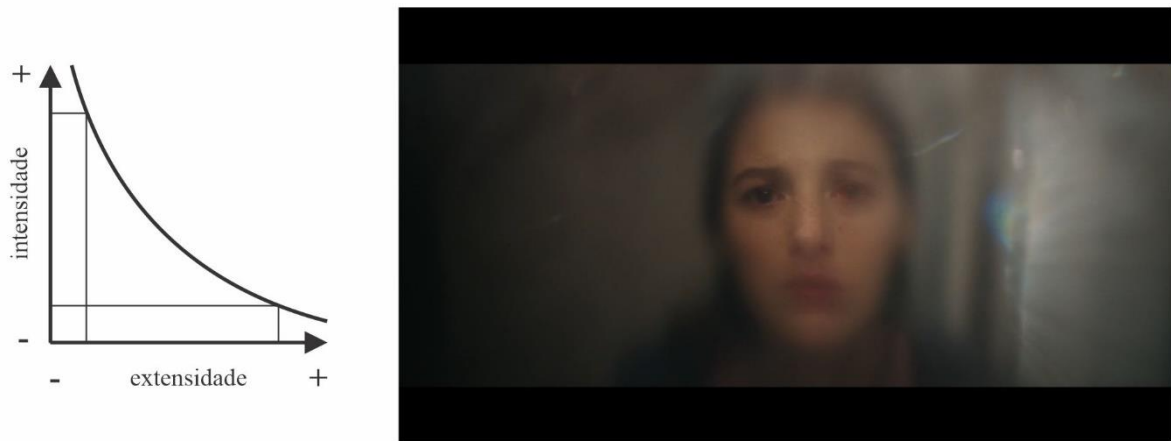


Figura 13 - Relação inversa em *All I See Is You*.

Numa cena do filme, notar-se-á a modulação da semiótica focal, a qual, inicialmente átona, aos poucos, vai se tornando tônica no centro da tela, à medida que a personagem começa a se curar, o que corrobora para a estabilização das formas que ela passa a enxergar claramente e, por sua vez, para o reconhecimento de figuras do conteúdo, até então, nebulosos elementos difíceis de serem apreendidos.

3.3.1.4 Semiótica do enquadramento

Diferentemente da sugestão de Bevidas, preferimos utilizar a nomenclatura semiótica focal, para nos referirmos a um efeito proveniente do recurso fotográfico intrínseco à nitidez da imagem, enquanto a semiótica do enquadramento⁴³, cremos nós, deve ser melhor entendida pelos valores topológicos e eidéticos instaurados a partir dos ângulos e da distância da câmera em relação aos objetos registrados. Essas definições técnicas – que parecem ser mais pertinentes à forma científica do que à semiótica – resultaram num inventário de planos para a terminologia cinematográfica, que são categorizados de acordo com a escala de proximidade entre o objeto e a câmera, conforme os autores do *Dicionário teórico e crítico de cinema* nos explicam:

Tal tipologia é bem fluante, e variável de uma língua para a outra. Na tradição dos operadores franceses, ela vai do plano geral (personagens afogadas do cenário) ao primeiríssimo plano (o rosto, ou uma parte do rosto, ocupa todo o quadro), passando pelo plano de conjunto, o plano americano, o plano médio, o plano aproximado, o primeiro plano. (AUMONT, MARIE, 2006, p. 101).

⁴³ “Por metonímia, a palavra "enquadramento" veio a designar valores topológicos ou expressivos do quadro. Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo; de enquadramento oblíquo, frontal, fechado etc. – sendo cada uma dessas maneiras de filmar um dado sujeito conotada de modo diferente.” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 98-99).

Complementando, Ismail Xavier nos explica que no primeiro plano – ou *close-up* – “a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela” (XAVIER, 2005, p. 27-28), o que nos deixa receosos em ter como parâmetro de enquadramento os traços de uma figura discursiva – o modelo humano – inerente ao plano do conteúdo, ou mesmo do cenário – que leva em conta os aspectos ontológicos de produção cinematográfica, mas que, na leitura semiótica, depreendemos como o revestimento figurativo do espaço. Ainda em outra definição de Xavier, o autor detalha:

Plano médio ou de conjunto: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjunto e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão. (XAVIER, 2005, p. 27).

A partir dessas definições surge um questionamento. Na adaptação cinematográfica de Tim Burton, *Alice in Wonderland* (2010), quando a garota – que diminuiu incrivelmente de tamanho, após tomar uma poção mágica – se encontra com o Chapeleiro Maluco, na hora do chá, a referência para categorizar o enquadramento se ancora em qual personagem? O correto seria a classificação plano geral, a partir de Alice, apresentada de corpo inteiro junto aos objetos na mesa, ou plano médio, seguindo a proporção do Chapeleiro Maluco, enquadrado do busto à cabeça?

A complexidade das flutuações dessa forma semiótica nos mostra a operacionalidade da proposta tensiva, cujo modelo de análise, mais abstrato e contínuo, é capaz de nos desprender de classificações rígidas, o que nos dá a oportunidade de pensarmos a significação de modo dinâmico, principalmente, quando investigamos filmes de caráter mais experimental e menos representativo, cujas formas podem não ser referentes ao modelo humano. Parece-nos, então, oportuno recorrermos ao conceito de contorno, desde que almejamos abordar os formantes visuais de uma figura discursiva:

No interior do contorno (borda visual fechada) encontra-se a figura; ela tem uma forma, uma característica mais ou menos objetual, ainda que não seja um objeto reconhecível; é percebida como se estivesse mais perto, como se tivesse cor mais visível; é, nas experiências, mais facilmente localizada, identificada e nomeada, mais facilmente vinculada a valores semânticos, estéticos e emocionais (AUMONT, 1995, p. 69).

Com isso, entendemos que, independentemente da abstração ou da concretude da figura, seu formante, na expressão, sempre se define por meio da relação com a superfície planar da tela e com os outros formantes nela projetadas, ocupando maiores ou menores regiões.

Diferentemente da experiência perceptiva do espaço natural, onde a profundidade é percebida na medida em que o sujeito se desloca, nos textos imagéticos, cujo significante é bidimensional, Jacques Fontanille nos leva a compreender que a distância não passa de um efeito, de uma impressão para o espectador que fica, ali, parado, fruindo a obra:

Em consequência, a imagem, para provocar a experiência da profundidade em um espaço onde uma pessoa não pode mais se deslocar e ir ao encontro dos objetos, deve manipular a forma, o tamanho e a posição das figuras para produzir um efeito equivalente. (FONTANILLE, 2005, p. 108).

Começamos, então, a pensar na semiótica do enquadramento, a partir dessas regiões, as quais motivam a significação pela relação entre as formas dispostas na tela. Considerando as valências, a tensão do enquadramento surge pelo contraste entre formas que tendem, pela relação conversa, à difusão e, portanto, se tonificam, podendo invadir toda a superfície, o que resulta no efeito de proximidade e assombro da figura, como no exemplo do *close-up*, e formas que se concentram numa menor região, o que resulta no efeito de afastamento ou de diminuição em relação à forma de maior dimensão. Ambas as formas, em relação no mesmo espaço planar, uma vez estabilizadas e convertidas em figuras do discurso, darão a impressão de estarem em posições diferentes, ou mesmo próximas, porém em proporções desiguais, conforme mostra o plano de Alice com o Chapeleiro Maluco (cf. figura 14):



Figura 14 - Relação conversa em *Alice in Wonderland*.

Citemos, ainda, *Us* (2019), de Jordan Peele, filme cujo enquadramento nos chama a atenção por meio do efeito de afastamento a partir da escala entre as personagens – uma em segundo plano, bem longe, e a outra em primeiro plano, bem próxima –, que incita outras conotações, nessa cena, em que o tamanho da protagonista Adelaide também expressa o seu

estado de coação perante o antissujeito Red, seu duplo, cujo rosto, muito próximo, apresenta-se ameaçador ao preencher metade da tela, ressaltando sua dominação e poder sobre Adelaide (cf. Figura 15):

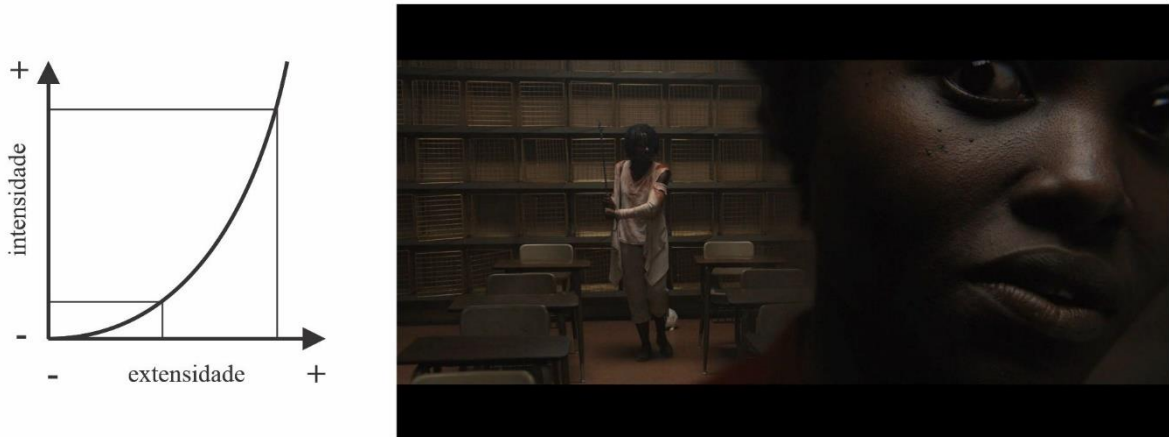


Figura 15 - Relação conversada em *Us*.

Embora tivéssemos sido tentados a atribuir, ao eixo da intensidade, o grau de inclinação do ângulo da câmera, o que, a princípio, confere maior expressividade, suscitando os clássicos efeitos de ameaça de uma personagem, quando filmada a partir de um ângulo baixo – conhecido pelo termo *contra-plongée* –, e de vulnerabilidade, quando filmada a partir de um ângulo alto – o *plongée* –, tal aplicação, depois de reflexões mais profundas, não nos pareceu correta. Isso porque as orientações verticais – /cima/ vs. /baixo/ –, como também as horizontais – /direita/ vs. /esquerda/ – e transversais –, que combinam essas direções – são apreendidas no plano do conteúdo, quando o formante se estabiliza e, portanto, uma topologia é categorizada em relação à figura do discurso, reproduzindo os pontos de vista.

Esse efeito de inclinação é capaz de criar certas conotações⁴⁴, haja vista o início de *Der Himmel über Berlin* (1987), de Wim Wenders, na passagem de um ângulo extremamente alto, em que as pessoas aparecem distantes, para um ângulo baixo, simulando o ponto de vista de uma criança, a qual, diferentemente dos transeuntes apressados, para no meio da rua, a fim de contemplar a torre das ruínas de *Gedächtniskirche*, onde o anjo Damiel, bem no topo, quase imperceptível, observa o cotidiano dos humanos (cf. Figura 16):

⁴⁴ “O termo teve um certo êxito no primeiro período da semiologia da imagem e do cinema. Na definição da linguagem cinematográfica com base no nível analógico da imagem e do som como nível “denotado” (Metz 1972), a conotação permite caracterizar os estilos fílmicos, já que é ela quem inscreve no filme os diversos sentidos não literais, comumente considerados “simbólicos”. O objeto filmado de um certo ângulo, por exemplo, adquire um sentido particular, que é sua conotação.” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 58-59).



Figura 16 - *Plongée e contra-plongée em Der Himmel über Berlin.*

A topologia /alto/ vs. /baixo/, mais do que significar o rebaixamento da criança, alia-se a outras categorias, como /divino/ vs. /profano/, considerando a altivez e imponência da igreja, ressaltada por um *contra-plongée*. Ao contrário, os mortais são vistos de cima, em *plongée*, sob o ponto de vista de um ser superior, a admirar essa existência diminuta, frágil e imperfeita, qualidades que se expressam pela pequenez das formas átonas e concentradas em relação ao símbolo religioso, cuja forma pontiaguda eleva nosso olhar ao céu assim como eleva as valências em direção à tonicidade e à difusão, predominando no espaço da tela.

Até aqui, enfatizamos as formas, porém sem tratar dos espaços vazios ou negativos que as compreendem, ou seja, que circundam a(s) forma(s) tida(s) como o assunto principal: o espaço positivo do enquadramento. Essa característica é bem marcante na fotografia do filme *Under the Skin* (2013), de Jonathan Glazer, cujo enredo gira em torno de um alienígena, que se cobre com a pele de uma linda mulher, a fim de seduzir os homens, os quais recebem um final trágico, ao serem atraídos para sua nave (cf. figura 17):

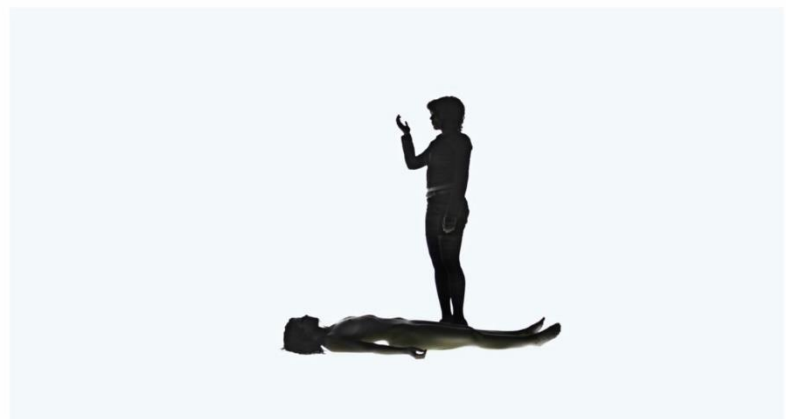
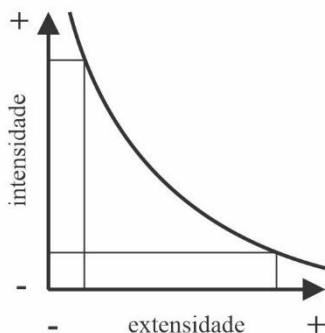


Figura 17 - Relação inversa em *Under the Skin*.

Os enquadramentos, recorrentes nas cenas em que o alienígena atrai suas presas, dirige nosso olhar à figura da protagonista, cujo formante, numa relação inversa, tende à tonicidade e à concentração, acentuando-se na tela, que se divide entre duas regiões, separadas pelo contorno das silhuetas humanoides e do espaço vazio predominante que as circunda. Mais do que possivelmente representar o ambiente da nave, cuja tecnologia estaria além da compreensão humana, esse minimalismo também pode expressar a falta de afeto da espécie alienígena frente aos terráqueos, os quais são dissolvidos ao serem capturados.

3.3.1.5 Semiótica cinética exterior

Para prosseguirmos, é necessário, antes de tudo, elucidar que os valores resultantes da semiótica do enquadramento foram abordados, levando-se em conta um fotograma, ou seja, um fragmento descontínuo de uma unidade contínua maior, entre um corte e outro, que é o plano cinematográfico. Porém, deve-se notar que, assim como todas as outras formas semióticas dessa linguagem sincrética, os enquadramentos podem variar de tensão, o que gera a transição de valores e cria movimentos e efeitos de ponto de vista, no plano do conteúdo, ao deslocar, de modo gradativo, a perspectiva entre o sujeito espectador e as figuras na tela. Com isso, somos levados a apurar uma semiótica que investigue as dinâmicas exteriores – os ditos movimentos de câmera –, cuja intensidade, além do espaço – no qual os objetos se reformam, mudam de tamanho, criando o efeito de profundidade – também rege o tempo, por meio do andamento, conferindo uma presença sensível, que regula uma orientação topológica que pode se iniciar da direita para a esquerda ou vice-versa, de baixo para cima ou vice-versa, ou se combinar em movimentos oblíquos.

Um outro atributo técnico de extrema importância a se considerar diz respeito ao suporte de base para a câmera, ou seja, um tripé, uma grua ou *steadycam*, que produzem movimentos suaves, diferentemente dos movimentos trêmulos e bruscos, de grande expressividade, quando a câmera é segurada na mão, traço marcante da estética da Nouvelle Vague e do Cinema Novo.

Para analisarmos a dinâmica tensiva de uma semiótica cinética exterior do cinema, dois movimentos canônicos são fundamentais a se considerar, cujas formas códicas se consagraram pelos termos *travelling* e panorâmica, provocando uma série de efeitos de sentido, conforme Michel Martin lista e descreve, a partir de diversos filmes, em *A Linguagem Cinematográfica*, ressaltando como os movimentos de câmera são carregados de significação, entre os quais, destacamos a tensão do sujeito. Tal assunção nos remete imediatamente ao ponto de vista, cuja

expressividade é proveniente da cinética exterior, que combina a topologia – ou seja, as direções se misturam, criando movimentos frenéticos – o que evidencia o grau de afeto de uma personagem em relação a alguma situação particular de sufoco ou apreensão, como sugere Martin (2005, p. 206): “A intensidade depende também da susceptibilidade de o objeto visado colocar em causa ou em perigo a testemunha.”

Sendo assim, parece-nos legítimo pensar numa semiótica cinética exterior que se dê na correlação inversa, cuja aceleração e tonicidade representam o estupor do sujeito, visto que tamanha rapidez lhe comprometeu a semiose, por isso, quase não consegue entender, mas, ao contrário, apenas sentir, o que se expressa pelos movimentos que, de tão velozes e desvairados, distorcem os formantes, dificultando sua estabilização, e, conseqüentemente, seu reconhecimento como figuras por parte do espectador. Diferentemente, a desaceleração acalma e prolonga o tempo, como recorrentemente ocorre nos filmes que se iniciam vagarosamente, apresentando o local onde se discursivizará a narrativa, como no caso de um plano que vai se abrindo e percorrendo o alto de uma cidade, por exemplo, por meio de um *travelling* suave.

3.3.1.6 Semiótica cinética interior

A sugestão de Waldir Beividas a respeito de uma semiótica proxêmica, incumbida de analisar os movimentos das personagens na *diegese*, lança uma luz profícua à compreensão do movimento no cinema. No item anterior, concentramo-nos na investigação dos movimentos externos, que, na semiose, respondem ao ponto de vista dinâmico pelo qual o sujeito assiste a um filme. Agora, nos voltemos a uma semiótica cinética interior, designação que cremos ser menos comprometedora diante da complexidade de análise que é a proxêmica, esta que, nas palavras de Greimas e Courtés, é uma disciplina semiótica que “visa a analisar a disposição dos sujeitos e dos objetos no espaço e, mais particularmente, o uso que os sujeitos fazem do espaço para fins de significação.” (2013, p. 395).

Sob tal pensamento, indagamo-nos em que medida estaríamos incidindo em questões restritas ao plano do conteúdo, uma vez que somos direcionados a pensar em categorias próprias da enunciação, como a actorial e a espacial, distanciando-nos, portanto, de um estudo que se atente, acima de tudo, ao plano da expressão consignando o plano do conteúdo, tendo em vista, ainda, que, para os autores do *Dicionário de semiótica*, “os procedimentos de proximização devem ser integrados, desde já, no componente da semiótica discursiva que é a espacialização”. (2013, p. 396).

Por isso, preocupamo-nos com os movimentos dentro do plano cinematográfico, haja vista o seu valor bem perceptivo no cinema em seus primórdios, quando o estatismo da câmera imóvel era compensado pela dinâmica interna. Vale mencionar os filmes de George Méliès, para quem a câmera – parada, distante e em posição frontal – servia menos para se expressar – acrescentando um componente afetivo – do que para registrar o espetáculo, submetendo-se à apresentação do ilusionista francês, na qual, além da cenografia e dos efeitos visuais magistrais, podemos notar, também, a teatralidade acelerada das personagens.

Apesar de auspiciosa, a busca por um inventário ou tipologia de valores tensivos a uma semiótica cinética interna, ou mesmo proxêmica, parece uma tarefa árdua e até mesmo ineficaz, considerando-se a infinidade de movimentos possíveis na totalidade de filmes realizados, entre outros gêneros audiovisuais existentes. Muito mais coerente parece ser a descrição – se assim for pertinente à análise – dos movimentos internos particulares de cada texto, em oposição aos externos, de caráter mais geral, pois que são inerentes ao código cinematográfico. Vejamos que a dinâmica interna também poderá ser avaliada por meio da performance de um intérprete, cujos movimentos podem ser bruscos ou suaves, ou pela manipulação da velocidade da projeção, que possibilita acelerar mais ou menos a pantomima.

3.3.1.7 Semiótica da montagem

No decorrer da leitura de importantes teorias do cinema, evidenciamos a centralidade da noção de montagem, superestimada por muitos autores, que a têm como elemento essencial dessa linguagem. Para Jacques Aumont e outros, um dos traços específicos do cinema é ser uma “arte da combinação e da organização (um filme sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis).” (1995, p. 53), e, complementando esse pensamento, para Christian Metz (1980, p. 192), “o filme, de ponta a ponta, é um conjunto de co-ocorrências, de sintagmas penetrando, por sua vez, em sintagmas mais amplos.” Enfim, é por intermédio da montagem que um filme pode ser entendido como um tecido textual, cujos elementos se entrelaçam por meio das relações paradigmática e sintagmática a construírem uma rede de interdependência e formando sintagmas, que passam a ser integrados por outros maiores, como um fotograma dentro de um plano cinematográfico, e este dentro de um sintagma maior, a cena – termo muito flutuante, entendido na maioria das vezes como conjunto de planos organizados de modo a manter unidade de tempo e espaço.

O termo montagem não é de fácil localização para um estudo semiótico, tendo em vista sua pertinência às diversas instâncias significativas de um filme. No capítulo I, mencionamos a definição técnica e ontológica da montagem concernente, no percurso de codificação, à forma científica, que responde à ordenação mecânica dos fotogramas dos filmes, vindo a formar os segmentos de imagens contínuas ou planos, dispostos em sucessão pelo montador. Por sua vez, ao atribuímos à montagem uma forma semiótica, somos inclinados a refletir sobre como a percebemos, regendo a extensão temporal de um plano cinematográfico, já que está sempre numa relação de oposição com a imagem contínua, na medida em que a duração desta é interrompida pelo corte daquela.

Assim, a montagem é um elemento intrínseco à dinâmica de qualquer obra audiovisual, pois que lhe confere ritmo, no decorrer das pulsações na extensidade, ou seja, dos acentos tônicos, gerando o descontínuo no contínuo: a justaposição dos planos cinematográficos. A montagem rápida foi um dos traços peculiares de diretores impressionistas, ao buscarem traduzir estados de almas, como o francês Abel Gance, cujo filme *La Roue* (1923) é um expoente desse movimento estético. Por exemplo, na cena em que um trem, ao ser abandonado pelo maquinista, fica na iminência de causar uma catástrofe, a tensão é criada à medida que a montagem se acelera gradualmente, e os planos se tornam brevíssimos. Indo ao encontro da análise tensiva, décadas antes de esta proposta ser incorporado à semiótica, Marcel Martin já nos atentava aos efeitos de sentido provenientes das modulações da montagem:

Se os planos se tornam cada vez mais curtos, temos um ritmo acelerado que dá a impressão de uma tensão crescente, de aproximação do centro dramático, até mesmo de angústia; enquanto os planos cada vez mais longos conduzem ao regresso de uma atmosfera calma, de uma descontração progressiva depois da crise. (MARTIN, 2005, p. 189).

Diferentemente dos acentos tônicos, as convencionais transições, como o *fade in/out* – aparecimento ou desaparecimento de uma imagem na tela geralmente preta, significando o início e o fim de uma história – e a fusão – intersecção de duas imagens, sendo que enquanto uma surge a outra se esvanece – se distendem no eixo da intensidade e se prolongam gradativamente na extensidade do tempo, atenuando a pontuação. Para esta última, é importante ressaltar os efeitos de sentido que podem criar, como o de tempo transcorrido – elipse temporal –, a rememoração ou sonho de uma personagem e mudanças de lugar ou de ação, demarcando o início e o fim de uma sequência⁴⁵ de acontecimentos.

⁴⁵ “Na "grande sintagmática" da banda imagem (Metz, 1964), a sequência define-se como "sintagma cronológico não alternante, com elipses", ou seja, como um seguimento de planos em que relações temporais de sucessividade

Entretanto, a montagem também diz respeito às estratégias de narração, o que, para nós, semioticistas, parece tratar-se de questionamentos pertinentes menos ao plano da expressão do que ao plano do conteúdo, visto que por meios dessas estratégias são estabelecidas relações de coerência e continuidade do espaço, gestos, olhares – os *raccords*⁴⁶ –, e de simultaneidade das ações – o que convencionou-se chamar de montagem alternada –, como numa cena de perseguição, cujos planos ora intercalam a imagem do perseguidor, ora a do perseguido, ou numa cena de resgate, cujos planos da mocinha em perigo se intercalam com os do herói ao seu enalço. Por outro lado, tenhamos em mente a dependência dos planos na semiose e vejamos que, nos exemplos da montagem alternada, o efeito de tensão proveniente desse código de narração depende da expressividade do corte que, além de alternar, também acelera os planos, criando o clímax até a resolução do conflito, quando os sujeitos finalmente se encontram.

Para além do ritmo e da denotação – termo utilizado por Jacques Aumont e outros (1995, p. 68), ao referir-se à coerência espaço-temporal –, pela montagem ideológica – segundo a denominação dada por Marcel Martin –, o cinema também produz efeitos de sentidos mais complexos, associando dois conteúdos mostrados sucessivamente. É por meio desse tipo de montagem que Martin explica, por exemplo, os contrastes – um trigo lançado ao mar e uma criança esfomeada – e o cômico: “efeito de surpresa devido ao fato de o plano mostrar qualquer coisa que o plano precedente não fazia esperar e cujo conteúdo afetivo é menos elevado ou menos denso do que se poderia esperar.” (MARTIN 2005, p. 196). Suscita ainda desse processo de significação mais aprimorado a montagem paralela em que “duas (e por vezes várias) ações são conduzidas pela intercalação de fragmentos, pertencendo alternadamente a cada uma delas, com objetivo de *fazer surgir um significado da sua confrontação*.” (MARTIN, 2005, p. 200). Exemplificando, no filme *Intolerância* (1916), de D. W. Griffith, o significado de que a intolerância é um comportamento natural, em diversas culturas no decorrer da história, é produzido pelo confronto de quatro tramas narradas paralelamente, em tempos e espaços distintos, que, no entanto, têm em comum esse tema central.

diegética são marcadas, o encadeamento de um plano ao seguinte podendo ser feito por uma elipse mais ou menos clara (o que diferencia a sequência da cena, que não tem elipse.” (AUMONT, MARIE, 2006, 268).

⁴⁶ Para um maior detalhamento das várias características de continuidade que o conceito possui, sugerimos a leitura do verbete *Raccord*, no *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006, p. 251-252).

3.3.1.8 Algumas reflexões sobre uma semiótica rítmica

O ritmo diz respeito à disposição dos elementos, suas marcações, ora mais regular, como um metrônomo⁴⁷, que demarca com exatidão um andamento musical, ora mais irregular, como a música barroca, que sofre a variação de seu andamento. Não obstante os exemplos musicais, o ritmo, considerando essa definição mais ampla que acabamos de dar, pode ser percebido em outras semióticas, seja na música – as notas e as pausas – em obras audiovisuais – os planos e os cortes – ou em obras pictóricas – os espaços entre as pontuações de formas dispostas na tela. A tensão do ritmo é controlada pela intensidade, que torna mais ou menos acelerada e tônica a presença dos elementos expressivos, projetados na extensão do tempo – no caso da música –, do espaço – no caso da pintura –, ou nessas duas subdimensões – no caso do cinema.

Muito se conjectura sobre o ritmo de um filme, que, numa definição a qual cremos ser rasa, refere-se às pontuações sobre o contínuo da imagem cinematográfica que a montagem é capaz de produzir. Por isso, fala-se sobre um andamento acelerado, quando há muitos cortes no texto audiovisual, algo natural da estética do videoclipe – que se consagrou pelo excesso de cortes e planos rápidos, acentuados em sincronia com o andamento da música – ou de um andamento vagaroso, devido aos poucos cortes, culminando em planos cinematográficos duradouros, característico do cinema de arte europeu.

Mas outorgar somente à semiótica da montagem toda a responsabilidade pela dinâmica fílmica é um erro um tanto comum, que demonstra a falta de aprofundamento teórico que essa questão complexa exige, considerando que o ritmo no cinema, segundo nosso entendimento, é proveniente das modulações tensivas não somente de uma forma semiótica, mas, sobretudo, de todas as outras formas semióticas em interação, agenciadas pelo código cinematográfico.

Com base na reflexão de Michel Martin (2005, p. 190), para quem “o movimento no interior do plano tem igualmente um papel a desempenhar na expressividade rítmica da montagem”, pensemos, então, como a semiótica da montagem combinada a da cinética interior provocam efeitos rítmicos variados. Retomando o exemplo do videoclipe, é muito comum que a aceleração dos diversos cortes esteja pareada com a dos movimentos frenéticos das formas projetadas na tela – as quais podem ser discursivizadas como dançarinos, por exemplo –, tudo se direcionando para um mesmo andamento. Reforçamos que esse ritmo já havia sido bem aproveitado pelo russo Dziga Vertov, cujo filme vanguardista, traduzido para o português como

⁴⁷ Aparelho que marca regularmente um andamento mais ou menos acelerado, para fins de estudo musical.

Um Homem com uma Câmera (1929), experimenta a elasticidade do tempo com brevíssimos planos e aceleração da projeção.

Por outro lado, as acelerações dessas semióticas podem estar invertidas, ou mesmo uma forma semiótica não ser presente: basta retomarmos os traços dos primeiríssimos filmes, para enxergarmos aí uma dinâmica gerada predominantemente por movimentos de uma semiótica cinética interior, uma vez que tanto a montagem quanto os movimentos externos ainda não eram tão explorados. Tal fato é elucidado com o breve filme *Annabelle Serpentine Dance* (1895), de Thomas Edison, o qual apresenta movimentações giratórias e topológicas, a partir da performance da dançarina, que mexe sua saia e se desloca da direita para a esquerda. Ainda pode-se pensar na relação entre a semiótica cinética exterior e a interior, tendo em vista a aceleração entre os dois movimentos de maneira a concordarem, como numa cena de ação – em que a câmera agitada acompanha os golpes e saltos de alguma personagem – ou discordarem – como no exemplo do filme do inventor norte-americano, cujo movimento externo é praticamente anulado.

Evidencia-se, depois do que abordamos, a tarefa um tanto quanto árdua de mensurar o ritmo cinematográfico, haja vista o funcionamento dinâmico de um filme, que é, sem dúvida, irregular, considerando todas as grandezas semióticas envolvidas, com modulações tensivas indo na mesma direção ou em orientações opostas. Tudo isso conclui que o ritmo cinematográfico não se esgota pelas nossas singelas reflexões, as quais pretenderam apenas sugerir um caminho possível para estudos mais aprofundados, visto que nem mesmo chegamos a associar a dinâmica resultante da forma códica da fotografia cinematográfica com a da trilha sonora, outra forma de expressão, cuja noção de ritmo é de extremo valor.

De qualquer modo, não nos esqueçamos da premissa tensiva que coloca o sujeito como potência para a construção do sentido, a depender do grau de intensidade com que esse sujeito é surpreendido por uma grandeza semiótica. Aí está o cerne do ritmo para Claude Zilberberg (2011, p. 110): o ajustamento ou comércio regulado pela medida intensiva que responde, por sua vez, à extensiva. Considerando o filme em sua totalidade textual, o que inclui seu plano de conteúdo e seu plano de expressão – com todos os elementos sensoriais em sincretismo –, a ideia zilberbeguiana nos instiga a pensar sobre o modo de presença dessa grandeza semiótica para o sujeito espectador. Ou seja, certas frases, como “Esse filme não termina nunca!”, que recorrentemente se escuta numa sessão de cinema, do público aborrecido com o filme, deixam claro o caráter elástico do tempo dessa enunciação, que, embora possua a mesma duração para todos os espectadores que assistem em conjunto, na proposta tensiva, varia de acordo com o grau de afeto de cada um. Tendo em vista a correlação inversa, um filme dá a impressão de

passar mais depressa para aquele sujeito que se sensibiliza intensamente com essa enunciação, que o faz chorar, rir, enfim, deleitar-se, ao contrário de outros sujeitos que são afetados de maneira átona, e, portanto, o filme parece se prolongar mais do que se espera realmente.

É comum atribuir ao cinema hollywoodiano a receita ideal para que se crie um "ritmo ideal", com andamento acelerado, que prenda a atenção e, portanto, atraia o público massivo, em oposição aos filmes de arte, cuja desaceleração é considerada genericamente um traço marcante. Tal concepção reducionista traz certo ônus à montagem e aos diálogos rarefeitos, responsabilizando-os pela morosidade do filme, quando, na verdade, outros fatores estão em jogo no complexo da semiose, não somente os elementos imanentes que estruturam o texto audiovisual, mas também questões que escapam de nosso estudo, como as psicológicas e do próprio repertório do enunciatário, que incide no modo como se identifica com um filme e é apreendido por ele.

3.3.2 Um breve olhar sobre o código musical

Deslocando-nos, agora, à expressividade formada pelo som fílmico, primeiro de tudo, devemos segmentar certas especificidades tanto semióticas quanto códicas, integradas no que se denomina genericamente trilha ou banda sonora, que inclui os sons organizados por um código musical e outros que configuram os ruídos – podendo ou não ser organizados por um código à parte, como mencionamos no capítulo 2. Além dessa grande bipartição, há ainda outra divisão a partir do código musical para diferenciarmos a forma musical orquestrada, composta especificamente para um filme, com o intuito de sublinhar os efeitos passionais de uma cena, e a forma das canções. Estas ainda podem estar estabelecidas internamente na trama, ou seja, *diegeticamente* – como uma canção tocando no rádio que está presente no espaço discursivo – ou externamente, corroborando, também, para criar um clímax numa cena. Não é à toa que o Oscar estabelece duas categorias distintas para o código musical – o prêmio de melhor canção original e o de melhor trilha sonora –, o que não quer dizer, para nós, que uma classificação seja superior à outra, pois que, em se tratando de semiótica, qualquer grandeza presente no texto, independentemente de sua forma, possui valor, portanto, significa.

O nosso trabalho se direcionou para a forma códica fotográfica, o que não quer dizer que desprezamos ou rebaixamos o valor da trilha sonora para a significação do filme. Muito pelo contrário. No entanto, considerando a grandiosidade dos estudos sobre o código musical, tanto na forma de canção, como os realizados pelo semioticista Luiz Tatit, quanto na forma de trilha sonora propriamente dita, como os realizados por Michel Chion, confessamos nossa

pouca competência para ofertar uma análise tão completa como a desses autores citados. Nem por isso deixaremos que essa grandeza semiótica passe despercebida de nossa teoria, pois, embora recomendemos uma leitura complementar que dê conta das ricas nuances do código musical – e isso também vale para as outras grandezas semióticas aqui citadas –, ao analisar a expressão sonora de um filme, algumas qualidades perceptivas, que se configuram como formas semióticas, devem ser consideradas de imediato, entre elas: tonalidade, amplitude ou volume⁴⁸, harmonia, melodia, duração, timbre. Assim como as formas semióticas do código fotográfico, todas essas qualidades se combinam, agenciadas pelo código musical, sendo moduladas, então, pela intensidade, numa determinada extensão temporal a acompanhar um fragmento de imagem, criando efeitos de sentido à significação.

Talvez, um dos exemplos mais clássicos para exemplificar essas tensões seja a trilha do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, que se inicia com uma nota musical curta, de altura muito intensa, repetindo-se sob um andamento relativamente acelerado: 120 batidas por minuto. A cada compasso que se segue, outras notas em *staccato*⁴⁹ surgem no mesmo tempo de execução da primeira, porém com alturas menores do que desta, que variam de intensidade, formando um acorde dissonante e criando o efeito de temor. Tal descrição não é insignificante, ao passo que, no decorrer da análise, serão estabelecidas relações dessa particularidade expressiva com os temas dramáticos abordados pelo mestre do suspense em seus filmes, o que é próprio do plano do conteúdo.

3.3.3 Um breve olhar sobre o código linguístico

Como já mencionamos anteriormente, o código linguístico esteve presente no cinema desde os seus primórdios na modalidade escrita até a consagração do registro sonoro em meados dos anos 1920, permitindo, com isso, os diálogos falados. Sendo assim, é fato que, já há muito tempo, o código linguístico havia se integrado ao código cinematográfico, congregando essas duas substâncias: gráfica e fonética. Atentemo-nos ao fato de que o código linguístico no filme não se limita aos diálogos pronunciados pelas personagens, tendo em vista a gama de textos verbais impressos nos cenários bem como outros sintagmas extra-*diegéticos* não menos importantes num filme, como as vinhetas de abertura e os créditos finais.

⁴⁸ Embora saibamos que volume se trate de um jargão popular indevido para se referir a essa qualidade musical, adotamo-lo, considerando o seu conhecimento pelo senso comum, a fim de que não seja confundido com o termo intensidade caro à teoria tensiva.

⁴⁹ Em oposição ao *legato*, que prevê o prolongamento da nota até que a próxima seja executada, o *staccato* ocorre quando a nota é muito breve, criando pausas entre uma nota e outra, na articulação rítmica.

Dito isso, torna-se uma tarefa difícil traçar todas as várias nuances oriundas do código linguístico, que se desdobra em duas modalidades, as quais, por mobilizarem a percepção visual e a auditiva, exigem que o analista recorra tanto às teorias do design gráfico, que deem conta de explicar as formas utilizadas numa tipografia, que exacerbam a qualidade visual do grafema, quanto aos estudos da música e da fonética, que, em conjunto, possam explicar os efeitos de sentido produzidos por certa entonação⁵⁰, altura e timbre de voz de uma personagem. Tudo isso é muito significativo num filme, basta atentarmo-nos às tipografias distorcidas e aos timbres cavernosos dos narradores, qualidades perceptivas estas que, sem dúvida, realçam o efeito de estranheza e mistério nos filmes do gênero horror.

Além do mais, em se tratando de ritmo, é digno de nota refletirmos sobre como a presença ou ausência dos diálogos influenciam na dinâmica de um filme, que pode se apresentar bem moroso, quando há poucos ou quase nenhum diálogo⁵¹, ou acelerado, como em filmes em que o efeito de agitação advém da própria verborragia da personagem, traço característico das obras do diretor Woody Allen. Mas, ainda, existem filmes nos quais a presença do código linguístico é mais intensa em determinados momentos, como em *Cast Away* (2000)⁵², cujos diálogos ocorrem somente no início e no fim, visto que, durante o maior tempo do enunciado fílmico, há a discursivização da luta do náufrago, isolado, sem verbalizar, em uma praia deserta.

3.4 O agenciamento do código fotográfico cinematográfico

Chegamos ao fim da exposição de uma diretriz para começarmos a observar o código cinematográfico certos de que o código fotográfico, que resulta na substância imagética de um filme, está longe de ser uma simples moldura a enquadrar um contínuo visual. Muito mais do que isso, essa forma códica de tamanha complexidade agrupa todas as formas semióticas percebidas visualmente evidenciadas até agora – cromática, luminescente, focal, cinética interior e exterior e da montagem –, as quais, por si só, contêm uma dinâmica de valores concordando ou indo em direções opostas, ao combinarem-se no jogo da significação. Em *Rumble Fish*, por exemplo, embora tenhamos focado na semiótica cromática, outras formas podem ser inferidas, como as da semiótica do enquadramento, cuja tensão se dá numa correlação conversa, em que os peixes se concentram enquanto a figura do Motoqueiro se

⁵⁰ Embora tenha sido direcionado à canção popular, o estudo de Luiz Tatit no livro *A canção* (1986) pode vir a contribuir muito para o entendimento da entonação de vozes no cinema.

⁵¹ O que não é regra, visto que outras semióticas podem motivar a aceleração em filmes com pouco ou nenhum diálogo, como *Hardcore Henry*, cujo andamento acelerado é compensado pela cinética interior e exterior.

⁵² Filme traduzido para o público brasileiro como *Náufrago*.

espalha. No entanto, são as sensações das cores, numa correlação inversa – conforme evidenciamos –, que irrompem na nossa percepção como acentos, abafando outras formas semióticas e fazendo com que regressemos a essa expressividade, para estudar o efeito de sentido que evoca.

Outro exemplo é a fotografia da série de filmes *Sin City*⁵³, cuja tensividade da semiótica cromática, que se tonifica e se concentra, produz o intenso contraste entre matizes saturados, numa região reduzida na extensidade preto-e-branca. Ainda, há outros direcionamentos, pois, quando também levamos em consideração a semiótica focal, se tem, nessa mesma substância imagética, a relação tônico/difuso, com o predomínio da nitidez a evidenciar a personagem, em relação ao revólver desfocado. Novamente, a semiótica cromática se sobressai, por meio das cores a ressaltarem certos atributos da personagem *femme fatale*, como o erotismo e o poder de manipulação, nessa obra que resgata os códigos particulares dos *films noir* (cf. figura 18):



Figura 18 - Agenciamento da forma códica fotográfica em *Sin City 2: A Dame to Kill For*.

Reparemos, também, nos casos em que uma forma semiótica é tão significativa quanto a outra com a qual está agenciada no código, como ocorre na fotografia da minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho, conhecida pela maneira singular como transpôs, para o audiovisual, a canônica obra literária *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Por meio de uma estética singular, essa minissérie não receou em ousar, causando certo estranhamento ao senso comum, devido à instabilidade temporal – interseccionando o século XIX com os anos 2000, por meio da mistura de figuras de épocas históricas diferentes –, à intermediação de diferentes gêneros artísticos – como o teatro, a literatura e o cinema – e à acuidade de seu plano

⁵³ *Sin City* (2005) e *Sin City 2: A Dame to Kill For* (2014).

de expressão. Sobre este último, destacamos duas formas relevantes e os efeitos de sentido que enfatizam ao serem correlacionadas ao estado de espírito do narrador personagem Bentinho, logo no início do primeiro episódio, em que se revela um sujeito solitário, que vive do passado. Mais do que marcar uma relação figura/fundo, isolando o protagonista do cenário, a semiótica focal, com suas distorções, instaura um clima onírico, em que o presente se suspende, para que Bentinho comece a contar sua história e a escrever seu livro, evocando reminiscências das profundezas. Tal sentimento do sujeito é expresso pela metáfora da sombra da lembrança, a qual ao mesmo tempo em que lhe alivia, pelos momentos felizes, também parecem lhe afligir, conforme intertextualiza o trecho de *Fausto*: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?”. Além do verbal, nota-se como o visual, por meio da semiótica luminescente, enfatiza sua solidão por meio do alto contraste da luz, que define parte de seu rosto amargurado e o submerge para o oculto de suas memórias: a única coisa do presente que lhe resta (cf. Figura 19):



Figura 19 - Agenciamento da forma códica fotográfica em *Capitu*.

Estabelecida, então, a descrição da organização do código fotográfico cinematográfico, podemos referir-nos ao sincretismo entre os três códigos elementares que entram em função semiótica – fotográfico, musical e linguístico –, suscitando o código cinematográfico por excelência. O sincretismo entre esses fúntivos se faz de maneira a demonstrar a invariância⁵⁴ do código fotográfico em relação aos demais. Isso quer dizer que o primeiro é indispensável para que se possa falar de cinema, pois que é constante numa manifestação, para que ela se

⁵⁴ “Um termo será chamado invariante se sua presença for condição necessária à presença de um outro termo com o qual ele está em relação, e que é chamado variável. Trata-se aí de uma reformulação do conceito de pressuposição: o invariante é o termo pressuposto da relação de pressuposição.” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 273).

configure como filmica, ao passo que os outros fúntivos são variáveis⁵⁵, de acordo com as demarcações de sua presença e ausência – como a entrada e a saída da trilha sonora numa cena de forte carga dramática e os diálogos e as pausas verbais das personagens – ou mesmo a ausência total desses códigos num filme, como no caso das primeiras experimentações de imagem e movimento, as quais poderiam consistir puramente na forma có dica fotográfica. A respeito dessa invariância, Michel Chion salienta que:

Um filme sem o som continua a ser um filme; um filme sem imagem, ou pelo menos sem quadro visual de projeção, não é um filme. A não ser conceitualmente, num caso-limite como o *Wochenende* de Walter Ruttmann, de 1930: "filme sem imagens", como foi definido pelo seu autor, constituído por uma montagem de sons sobre a pista óptica. Difundido por alto-falantes, *Wochenende* mais não é do que uma emissão de rádio ou uma obra de música concreta; só se torna um filme em referência a um quadro, mesmo que vazio, de projeção. (CHION, 2011, p. 114).

A simples tela preta significa algo no filme, seja para estabelecer a /anterioridade/ vs. /posteridade/ da narração da história, uma elipse temporal ou algum outro significado específico que a análise irá tentar explicar. Mesmo que seja para ser negado, o código fotográfico é constante em obras experimentais que o subvertem, como em *Wochenende*, cuja tela preta, durante toda projeção, não significa que nesse filme haja a suspensão das imagens, mas, sim, que as outras formas semióticas do código fotográfico são anuladas pela exclusividade soberana da semiótica cromática, cujo negrume homogêneo é um artifício utilizado estrategicamente pelo sujeito da enunciação, para restringir a percepção do espectador, estimulando sua audição e dirigindo sua atenção às qualidades da trilha sonora.

Embora afirmemos a invariância da imagem na linguagem audiovisual, isso não quer dizer que o código fotográfico imperará em nível de importância sobre os outros que participam da significação, mas que ele é sempre presente, mesmo que esteja minimamente acentuado na extensidade do filme, como no de Walter Ruttmann. É bem verdade que, dependendo da obra ou do gênero, a presença de um código poderá se destacar em relação a outros, como é o caso dos musicais, cujas canções estão longe de serem meros artifícios para criar uma atmosfera na cena, visto que são a própria razão para que o gênero se configure como tal. Tratando-se do código linguístico, vale lembrar sua forte incidência nos filmes de Woody Allen, por meio da verbosidade de suas personagens. Via conceito de dominante, forjado por Roman Jakobson, que o define como "o componente focal de uma obra de arte" é possível que o analista mensure a

⁵⁵ "Um termo é chamado de variável se sua presença não é condição necessária à presença de outro termo com o qual o primeiro está em relação, e que é chamado de invariante (ou constante). Nesse sentido, pode-se reconhecer que o termo variável é o termo pressuposto, enquanto o termo invariante é o pressuposto." (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 528).

intensidade de certas expressividades num filme, atentando-se às formas e aos códigos regentes do texto, agindo como “seu constituinte mandatário e inalienável, dominando todos os outros elementos e exercendo influência direta sobre eles.” (JAKOBSON, 2014, p. 3).

A partir do código cinematográfico, o sujeito da enunciação organiza o seu enunciado, o texto fílmico, cujo conteúdo também se configura pelas saliências e acuidades expressivas do das formas semióticas abordadas aqui, ora aparecendo intensamente, mobilizando as qualidades perceptivas da visão, ora minimizadas ou até mesmo anuladas. Delineado, enfim, um aparato semiótico que busque apurar o arranjo códico da fotografia em movimento, partimos, a seguir, para a análise de um objeto de estudo audiovisual, a partir do qual procuraremos observar a produção de sentido, considerando as particularidades do código fotográfico cinematográfico nesse texto.

PARTE II: APLICAÇÃO DA PROPOSTA TEÓRICA NO FILME *THE CROW*

CAPÍTULO IV: UMA LEITURA DE *THE CROW*

4.1 Algumas premissas para a análise

Obviamente, o plano de expressão é significativo para a semiose⁵⁶ em toda a extensão de um texto, já que é por meio desse fúntivo que um contínuo de elementos estimula o sujeito a organizar e, conseqüentemente, a construir o sentido, ensejando, portanto, a função semiótica. Logo, nos posicionamos junto a Luiz Tatit (2019, p. 138) sobre o caráter positivo do plano da expressão e não apenas opositivo ao plano do conteúdo, “como a face exterior da semiose, aquela que materializa o sentido tornando-o captável pelos órgãos sensoriais ao lado dos demais seres, objetos e fatos do mundo.”

À expressão, é, então, outorgada a tarefa de consignar o conteúdo, uma vez que é porta de entrada para a significação via percepção do sujeito, de modo que, em se tratando de um filme, se se perde um trecho do som da fala ou da imagem da ação de uma personagem, o espectador corre o risco de ter uma compreensão fragmentada do sentido total desse texto. Por outro lado, é necessário destacar que, para fins analíticos de um longa-metragem, cuja descrição de toda a pluralidade e extensão expressivas torna-se um trabalho hercúleo, optamos por identificar, explicitar e explicar, principalmente, as porções de texto, cuja opacidade provoca a desaceleração da percepção e o regresso ao plano da expressão, diferentemente dos momentos em que a efemeridade de uma expressividade transparente conduz a leitura imediatamente ao plano do conteúdo, sem suscitar fortes provocações quanto ao seu papel na significação.

Sob tal premissa, nossa análise deve contemplar a investigação das formas semióticas que compreendem as qualidades perceptivas, principalmente, visuais, não de maneira isolada, mas sempre dialogando com categorias próprias do plano do conteúdo. Uma das possibilidades de abordar a semiose e suas relações entre os planos é via semissimbolismo, conceito e método desenvolvido por Jean-Marie Floch, em *Petites mythologies de l’oil et de l’esprit* (1985). No entanto, embora o semissimbolismo compreenda a intersecção entre uma categoria da expressão – como claro vs. escuro – e uma categoria do conteúdo – como alegria vs. tristeza –, faz de maneira a evidenciar os termos limites de uma oposição, o que, por sua vez, não dá conta

⁵⁶ “Semiose é a operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a do conteúdo (na terminologia de L. Hjelmslev) – ou entre o significante e o significado (F. de Saussure) –, produz signos: nesse sentido, qualquer ato de linguagem, por exemplo, implica uma semiose. Esse termo é sinônimo de função semiótica.” (GREIMAS; COURTÈS, 2013, p. 447-448).

das nuances gradativas que a relação entre os planos pode assumir, principalmente, tendo em vista a expressividade cinematográfica de caráter contínuo.

Em contraposição, a proposta tensiva de Claude Zilberberg considera a produção do sentido de modo não mais discreto, como a semiótica *standard* concebia até então – a começar pela construção do sentido pelo nível fundamental, negando-se ou afirmando-se os termos do quadrado semiótico – mas sim por inflexões dentro de uma categoria tensiva. Relendo essa proposta, Antônio V. Pietroforte explica que:

Articulada em *tensão vs. relaxamento*, a categoria tensiva determina a projeção das forias e os valores colocados em discurso. A continuação da conjunção com o objeto de valor euforizado se dá no relaxamento e, quando essa conjunção é interrompida na não-conjunção e na disjunção, dá-se a tensão, que tende a reorientar a narrativa ao estado anterior. (PIETROFORTE, 2009, p. 47).

Ajudando-nos no entendimento da proposta tensiva, Tatit (2019, p. 17) elucida que “a foria passou a ser tratada como força central de mobilização das variáveis aspectuais que, a rigor, antecedem as categorias narrativas propostas por Greimas.” É, então, pela tensão que se desdobra o regime missivo: a relação contínua e descontínua entre sujeito e objeto de valor, ou seja, a conjunção ou a disjunção do sujeito com seu objeto. Esse regime missivo pode ser emissivo, quando o sujeito progride rumo à conjunção, dando continuidade à narrativa, e remissivo, quando contraprogramas dos antissujeitos interrompem a conjunção. É isso o que confere certo fluxo e progressão narrativa aos textos – como é o caso de um filme –, cujo enredo, na maioria das vezes, está ancorado no percurso de um sujeito protagonista, a partir do qual nós, espectadores, acompanhamos as alterações de seus afetos, diante dos ganhos e perdas e dos acontecimentos que configuram sua jornada em busca da supressão da aflição, da distensão em direção à realização, somente possível quando adquirir ou reaver o objeto de valor, após a sanção de sua performance.

Posto isso, buscamos analisar um filme escolhido como objeto de estudo, observando e descrevendo as oscilações tensivas do plano do conteúdo, por meio do regime missivo e do acontecimento, que desencadeia paixões que levam a ações, com os aumentos e diminuições de formas semióticas próprias do plano de expressão cinematográfico – abordadas na parte I desse trabalho. Pretendemos, com isso, demonstrar as contribuições da expressão à significação, a partir das modulações das qualidades perceptivas daquela em contiguidade com a foria e os valores que articulam o texto, sem que desconsideremos, também, as relações semissimbólicas, visto seu didatismo ao longo dos estudos semióticos, as intertextualidades, que nos auxiliam no entendimento sobre as figuras e temas, entre outros parâmetros preciosos da semiótica dita

standard. Na medida em que formos descrevendo o filme, não deixaremos de reparar, também, nas estratégias de narração⁵⁷ próprias da linguagem cinematográfica, como a voz *off*, o *flashback*, o plano subjetivo, a montagem paralela, a elipse temporal – todos ainda a serem explicados no decorrer da análise. Vale ressaltar que a nossa proposta, desenvolvida no capítulo anterior, objetiva dar suporte ao modelo semiótico, servindo como material complementar para se observar com mais acuidade as formas semióticas do código fotográfico cinematográfico.

Pelo fato de o código cinematográfico agir em sincretismo, compatibilizando as formas e códigos, cuja presença ou ausência são pertinentes à significação, parece-nos mais apropriado considerarmos a descrição de imagem e som juntos, sem segmentar essas substâncias, tendo em vista que cada elemento expressivo está imbricado no outro, para a geração do significado de uma cena ou qualquer porção de texto que destaquemos na análise.

4.2 Objeto

4.2.1 A escolha do objeto semiótico

O filme que escolhemos como objeto semiótico, sobre o qual aplicaremos os conceitos teóricos propostos neste trabalho, é *The Crow*, que, grosso modo, corresponde a um caso de tradução intersemiótica, adaptação⁵⁸ ou, ainda, transcodificação⁵⁹, a partir da *graphic novel*⁶⁰ homônima, criada pelo quadrinista norte-americano James O’Barr, que publicou o primeiro capítulo de sua obra, em 1989.

Dirigido por Alex Proyas, *The Crow* teve grande repercussão por causa do fatídico acidente envolvendo Brandon Lee – intérprete⁶¹ da personagem principal –, que veio a falecer

⁵⁷ Poderíamos dizer que essas estratégias de narração são algumas das formas códicas cinematográficas referente ao plano do conteúdo, pois, além de ser passível aplicarmos os parâmetros de análise da sintaxe discursiva num filme, essa linguagem sincrética abrange outras técnicas riquíssimas que aproximam e afastam um narrador que, muito além da linguagem verbal, se expressa, sobretudo, por meio de imagens e sons.

⁵⁸ Utilizado como jargão na cultura popular, o termo adaptação é considerado pejorativo, em âmbito acadêmico, pois pressupõe o ajuste de algo que não estava bom, uma melhoria, ou seja, a superioridade da obra de chegada em relação à de partida.

⁵⁹ “Pode-se definir transcodificação como a operação (ou o conjunto de operações) pela qual um elemento ou um conjunto significativo é transposto de um código para outro, de uma linguagem para outra.” (GREIMAS; COURTÉS (2013, p. 509-510).

⁶⁰ A *graphic novel* é um gênero das histórias em quadrinhos, que se difere dos quadrinhos convencionais devido ao seu formato extenso – assim como um livro de romance – com temas mais sérios e polêmicos. O estudo do processo de transposição entre estes dois objetos, *graphic novel* e filme, foi desenvolvido, em nível de mestrado, na dissertação *The Crow* (1994): James O’Barr revisto por Alex Proyas.

⁶¹ Usaremos esse termo para evitar confusões com o conceito de ator, muito caro à semiótica greimasiana, que diz respeito ao preenchimento figurativo, que um sujeito narrativo recebe na discursivização.

após um acidente no *set* de filmagens. Essa tragédia⁶² suscitou muita discussão na época do lançamento do filme, em 1994, e gerou teorias de conspiração que perduram até hoje, na cultura popular norte-americana, dentre elas, a maldição em torno da família Lee, que teve início com a morte misteriosa do pai de Brandon, o famoso Bruce Lee. Mesmo que esses fatos escorram de um estudo imanente do texto, como proposto pela semiótica, sem dúvida, trazem uma carga afetiva ainda maior para os fãs dessa obra cinematográfica, que se apaixonam, sobretudo, pelo contexto dramático que a envolve.

Embora transcendência e imanência se choquem, asseguradas pelo traço da tragédia entre Brandon Lee e a personagem que interpretara, Eric Draven, estreitando realidade e ficção, não é isso o que nos seduz a estudar esse filme, mas, sim, a sensibilidade que advém tanto do plano do conteúdo – “É um filme sobre paixões fortes e emoções humanas”⁶³, ressalta Alex Proyas – quanto do plano da expressão, a começar pelo código fotográfico, em que os valores tensivos, longe de serem arbitrários, impulsionam o fluxo narrativo e incitam as significações de ordem passional, pragmática e cognitiva, seja por meio das tonicidades e atonias da cor e da luz, seja pela aceleração e desaceleração da montagem e da trilha musical.

4.2.2 Enredo

The Crow conta a história de Eric Draven, guitarrista de uma banda de *rock*, e sua noiva, Shelly Webster: ambos brutalmente assassinados por uma gangue, à véspera de seu casamento. Enquanto o noivo é esfaqueado, baleado e arremessado do sexto andar do *loft* onde morava com Shelly, ela é espancada, estuprada e, embora seja levada ao hospital, vem a óbito, após 30 horas de sofrimento. Um ano depois da tragédia, Eric é ressuscitado por um ser místico, o Corvo, que o torna invulnerável, guiando e ajudando o vingador a encontrar os assassinos, para um acerto de contas final. Trava-se, então, uma parceria entre esses atores⁶⁴, que se prolongará por todo o enredo, visto que o /poder-fazer/ e /saber-fazer/ a vingança de Eric é consequência da doação de valores do Corvo: destinador-manipulador que conduz o sujeito-manipulado Eric.

⁶² As circunstâncias e peculiaridades dessa tragédia podem ser encontradas na dissertação de Fernando Martins Fiori *The Crow* (1994): James O’Barr revisto por Alex Proyas, mais precisamente, entre as páginas 83 e 85.

⁶³ *It's a film about strong passions and people's emotions".* (In: *The Crow: the movie*, 1994, p. 89, Tradução nossa).

⁶⁴ “Seu conteúdo semântico próprio parece consistir essencialmente na presença do sema individualização que o faz aparecer como uma figura autônoma do universo semiótico. O ator pode ser individual (Pedro) ou coletivo (a multidão), figurativo (antropomorfo ou zoomorfo) ou não figurativo (o destino).” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 44).

Em sua jornada, Eric reencontra-se com Sarah, garota que era cuidada pelo casal, e com o policial Albrecht, que investigou assiduamente o crime, porém, acabou se frustrando, quando o caso foi simplesmente arquivado. Por intermédio deles, Eric, dotado de habilidades extrassensoriais, captará todas as memórias que o ajudarão em sua missão. Esses são os atores cuja função narrativa é a de ajudar o sujeito Eric a cumprir os seus programas de uso, configurando-se como adjuvantes, que, conforme é explicado no *Dicionário de Semiótica*:

[...] designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito do fazer: corresponde a um poder-fazer individualizado que, sob a forma de ator, contribui com o seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito; opõe-se, paradigmaticamente, a oponente (que é o auxiliar negativo). (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 23-24).

O sargento Albrecht é o adjuvante que cumpre bem esse papel desde o início da história, já que é a primeira personagem a ser mostrada no filme, e que, como será detalhado adiante, esteve engajado na descoberta dos responsáveis pelo crime e, quando Eric retorna, passa a lhe dar cobertura. Sarah, a garota *punk*, que perambula de skate pelas ruas, embora não demonstre a força no combate, pode ser considerada adjuvante, pois é por intermédio dela que Eric descobrirá, de fato, o verdadeiro responsável por sua tragédia. Ela era cuidada pelo casal, já que a sua mãe, Darla, não cumpria seu dever de zelar pela filha, pois se perdia no consumo de drogas, manipulada pelo namorado Funboy, um dos integrantes da gangue que sujou as mãos, matando o casal. Salientemos que, em certa medida, o Corvo, além de destinador-manipulador, também é adjuvante, pois, como veremos, contribui com a performance de Eric, participando da luta, distraindo ou atacando os inimigos do vingador. Sobre outros adjuvantes figurativizados como animais, não podemos nos esquecer de citar Gabriel, o gato albino do casal, que, mesmo após a morte dos seus donos, permanece no *loft*, doando a Eric alguns saberes da tragédia que presenciou.

Falemos, agora, dos antissujeitos, os responsáveis pela remissão de Eric, fazendo mover a narrativa, a começar pelos membros que formam a abjeta gangue: T-Bird, Tin Tin, Funboy e Skank. Mesmo que T-Bird seja o líder dentre os quatro citados, os marginais são subordinados ao grande chefe da vilania, Top Dollar, responsável por todos os crimes que ocorrem naquela cidade sem lei, inclusive o massacre contra o casal, devido à sua resistência a uma ordem de despejo dos vizinhos de seu bairro. Top Dollar está sempre acompanhado de sua meia-irmã Myca, que o auxilia por meio de seu conhecimento místico, e de seu capanga Grange, que investigará a volta de Eric. Embora possamos considerar como um antissujeito indireto, o

percurso de Gideon entrelaça-se com o de Eric, depois que o mercenário inescrupuloso recebeu de Tin Tin o anel de noivado de Shelly, presenteado por Eric.

Os assassinos serão exterminados um a um, e, com isso, o caos que imperava naquele espaço será atenuado. Completada sua vingança, Eric, finalmente, receberá a sanção do Corvo, que, no discurso, apresentar-se-á com o espírito de Shelly vindo buscar seu noivo, para que juntos, no mundo dos mortos, possam ficar em paz novamente.

4.3 Memórias dolorosas: o acontecimento e a remissão

The Crow tem início com uma imagem, cujo movimento basculante vai sobrevoando por uma paisagem urbana caótica, tingida de tons vermelhos no céu. Percebe-se uma sonoridade que mistura os ruídos de sirenes com linhas melódicas e acentos de tambores, o que provoca certo suspense diante do que está acontecendo naquele local, no mínimo, ameaçador, a julgar pela paisagem decadente, na qual fumaça e fogo se distinguem em meio à massa escura dos prédios. Concomitantemente à imagem e aos ruídos, a voz feminina, que logo saberemos ser da personagem Sarah, se manifesta por meio de um recurso cinematográfico conhecido como voz *over*⁶⁵, projetando o enunciado fílmico para um tempo passado, iniciando a narração do mistério envolto na história sobre personagens inseridos num tempo-espaço de outrora:

[Sarah]: Pessoas acreditavam que quando alguém morria um corvo levava sua alma para o reino dos mortos. Mas, às vezes, algo tão triste acontecia que uma tristeza terrível era carregada com ela e a alma não podia descansar. Então, algumas vezes. Só algumas vezes. O corvo podia trazer esta alma de volta para acertar as coisas erradas.⁶⁶

O plano-sequência do voo vai fechando-se em uma janela de formato redondo, no topo de um prédio antigo, onde um policial, do lado de dentro, fuma e observa do alto, através dessa janela estilhaçada, o corpo inerte e ensanguentado de um jovem rapaz na rua. Imagem e som denotam por si só, revelando um percurso figurativo que tematiza o caos urbano: uma cidade em chamas, um policial, um assassinato. A mudança de plano, agora, desloca o ponto de vista do espectador para um espaço interior de um *loft*, onde acontecera um crime brutal, de maneira a dar-nos a impressão de que o caos exterior se estendeu para o lado de dentro, devido à

⁶⁵ Na perspectiva dos teóricos André Gaudreault e François Jost (2009), a voz *off* refere-se à voz de uma personagem fora do enquadramento, num espaço contíguo ao da diegese. Ao passo que a voz *over* refere-se ao narrador explícito, situado em um espaço-tempo diferente do diegético.

⁶⁶ “*People once believed that when someone dies a crow carries their soul to the land of the dead. But sometimes, something sad happens that a terrible sadness is carried with it and the soul can't rest. Then sometimes, just sometimes, the crow can bring that soul back to put the wrong things right.*” Todos os diálogos entre outras referências textuais presentes no filme, como letras de canções e versos de poemas, seguem traduzidos por nós no corpo do texto dessa tese, mas com o idioma original em nota de rodapé.

tonalidade avermelhada, que se espalha naquele local, pela luz forte de *flashes* fotográficos, e pelos vários cortes e planos breves, que provocam certa inquietação. Percebe-se, com essa expressividade, o agenciamento da semiótica da montagem e a cromática, ambas acentuando o acontecimento, no plano de conteúdo. Enquanto a perícia busca por vestígios e registra o incidente, uma garota é atendida pela equipe de resgate. O policial mencionado há pouco é o sargento Albrecht, que, entre fotos de um casal e um convite de casamento, está a investigar os objetos na cena do crime. Um dos policiais lá presente, ao notar um vestido de noiva – cuja brancura gera contraste em meio à tensão daquele local – chama Albrecht, que dá informações sobre aquelas vítimas: Shelly Webster e Eric Draven, ambos pretendiam se casar no dia seguinte, no feriado de Halloween. Agora, não poderão mais!

Por meio da fala de outro policial, somos informados de que aquele incidente é um dos reflexos da noite catastrófica, que acontece anualmente, apelidada de Noite do Diabo⁶⁷, quando os criminosos daquela cidade fogem do controle, instaurando atos de violência em série. Essa alusão ao ser que representa todo o mal dentro da mitologia judaico-cristã não nos parece de graça, a considerar a relação de sua morada infernal ao fogo, e, portanto, à cor vermelha, o que desperta a nossa atenção para futuros cotejos entre categorias da expressão e do conteúdo.

Um corvo pousa num poste e ali fica a observar a situação caótica do lado de fora, pois, além do crime hediondo, há um fogaréu nos prédios, bombeiros, polícia, barulhos e luzes de giroflex nesse ambiente. É então que uma amiga do casal chega no instante em que conduzem Shelly agonizante para a ambulância, e, ao conversar com Albrecht, reconhecemos pelo timbre de sua voz que aquela personagem é Sarah, a mesma que narra o prólogo. Atordoada e sem saber que o noivo já está morto, Shelly pergunta por Eric, exprimindo com dificuldade as suas últimas palavras até vir a morrer no hospital.

Um último plano do policial consolando Sarah, que lamenta pelos seus amigos, encerra a primeira sequência do filme com um *fade-out*⁶⁸ e uma desaceleração da cinética interior, recursos cinematográficos os quais mais do que demarcarem uma elipse⁶⁹ no discurso, ou seja,

⁶⁷ Apesar do filme indeterminar onde ocorre a intriga, para figurativizar esse espaço, a equipe de produção teve referência direta a cidade de Detroit, mais conhecida pela forte indústria automobilística, pobreza e o alto índice de homicídios. A noite de caos que precede o *Halloween* mencionada no filme, conhecida como *A Noite do Diabo*, realmente, fazia parte dos problemas que Detroit enfrentava no passado.

⁶⁸ Recurso expressivo em que se vai escurecendo o plano suavemente até que toda a tela fique preta. O seu inverso é o *fade in* em que a imagem vai aparecendo da tela preta.

⁶⁹ “A narratologia do cinema retomou sem modificações essa noção da teoria da literatura. Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 96-97)

um congelamento do tempo, expressam, em nível narrativo, a atonia da emissão do sujeito Eric, ou seja, a parada da narrativa, que se congela.

Após essa pontuação cinematográfica, o plano seguinte inicia-se com o Corvo pousando na cruz de uma igreja e com um intertítulo informando um ano decorrido. De cima para baixo, a imagem se desloca do topo para o solo, do Corvo para Sarah, que visita o cemitério, onde os amigos estão enterrados, ao lado do local religioso. Enquanto isso, novamente, em voz *over*, a personagem verbaliza:

[Sarah]: Um prédio é incendiado. Tudo o que resta são cinzas. Eu pensava que isso acontecia com tudo: famílias, amigos, sentimentos. Mas agora eu sei que, às vezes, se o amor é real, se duas pessoas devem ficar juntas, nada pode separá-las. (Tradução nossa).⁷⁰

Ao exprimir esse pensamento, Sarah demonstra /saber/ de coisas que ainda ocorrerão, revelando-se, portanto, não somente uma personagem do enunciado fílmico, mas também um ator-participante, conceito que nós trazemos de Denis Bertrand, em *Caminhos da Semiótica literária* (2003), a partir da sua tipologia dos observadores. Como explica o teórico, no caso do ator-participante, a debreagem, ou seja, a projeção do sujeito – neste caso, a personagem Sarah – no enunciado é completa:

[...] ela é actancial (estabelecendo um sujeito da ação), espaço-temporal (instalada no lugar e tempo da narrativa), actorial (é uma personagem, frequentemente um dos principais papéis), temática (sua percepção tem um sentido e um valor em relação ao contexto). (BERTRAND, 2003, p. 125).

Sarah, como ator-participante, se estabelece como "sujeito da ação" e, "instalada no lugar e tempo da narrativa", projeta, inicialmente, o enunciado para um lá e então, em que se fala sobre eles, o que é denominado debreagem enunciativa – conforme a nomenclatura usada por José Luiz Fiorin (2007, p. 83). Considerando a complexidade hierárquica da enunciação de *The Crow*, mesmo que Sarah esteja abaixo da instância do narrador cinematográfico – que conduz a história, escolhendo o que deve ser mostrado ou ocultado, por meio das imagens e dos sons –, é por ela que há a instauração da debreagem no filme, na medida em que a personagem estabelece uma referência espaço-temporal, utilizando-se da linguagem verbal.

Sarah fora até lá para entregar flores aos amigos mortos e, prestes a ir embora, ela assiste àquele mesmo corvo, no alto da cruz, chegar junto à chuva, pousar no túmulo de Eric e crocitar, como se quisesse expressar algo para aquela garota, a qual não deixa de reparar no animal com

⁷⁰ *A building gets torched. All that is left is ashes. I used to think that was true about everything... families, friends, feelings. But now I know that sometimes, if love proves real... two people who are meant to be together, nothing can keep them apart.*

certa graça, brincando “Quem é você? O porteiro da noite?”⁷¹. Então, a ave responde à garota com um ruído ainda mais alto e começa a bicar o túmulo do jovem noivo, cena esta que é sublinhada por uma trilha sonora angelical, prenunciando o feito sobrenatural que está por vir, pois, ao cair da noite, Eric é ressuscitado.

Por meio de um recurso de narração denominado montagem paralela, que visa mostrar duas ações que ocorrem ao mesmo tempo em espaços distintos, a cena de Eric evadindo-se do túmulo se alterna rapidamente com a de uma gangue de malfeitores, vilipendiando e, por fim, explodindo uma loja de jogos eletrônicos. Nota-se uma importante mudança de planos cinematográficos entre as duas cenas: de um plano fechado no Corvo, para outro no emblema em forma de ave, característico dos capôs do modelo *Ford Thunderbird*, no carro de que a gangue se utiliza para a fuga (cf. figura 20):



Figura 20 - Alternância de planos entre o corvo e o emblema do *Ford Thunderbird*.

A alternância entre os planos cinematográficos associa o Corvo com os integrantes da gangue, principalmente, com o líder, T-Bird, cuja alcunha corresponde à abreviação do modelo automotivo. Entretanto, a relação pode ser ainda mais profunda, pois o nome do modelo automotivo – *Thunderbird* – se refere a uma ave lendária, reconhecida, segundo crenças de tribos nativo-americanas, pelo seu /ser/ sobrenatural e /poder/ de trazer a chuva, traços significativos que também configuram o sujeito Corvo, que se mostra não ser apenas uma simples ave, mas um ser místico, pois, quando chega ao cemitério para dar início à ressuscitação de Eric, bicando a sua lápide como que para acordá-lo, começa a chover naquele espaço *diegético*. Eric renasce do ventre da terra movido por uma força desconhecida. É evidente a sua desorientação e aflição, assustando-se com o Corvo, que pousa perto do rapaz, como se quisesse guiá-lo para uma jornada sobre a qual ele ainda não sabe.

⁷¹ *What are you, like the night watchman?*

Como que antecipando o futuro confronto entre esses sujeitos e a gangue, pode-se dizer que a montagem alternada principia o jogo do regime missivo do filme: enquanto a remissão predominava sobre Eric, agora, ele acorda para dar continuidade à narrativa. Essa ideia, ainda, é reforçada pela semiótica cinética exterior, visto que se difunde e provoca o efeito de abertura do espaço, logo quando Eric sai do túmulo, o que vem a significar um pouco de atonia para esse sujeito, até então, muito tenso, fechado e inoperante (cf. figura 21):



Figura 21 - Semiótica cinética exterior e sua relação com o espaço fechado e o aberto.

É no nível narrativo mais abstrato que os atores do discurso são orientados pelos papéis actanciais de sujeito, antissujeito e destinador-manipulador que assumem e pela inter-relação que esses papéis travam entre si. Um traço comum na maioria das histórias é o conflito entre as personagens, o que, de fato, move a narrativa e desperta o interesse do espectador, o qual se identifica, torce e se deleita ao ver o herói, no final de sua jornada, vencer a batalha final, como no caso típico e dicotômico entre mocinho vs. bandido, que caracterizou os filmes *westerns* de Hollywood, só para citar um exemplo. Apesar dessa definição reduzida para o nosso objeto de estudo, considerando toda a complexidade de seu universo diegético, cujos valores do bem e do mal, do certo e do errado transitam pelas diversas personagens, o fato é que, além do conflito, o olhar sob o percurso de um sujeito é outra característica de uma narrativa, ou seja, o núcleo dramático central.

O sujeito se encontra em estado de relaxamento, quando está em conjunção com um objeto de valor, e em estado de tensão, quando é privado desse objeto pelo antissujeito – como já observamos. Em *The Crow*, toda a trama gira em torno de Eric Draven, separado do objeto de valor /amor/, figurativizado por Shelly, em decorrência do incidente atroz que lhe sobrevém a partir da gangue, que causa a interrupção da conjunção.

Ao tratarmos o assassinato do casal como um acontecimento, estamos longe de qualquer generalização de sentido do termo, presente na maioria dos dicionários, mas referindo-nos ao

conceito desenvolvido por Claude Zilberberg, que entende o acontecimento como acento, como irrupção do inesperado que sobrevém ao sujeito, desviando-o de seu caminho habitual: “Para essa semiose fulgurante, o acontecimento, quando digno desse nome, absorve todo o *agir* e de momento deixa ao sujeito estupefato apenas o *sofrer*.” (ZILBERBERG, 2011, p. 171). Eric é esse sujeito devastado pelo acontecimento trágico que interrompe seu projeto de vida, visto que, embora já estivesse com Shelly, consagraria o seu amor com o ritual do casamento, que ocorreria no dia seguinte, até ser surpreendido pela gangue: os antissujeitos, causadores do descontínuo, parando o sujeito protagonista e provocando uma alteração no regime missivo, ao passo que o fazer remissivo se torna operante:

Enquanto o fazer remissivo for operante, dominante – em suma, enquanto continuar a parada... –, o tempo emissivo irá manter-se suspenso e inibido, e esse tempo remissivo aparece realmente, tendo em vista o tempo emissivo, como um tempo antes do tempo!, um tempo imóvel! O tempo opera a si mesmo, pois, como função e conjuga seus furtivos: o tempo emissivo se move, oscila... começa quando o tempo remissivo se extenua e se acaba.” (ZILBERBERG, 2006, p. 135)

Tais explanações também nos levam a pensar no tempo que antecede o acontecimento, ajudando-nos a entender a configuração da cólera, paixão complexa a qual, para Greimas, pressupõe logicamente “um estado de não frustração que lhe é anterior e no qual tal sujeito está, ao contrário, dotado de esperanças e direitos.” (GREIMAS, 2014, p. 234-235). Com sua expectativa de casamento frustrada, Eric permanece no intervalo de um ano – entre o crime e a ressurreição – como um sujeito imerso na vacuidade pressuposta pela elipse, até que se dê início o seu fazer emissivo: a parada da parada.

Mas antes que Eric aja, é necessário que ele seja manipulado por outro sujeito, que também lhe dará a competência para o /fazer/, papel esse que cabe ao destinador-manipulador por meio da doação dos valores modais /querer/, /saber/, /dever/ e /poder/. O Corvo figurativiza o papel actancial desse destinador-manipulador, ou melhor, de um destinador-judicador, que, conforme Greimas, em *Sobre a cólera: estudo de semântica lexical* (2014, p. 251), transforma a vingança em justiça, e, primeiramente, delega o /poder/ ao sujeito-manipulado, que, no caso de Eric, se discursiviza pela ressurreição, que instaura o programa narrativo desse sujeito.

Eric atende ao chamado da ave por um /dever/ ainda inconsciente, e, cambaleando pelos becos da cidade, segue-a até o local do seu flagelo. Ao reencontrar Gabriel, o gato de estimação do casal, e tocá-lo, Eric consegue enxergar, a partir do que o felino presenciou, a gangue invadindo o *loft* enquanto Shelly está sozinha. Eles estão a estuprá-la, quando Eric surge. Mais do que depressa, o noivo sofre o seu martírio, sendo esfaqueado, baleado e atirado através da janela do sexto andar. Tamanha é sua dor que, como se quisesse vivenciar esse sofrimento como

punição pela culpa por não ter podido fazer algo para salvar sua amada, Eric salta para fora do *loft*, segurando-se pela armação da janela redonda, o que lhe causa ferimentos nas mãos, por conta dos cacos de vidro remanescentes. Entretanto, vendo seus cortes fechando-se, espanta-se ao perceber que não é mais um simples mortal, e que retornou dos mortos com um propósito, já que possui, agora, poderes sobre-humanos e habilidades extrassensoriais, prerrogativa que contribui para o seu /poder-fazer/.

No *loft* há, então, a modalização de Eric, o início do resgate da memória. Junto da aquisição do objeto modal /saber/, as lembranças, por sua vez, despertam o sujeito não apenas para a modalidade exógena do /dever/ mas, especialmente, para a modalidade que provém dele próprio, por isso, denominada endógena, a do /querer/: Eric se assume, efetivamente, como sujeito da vingança. Discursivamente, o /saber/ é adquirido por meio de *flashback*⁷², um retorno a eventos anteriores que nos fazem resgatar, também, aspectos expressivos mencionados anteriormente: lembremo-nos da sequência inicial, da cor vermelha, preponderando no espaço exterior, como se simbolizasse o caos infernal, sustentado pelo discurso – a figura do fogo e a alusão ao Diabo – reverberado no interior do *loft*, à medida que ocorre a invasão da gangue, trazendo a ruína do casal. Tal hipótese é reforçada mais ainda por meio do discurso fílmico, que, ao trazer fortes referências intertextuais a obras de cunho mitológico judaico-cristão, como *Paradise Lost*, reforça os papéis actanciais entre os sujeitos e os antissujeitos em *The Crow*, que esmiuçaremos adiante.

Mas a hipótese de o vermelho relacionar-se à temática do mal não vem sem o risco de uma generalização ingênua, pois vale notar que essa tonalidade é própria do espaço interior do *loft*: local de tensividade fórica, que conjuga tanto momentos de prazer e alegria – eufóricos – quanto de tormento e tristeza – disfóricos –, ocorridos no passado. Os *flashbacks*⁷³, cujo tom é avermelhado, consistem na tomada de consciência de Eric sobre acontecimentos anteriores à sua morte no *loft*, ou seja, quando estava em conjunção com Shelly, ou, pelo menos, prestes a entrar em disjunção.

Sobre a expressividade visual do filme, o diretor Alex Proyas nos fornece certas pistas sobre o efeito de sentido pretendido com a pouca cor, pois sua intenção era a de que os eventos fossem apresentados sob perspectiva da personagem central, agora, despojada de vida:

⁷² “Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimento anteriores; dir-se-á, então, que se “volta atrás” (no tempo).” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 131).

⁷³ Isso porque haverá flashbacks de acontecimentos quando Eric já estava morto, como os de Shelly padecendo no hospital, como veremos adiante.

A única cor real no filme é durante os *flashbacks*, o que é uma espécie de reverso do que geralmente acontece. Quando você vê memórias nos filmes, elas são sempre este tipo de coisas drenadas, drenadas de cor e vida, e estão borradas. Eu queria que os *flashbacks* fossem a realidade, as coisas que realmente sentia-se Forte, sentia-se mais real do que estava acontecendo no resto do filme. (In: *The Crow: the movie*, 1994, p. 83).⁷⁴

Corroborando com o argumento do diretor, o designer de produção Alex Macdoweel ainda complementa que:

Nós realmente tentamos criar uma paleta monocromática, mas com vermelho. A ideia é de que a visão de Eric, quando ele volta do túmulo, seja totalmente sombria. Ele não tem mais nada pelo que esperar. E a adição de vermelho, eu vi como a cor da vingança. (In: *The Crow: the movie*, 1994, p. 89, Tradução nossa).⁷⁵

Estabelece-se, assim, a princípio, o semissymbolismo entre uma categoria cromática, no plano da expressão, e uma categoria temporal, no plano do conteúdo, conforme nos sugerem os sujeitos da enunciação. Os valores cromáticos são: um tônico, cujo matiz vermelho é vibrante e quase totalmente difuso – se não fosse pelos tons azulados salpicados na tela – homologado ao passado, outro que é átono, resultando numa paleta com cores esmaecidas, que corresponde ao presente (cf. figura 22):



Figura 22 - Alternância de cores vibrantes, à esquerda, e esmaecidas, à direita.

Por sua vez, como a estrutura do percurso gerativo implica a articulação de todas as suas instâncias, o semissymbolismo pode ser pensado não somente pela categoria temporal, no nível discursivo, mas também pelo percurso passional, no nível narrativo. Já que o passado pressupõe a conjunção de Eric com o /amor/, e o presente, sua disjunção, o seu /ser/ é agora sem

⁷⁴ “The only real color in the film is during flashbacks, which is kind of a reverse on what usually happens. When you see in memories in films, they’re always these sort of drained things, drained of color and life, and they’re blurry. I wanted the flashbacks to be the reality, the things that really felt Strong, felt more real than what was happening in the rest of the movie.” (In: *The Crow: the movie*, 1994, p. 83).

⁷⁵ “We really tried to create a monochromatic palette, but with red. The idea is that Eric’s vision, when he comes back from the grave, is totally bleak. He’s got nothing to look forward to at all. And the addition of red I saw as the color of revenge.” (In: *The Crow: the movie*, 1994, p. 89).

vivacidade, sentimento este que o narrador cinematográfico – que conta a história com imagens e sons – expressa por meio da semiótica cromática, conforme resume o esquema a seguir:

PE	Cromatismo	/vibrante/	/esmaecido/
PC	Discursivo	/passado/	/presente/
	Narrativo	/conjunção/	/disjunção/

Para aquele sujeito sem identidade, atônito, em estado de latência por não saber por que está ali, a visão da tragédia lhe sobrevém como um solavanco, expresso por várias formas: cortes rápidos, lampejo, ruídos além de um canto angélico, todos os quais, em sincretismo, provocam, concomitantemente, o sentimento de angústia e pesar ao assistirmos a essa cena fatídica. Mas, ao entrar em contato com os objetos de Shelly, outro *flashback*, ao contrário do primeiro, mostra a sua vida feliz naquele local junto à amada, lembrança não menos dolorosa, trazendo à tona sua frustração, sentimento que se define, segundo Diana P. L. de Barros:

[...] como "estado daquele que, pela ausência de um objeto ou por um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação de um desejo ou de uma necessidade", significa não apenas dizer que esse efeito passional decorre da combinação do /querer-ser/ com o /saber não poder ser/, mas pressupor um percurso narrativo com, pelo menos, duas etapas: a da felicidade ou satisfação, em que o sujeito espera confiante os valores desejados (quer ser e sabe poder ser) e a da frustração propriamente dita, em que o sujeito continua a desejar os valores, mas sabe ser impossível a realização de seus anseios. (BARROS, 1989-1990, p. 64)

Cada *flashback* dota aos poucos o protagonista do saber necessário para impulsioná-lo a agir, sendo imprescindível para a performance de Eric, haja vista que, ao esmiuçar a paixão da cólera, Greimas explica que o querer-fazer não faz parte da competência modal do sujeito se não for acompanhado das modalidades atualizantes do poder e do saber: “se não possuir um PN no interior do qual se utilizaria o fazer, esse *querer* é, por enquanto, apenas virtualidade e ferida, e permanece inconcluso.” (GREIMAS, 2014, p. 244). Tudo o que Eric sente é ódio, visto que o /saber/ lhe despertou o sentimento de malevolência, o /querer-fazer/ mal ao outro considerado o responsável pela falta, ou seja, a cruel gangue que, ao lhe privar do /amor/ de Shelley, torna-se o ponto de partida para o programa de vingança:

Todavia, o PN de vingança continua a ser um programa de *compensação*, mas esta se realiza no nível das "paixões" e o equilíbrio intersubjetivo buscado se torna uma espécie de equivalência passional. Se um sujeito S₁ sofre, então convém infligir uma "pena", isto é, punição e dor ao mesmo tempo, ao sujeito S₂ para fazê-lo sofrer tanto

quanto. Como se vê, a vingança consiste primeiramente em *reequilibrar sofrimentos* entre dois sujeitos antagonistas. (GREIMAS, 2014, p. 249).

Mesmo sendo pertinente destacar a utilização do cromatismo para organizar a relação passado/presente, mais do que um simples recurso para demarcar a categoria temporal do universo de *The Crow*, a gradação cromática expressa o modo como Eric se apresenta a essa temporalidade: alguém que não pertence mais ao presente, mas que é trazido até esse tempo, que, por sua vez, só é significativo para Eric em função das projeções da rememoração, como se houvesse a diluição temporal para esse sujeito, cujo presente é entrecruzado pelo passado. Em razão do tormento que traz consigo, todas as lembranças de Eric são, no presente, trespassadas pela dor, haja vista que até mesmo suas memórias felizes se tornaram difíceis de serem lembradas, pois que tonifica a presença da ausência de Shelly. Como Mariana L. P. de Barros nos explica:

[...] a reminiscência estabelece uma relação de concessão entre a presença e a ausência. É como se a aceleração e a tonicidade com que o objeto aparece enfraquecessem momentaneamente as competências cognitivas do sujeito, torna-se mais difícil para ele *saber* que está no presente, tempo em que o passado é vivido como falta. (BARROS, 2015, p. 49).

Retomando a questão da cor, o uso do vermelho para ressaltar o tema da vingança – com base no simbolismo desse matiz – é explicado de maneira superficial, visto que, embora o significado mais genérico de um elemento expressivo não deva ser negligenciado numa análise semiótica, deve-se considerar, sobretudo, o valor desse elemento no texto em sua imanência, ou seja, na significação da própria obra. Relendo os comentários dos idealizadores do filme, preferimos dizer que o sujeito da enunciação se utiliza da intensidade cromática do vermelho, para evidenciar os acentos passionais de Eric, ou seja, a dor das memórias que impulsionam suas ações, constatação esta que salienta a dependência da dimensão pragmática em relação à dimensão passional, no que tange ao PN de vingança:

Pode-se dizer que embora se situe na dimensão pragmática – e corresponda, ao aproximar-se do esquema narrativo geral, à *sanção pragmática*, implicando por isso uma atividade somática e gestual – a vingança se define pelos efeitos passionais dessa atividade e é entendida como uma circulação de objetos "paixões". (GREIMAS, 2014, P. 249).

A todo momento o filme chamará atenção para esse aspecto peculiar do percurso de Eric por meio da expressão cromática, principalmente no *loft*, local em que o vermelho é fortemente presente nas paredes, e nos objetos: uma poltrona e um enfeite em formato de estrela. Também, porém, de modo mais concentrado, notar-se-á essa cor em outros momentos, seja na vestimenta

ou acessório de uma personagem ou mesmo em um objeto em cena, como a pintura do *Ford Thunderbird*, mencionado há pouco.

A intensificação da paixão é expressa por uma percussão que aumenta gradativamente, cujo som se trata da introdução da canção *Burn*, composta pelo grupo The Cure. Conforme já fora analisado, na dissertação *The Crow (1994)*: James O’Barr revisto por Alex Proyas (FIORI, 2017, 118-120), o conteúdo dessa canção enfatiza a discursivização da cena, que abordaremos em seguida, a partir da letra que não apenas descreve o que é evidente pelo que é mostrado – como no primeiro verso “apenas pinte o seu rosto”, proferido enquanto Eric se maquia, e em outro verso “o animal grita”, referindo-se ao crocito do Corvo emitido na cena – mas também enaltece o sofrimento de Eric pela perda de Shelly, em versos como “Toda noite eu chamo o seu nome” e “Toda noite eu queimo⁷⁶”. Imagem e som explodem em fúria, discursivizada por um soco de Eric no espelho, que trinca, e pela entrada dos instrumentos de corda da canção: contrabaixo e guitarra. Entre gesto do enlutado com o primeiro compasso da canção, há uma sínkrise, conceito de Michel Chion (2011, p. 54), que significa “a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo, isto independentemente de qualquer lógica.” Isso cria a exaltação na cena, que simboliza a transformação da vítima em vingador, quando coloca a sua maquiagem irônica⁷⁷, baseando-se numa máscara teatral, pendurada na cabeceira de Shelly, e se veste todo de preto⁷⁸.

Tudo é mostrado no espaço interior do *loft*, no qual, nesse momento, assistimos a Eric de costas, dirigindo-se à janela, e o Corvo pousando em seu ombro direito, preparando-se para o voo que dará início à jornada. Pelo recurso de narração denominado contracampo⁷⁹, o ponto de vista muda inversamente do interior para o exterior, e, de fora para dentro, evidencia, num enquadramento tônico, ave e homem, ambos temíveis à luz de um raio cortante, a observarem do alto aquele espaço aberto, onde ocorrerá o acerto de contas implacável (cf. figura 23):

⁷⁶ Lembremo-nos de que o verbo “queimar” remete ao fogo, que é da cor vermelha. Sendo assim, esse verso, no contexto do filme, pode significar o sofrimento de Eric pela lembrança.

⁷⁷ Eric pinta o seu rosto todo de branco com detalhes pretos nos olhos e na boca, criando um rosto que produz um efeito de ironia dentro daquele contexto, pois os traços na boca voltados para cima sugerem um sorriso, figura discursiva de um estado passional de relaxamento, de alegria, ao contrário da tensão, tormento e ira do protagonista.

⁷⁸ Embora mais do que depressa somos inclinados a pensar na cor preta como símbolo do luto, segundo a cultura ocidental, em outra chave de leitura, esta pode referir-se à plumagem do corvo, de modo que Eric queira afirmar sua forte conexão com aquele animal que o acompanha durante sua jornada.

⁷⁹ “O “contracampo” é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de “campo”. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de “campo-contracampo”.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 61-62).

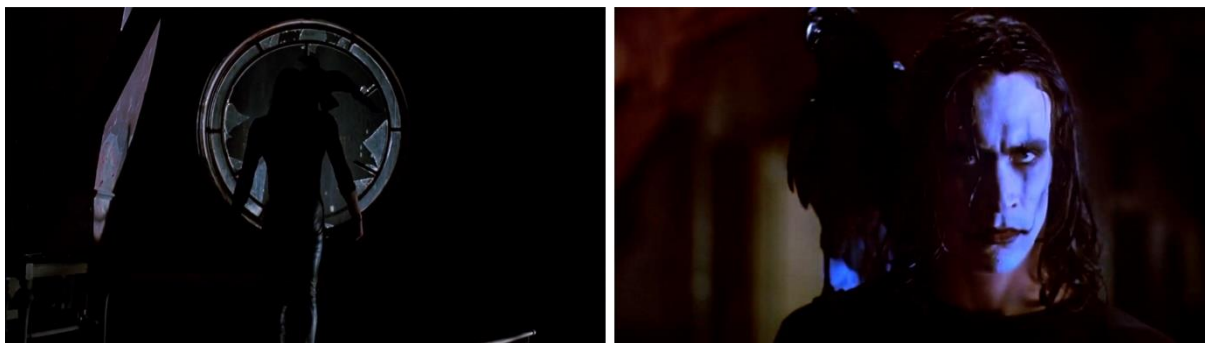


Figura 23 - Relação fechado/aberto em *The Crow*.

Ao final dessa cena, a partir de um movimento de *travelling*, as formas dos atores vão diminuindo à medida que o exterior se abre, expressão cinética que reforça mais ainda a ideia de difusão gradual do regime emissivo, criador do espaço, este que também é maltratado pelo acontecimento, que o fecha, conforme Zilberberg explica:

A escansão do aberto e do fechado, exigida por toda circulação dos valores, é virtualizada, uma vez que, ausentando-se o aberto do campo de presença, só o fechado, o ocluso, acaba se mantendo ali. De um sujeito estupefato, podemos dizer que ele ficou *siderado*, *sem poder sair do lugar*, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um "buraco negro" que tivesse engolido seu ambiente. (ZILBERBERG, 2011, p. 172)

Portanto, a cidade será o lugar da sublimação da cólera, que cresce violentamente em Eric, levando-o a agir, e que, ao declinar, faz com que o enlutado retorne ao *loft* sombrio. Estabelece-se, assim, por intermédio desse espaço, a relação aberto/fechado que corresponde à oscilação do regime missivo, também regulador do tempo: enquanto na cidade há a aceleração de Eric e, com isso, a criação do tempo no discurso, que se expressará por meio da montagem mais veloz – a estudarmos adiante –, o *loft* é o lugar da introspecção, da meditação lamuriosa desse sujeito que desacelera, para lembrar de sua amada.

No decorrer do filme, notar-se-á que a modulação da paixão do protagonista também está homologada ao código musical, sendo que o timbre da guitarra tematiza o protagonista, aludindo à sua atividade enquanto vivo. No telhado do *loft*, Eric exprimirá sua lírica, sua dor com solos de guitarra, cujas notas são prolongadas, de início, formando uma triste melodia, que, à medida que é acelerada, com notas cada vez mais rápidas, revela intensificação da paixão, chegando ao seu ápice quando Eric, então, quebra a guitarra e o amplificador, num gesto de pura cólera.

4.4 Os trabalhos de Eric: a emissão

Conforme Diana L. P. Barros (1994, p. 26), “um percurso narrativo é uma sequência de programas narrativos relacionados por pressuposição”, sendo que em todo percurso há sempre o programa de base – ou principal – e os programas de uso – ou secundários – os quais o sujeito precisa cumprir para, enfim, concluir o de base e entrar em conjunção com o objeto de valor⁸⁰. O percurso de Eric não se resume à recuperação do objeto de valor /amor/, já que, após o impacto do acontecimento atroz, Eric retorna do mundo dos mortos com seu ser esvaziado, necessitando reconstruir-se como sujeito, tarefa que lhe impõe um percurso narrativo diferente, abarcando uma série de missões as quais deverá cumprir, para entrar em conjunção com um objeto de valor também diferente – a /paz/ –, a ser reinstaurada na sociedade e no âmago do próprio sujeito. Sendo assim, o /poder/ de voltar à vida só é outorgado pelo Corvo em decorrência de um propósito bem definido: acertar o que ficou de errado no passado, a fim de que a alma atormentada possa descansar, como especificado no início do filme. Posto isso, a ressurreição se configura como o primeiro programa de uso de Eric frente ao /dever/ de restabelecer a ordem, o que compreende outros programas de uso, que surgirão no decorrer da história.

Em *The Crow*, já de início, no prólogo de Sarah, é dada a pista de que Eric retorna à vida para consertar as coisas, generalização que não deve ser reduzida aos programas de vingança, pois também envolve outros que esmiuçaremos adiante, como o resgate do anel de noivado que Eric dera a Shelly, a libertação de Darla das drogas, fazendo com que volte a zelar por Sarah e, por fim, o descobrimento de quem estava por trás do assassinato do casal. Esses programas são o que configura a aspectualidade durativa do filme, ou seja, o que se prolonga por mais tempo na enunciação: há saberes e poderes que Eric precisa adquirir gradualmente, para que avance em seu percurso, na medida em que for cumprindo esses programas narrativos (PN).

Os programas de uso que caracterizam a vingança de Eric contra os quatro integrantes da gangue seguem certa regularidade e, portanto, são ordenados discursivamente da seguinte maneira: 1) busca e captura de um gangster que está sozinho; 2) anúncio do corvo que, à frente de Eric, irrompe no campo de presença do inimigo; 3) *flashbacks* que revelam o que o

⁸⁰ Por exemplo, no filme *Saw* (2004), olhando para os percursos das vítimas, que devem vencer certas tarefas impostas pelo sádico John para que sejam libertadas, a não conclusão desses programas de uso significam a não conjunção com o objeto de valor /liberdade/, ou seja, o não cumprimento de seu programa de base, o que é discursivizado pela morte dessas personagens ao final.

gangster fizera a Shelly; 4) execução sádica e exemplar; 5) assinatura do vingador com a forma de um corvo. Essa sucessão de ações cria um efeito de proporção para cada programa narrativo, conferindo um andamento acelerado ao plano do conteúdo quando a narração evidencia a dimensão pragmática, focando na performance de Eric. Por conseguinte, o plano da expressão provoca a sensação da ideia abstrata da emissão, que implica a aceleração do tempo vindo a ser percebido por meio da montagem, dos movimentos exteriores e interiores e da trilha sonora – como é de praxe nos filmes do gênero ação, haja vista que há muito tempo o cinema percebeu como a tensão por meio desse agenciamento é criadora do clímax, durante as cenas de luta e perigo iminente. No entanto, além das práxis mais convencionais, *The Crow* usa outra forma expressiva para demarcar o início de um programa de vingança, que, via semiótica cinética exterior, cria a sensação de abertura do espaço emissivo, ao emular o voo de uma ave por meio de movimentos oscilatórios, que acompanham o Corvo em busca dos marginais pela cidade. Posto isso, damos início às descrições dos programas de uso sem deixar de atentarmos, também, às saliências da expressão, que ressaltam certos sentidos.

4.4.1 Aceleração

4.4.1.1 PN: Tin Tin

Na calada da noite, sob chuva torrencial, o Corvo conduz Eric, que pula e corre pelos telhados dos prédios, até chegarem num beco. A montagem mostra um diálogo visual entre os olhos do Corvo e os de Eric, dando-nos a entender que o vingador enxerga através da ave, sendo que é ela quem localiza o marginal Tin Tin, pois, conforme já mencionamos, ao longo do filme, notar-se-á que a competência para a vingança do protagonista provém da ajuda do Corvo, sobrevoando sempre à frente. Ao ver Tin Tin do alto, Eric joga-se para baixo e, ao cair numa pilha de entulho, solta uma gargalhada mordaz, chamando a atenção do marginal. Ao ver aquele sujeito com o rosto pintado, demonstrando ameaça, Tin Tin pega sua faca, mas logo é imobilizado por Eric na luta. Enquanto mantém o bandido em seus braços, o vingador capta as cruéis memórias, de como ele violentou sua noiva, causando-lhe desorientação e descuido, usados a favor de Tin Tin, que golpeia Eric, preparando-se, agora, para atacá-lo com facas. Porém, estando o Corvo atrás do bandido, observando os seus próximos movimentos, Eric é advertido, e se esquiva de duas investidas, e, na terceira, consegue pegar a faca e lançá-la contra Tin Tin, atingindo-lhe o ombro direito. É, então, que Eric aproxima-se do marginal ferido e diz

com sarcasmo “Não somos todos vítimas?”⁸¹, terminando a cena com um plano detalhe da faca sendo cravada no marginal. A frase dita por Eric e o seu método para aniquilar o inimigo sugerem o seu senso de justiça equivalente, já que Tin Tin é executado com o próprio instrumento que utilizou contra Shelly. Além de tomar para si o sobretudo do integrante da gangue, Eric deixa a sua marca: a forma de um corvo desenhada no muro do beco, com o sangue de seu inimigo.

Chamamos a atenção para mais um valor expressivo que surge no diálogo visual, pois que há a diferenciação daquilo que o Corvo enxerga pela distorção das formas das figuras, que são instáveis no enquadramento. Além do mais, a peculiaridade do olhar do Corvo também é ressaltada pela ausência total de cor. Nesse instante, evidenciamos a contribuição da abordagem tensiva quanto à intensidade das qualidades expressivas, não nos limitando à uma oposição de termos do tipo /colorido/ vs. /incolor/, por exemplo, mas permitindo-nos estabelecer três valores cromáticos graduais em *The Crow*, a saber, o saturado para os *flashbacks*, o esmaecido para o tempo presente, e, agora, também, o totalmente incolor, para representar a visão do Corvo.

Aludindo à estruturação da enunciação, as variações das qualidades imagéticas do filme estão intimamente ligadas às perspectivas pelas quais o sujeito da enunciação organiza o enunciado fílmico, diferenciando o ponto de vista do narrador cinematográfico, que acompanha os acontecimentos com certos distanciamentos e proximidades, e o das personagens, quando um simulacro de suas percepções é expresso por meio de imagem e som. Esse é o caso do que, na terminologia cinematográfica, se convencionou chamar de plano subjetivo, artifício usado pelo sujeito da enunciação para evidenciar o que a personagem vê naquele exato momento. Em *The Crow*, esse recurso é notório quando Eric, após ressuscitar, entra no prédio desativado, no qual fica localizado o *loft*. O narrador mostra o ressurto descendo as escadas internas do local, e, então, adota-se o olhar de Eric, percepção reforçada com o movimento trêmulo da imagem, visando emular o andar cambaleante da personagem que olha para o Corvo e, em seguida, abre a porta do *loft*. No entanto, como já refletimos sobre os *flashbacks*, que também podem ser lidos como a percepção de uma memória que se projeta na consciência de Eric, mais do que ver o que está ao seu redor, o plano subjetivo em *The Crow* também evidencia o que a personagem sente, ou seja, as tensões de suas lembranças expressas pelo vermelho.

⁸¹ “Victims... aren't we all?”

4.4.1.2 PN: Recuperação do anel

Apesar de Tin Tin estar morto, este deixara uma pendência para Eric: recuperar o anel de noivado de Shelly, roubado por Tin Tin após o crime. Símbolo da união do casal, o objeto entesourável encontrava-se em uma loja de penhores e deveria ser tirado da posse de Gideon, contrabandista que receiptou a joia.

É digno de nota repararmos no recurso expressivo da fusão no início dessa cena, que consiste na transição gradativa entre dois planos cinematográficos. No primeiro, há o movimento exterior panorâmico a acompanhar o Corvo pelos ares, deslocando-se da esquerda para direita; à medida que esmaece, o segundo plano surge, mantendo a velocidade e direção da cinética exterior, a mostrar um balcão com restos de comida e de dinheiro, o que sugere que ambos os justiceiros se dirigem para aquele local.

Gideon está a contar os lucros do dia quando, de repente, vê a silhueta de alguém que se aproxima da entrada de sua loja. O mercenário ordena que o indivíduo se retire, já que a loja está fechada, mas Eric insiste com três fortes batidas na grade de proteção da porta de entrada. Sem obter a resposta que esperava, Eric abre a grade e, dirigindo-se à porta, desfere outras três fracas batidas no vidro. Isso chama a atenção de Gideon, o qual pega um revólver e vai até a porta, esperando conter aquela "criatura da noite", a qual quebra o vidro da porta de entrada e invade o local junto do Corvo.

Nota-se a explícita referência intertextual que o filme trava com *The Raven*⁸², de Edgar Allan Poe, pois, assim que adentra ao local, Eric vai da hostilidade à erudição, quando declama um trecho da primeira estrofe do poema – “De repente, eu escutei uma batida, como se alguém gentilmente batesse em minha porta”⁸³ – o que alude para uma rede de relações mais implícitas entre ambos os textos, cujo tema central gira em torno do sofrimento pela amada morta, haja vista a forte aproximação das categorias espacial e actorial que o filme trava com a obra prima do mestre do horror: além da obviedade da figura do corvo, *The Crow* também traz o amante enlutado, recluso num cômodo, modalizado pela frustração decorrente da morte da amada.

⁸² Formado por dezoito estrofes e cento e oito versos, *The Raven* é narrado por um rapaz que expressa todo o seu sofrimento pela perda da amada Lenore, numa atmosfera assustadora, composta pelo frio e pela noite. Enquanto o eu-lírico medita sobre o infortúnio que o acomete, um corvo falante pede entrada no seu aposento e empoleira-se em uma estátua do busto de Palas Atenas. Engraçando-se com aquilo, o enlutado começa a indagar sobre a possibilidade de reencontrar Lenore, mas o corvo irá replicar somente “*nevermore*”, refrão contundente que intensifica o sofrimento do eu-lírico. Irritado com as respostas do corvo, o poeta ordena que a ave retorne à noite deixando-o em paz, mas ela continua imóvel no busto projetando sua sombra no chão. O poema termina com a derrota psicológica do rapaz metaforizada pela alma imantada junto à sombra do corvo projetada no chão. Juntas, sombra e alma, não se erguerão nunca mais. (FIORI, 2017, p. 19).

⁸³ *Suddenly I heard a tapping, as if someone gently rapping, rapping at my chamber door*” (POE, 1998, p. 27).

Partindo-se do código linguístico, reparamos que o sobrenome do protagonista alude ao poema, visto que Draven é a combinação do lexema inglês *raven* com o fonema dental “d”, ao início, cujo som se faz presente, também, no artigo definido “*the*”, no título da obra do mestre do horror. Há, portanto, uma relação entre expressão e conteúdo por meio da sonoridade que não só aproxima filme e poema, como também ressalta a simbiose entre as personagens Eric e Corvo. Ainda que, para a ornitologia, haja certos traços distintivos entre *crow* e *raven*, ambos os lexemas pertencem à mesma taxionomia *Corvus corax*, vindo a ser considerados sinônimos para o senso comum, tanto em seu sentido denotado – ave negra – quanto conotado – que traz maus presságios, vinculando-se à morte.

Retomando o programa de uso de Eric à procura do anel de noivado de ouro, após entrar de supetão, Gideon irrita-se e dispara contra o peito do invasor, causando-lhe um ferimento que se regenera instantaneamente, deixando o mercenário espantando; em resposta, Eric ataca e imobiliza seu adversário, perfurando-lhe a mão com um objeto pontiagudo. Após vasculhar em meio a vários outros anéis roubados, finalmente, encontra aquele que procurava, trazendo-lhe belíssimas lembranças quando o dera a Shelly.

O contrabandista tem apenas uma chance de viver: dizer onde Eric poderá encontrar os amigos de Tin Tin, informação que é dada sem esforço – haja vista o desespero de Gideon –, mais uma vez investindo-se o vingador de competência. Eric começa a quebrar e a espalhar combustível por toda a loja e, voltando-se para o mercenário, joga-lhe os diversos anéis receptados, denunciando todas as vidas que ajudou a destruir. Mas, ao contrário de Tin Tin, Gideon não será executado, já que Eric lhe incumbe a tarefa de reportar ao resto da gangue que a morte está a caminho naquela noite. Ironicamente, pede: “Diga a eles que Eric Draven manda lembranças.”⁸⁴ Com uma espingarda em mãos, o vingador joga os anéis de outras vítimas no cano da arma e, já quase saindo de lá, pergunta se o mercenário sentia cheiro de gasolina. Assim que compreende a intenção do invasor, Gideon corre desesperadamente até que Eric dá um disparo, vindo a explodir toda a loja. Os anéis, ejetados em meio aos estilhaços da bala, reforçam o senso de justiça que comentamos, simbolizando a vingança não só de Eric, mas também de todas as vítimas daquele esquema ilícito.

⁸⁴ *Tell them Eric Draven sends his regards.*

4.4.2 Coalizão

4.4.2.1 Forças missivas

Enquanto o narrador cinematográfico acompanha os deslocamentos espaciais junto ao Corvo e a Eric, ele também perscruta outros lugares, como o galpão onde há sempre um show de uma banda do gênero rock, outra regularidade que demarca o início dos programas de Eric e que reforça o discurso musical que recobre a trama. Ao observarmos esse espaço, notamos a foto da banda de Eric, *Hangman's Joke*, evidenciada no conjunto de outras imagens espalhadas pelo local, donde se deduz que em vida ele se apresentava lá. Atentamos ao cromatismo dessa cena por meio da banda Medicine, cujos três integrantes vestem camisas de um vermelho bem saturado, e, até mesmo, há uma pessoa destacando-se na massa monocromática do público, pois está vestida com casaco e capuz dessa cor. Retomando as considerações sobre a semiótica cromática em *The Crow*, a presença do vermelho, aparecendo de forma concentrada, funciona como acentos visuais da paixão de Eric, sugerindo, portanto, que o galpão será um espaço onde haverá vingança (cf. figura 24):



Figura 24 - O vermelho concentrado no galpão de Top Dollar.

Acima do prédio, fica o reduto de Top Dollar e Myca, os quais se revelam cruéis, após matarem uma mulher, depois de uma orgia. Há uma tonalidade avermelhada presente no espaço – nos lençóis e travesseiro, na bebida numa taça, no batom e na tatuagem de Myca –, o que, para nós, mostra-se um recurso estético com valor narrativo significativo, na medida em que essa cor salienta os papéis desses antissujeitos propulsores da remissão, que, agora, começa a sentir seu contrapeso, ameaça essa pressentida por Myca, que alerta seu meio-irmão: “Há forças

alinhando-se contra você”⁸⁵, diz ela. Porém, sem demonstrar preocupação, ele responde: “Ver para crer, não?”⁸⁶ (cf. figura 25):



Figura 25 - O vermelho no reduto de Top Dollar e Myca.

Logo o presságio começa a se cumprir, quando Grange entra na sala do mafioso para informá-lo sobre a destruição da loja de Gideon. Atrás do capanga, está T-Bird, que explica a Top Dollar não ter nada a ver com aquilo, pelo contrário, está lá para falar sobre outro ataque misterioso: o assassinato de Tin Tin. Tais acontecimentos intrigam o chefe da máfia, já que é ele quem coordena toda criminalidade da cidade e, portanto, nada pode passar-lhe despercebido.

Após ter sua loja incendiada, Gideon vai até o bar *The Pit*, cujo espaço também é digno de nota, pois, novamente, o vermelho é acentuado por meio de luminosos distribuídos no local, sugerindo a remissão, associação coerente, a julgar pelo ambiente hostil do estabelecimento, frequentado pelos integrantes da gangue. Enquanto o mercenário toma whisky, é intimado por Grange, capanga de Top Dollar, a participar de uma reunião com seu chefe, que, ciente da execução de Tin Tin, quer entender o que está ocorrendo no submundo do crime. Gideon mais resmungando do que explicando claramente o fato, não esquecendo, todavia, de citar o nome de Eric Draven, conforme este ordenara. Muito nervoso com a perda de seu negócio, Gideon levanta dúvidas sobre o poderio de Top Dollar, já que não o protegera, devendo, agora, ressarcir-lo. Mesmo que Eric tenha optado por não executar Gideon, o seu destino é logo interrompido por Top Dollar, que o mata brutalmente, enfurecido por tamanha afronta.

⁸⁵ “*There are energies aligning against you.*”

⁸⁶ “*Seeing is believing, ins't it?*”

4.4.2.2 Os (re)encontros extraordinários

A noção de acontecimento prevê o grau elevado de intensidade com que o sujeito é surpreendido por um evento inesperado, seja este trágico, como a morte de alguém querido, ou mesmo extraordinário, como a ressurreição de um morto. Sobre esse último exemplo, nota-se o valor do acontecimento para a estrutura narrativa fantástica, profundamente estudada por Tzevetan Todorov, para quem:

Os acontecimentos sobrenaturais intervêm para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa demanda do segundo equilíbrio. O sobrenatural aparece na série de episódios que descrevem a passagem de um estado a outro. Com efeito, o que poderia melhor transtornar a situação estável do começo, que os esforços de todos os participantes tendem a consolidar, senão precisamente um acontecimento exterior, não só à situação, mas ao próprio mundo natural? (TODOROV, 2006, p. 163).

Que seja o estado de equilíbrio para uns ou desequilíbrio para outros, tendo em vista a tensão do regime missivo, movendo a narrativa, no caso de *The Crow*, pensando sob o ponto de vista dos adjuvantes Sarah e Albrecht, em desequilíbrio, a performance de Eric, por sua vez, resultará – como veremos mais adiante – na conjunção desses sujeitos com os objetos de valor dos quais foram privados pelos antissujeitos – os mesmos de Eric –, cujos estados começam a se desequilibrar desde o retorno do vingador.

Posto isso, embora seja a partir do acontecimento trágico de Eric que a narrativa se desenrola, notemos como esse sujeito já é, por si só, um acontecimento tanto para os adjuvantes quanto para os antissujeitos, a julgar pelo espanto ao se depararem com o ressurreto, a começar por Albrecht. Após o estrondo causado pela explosão da loja de penhores, Eric, evadindo-se do local, é interceptado por Albrecht, que mantém o mascarado sob sua mira, mandando-o ficar parado onde está; caso se movesse, estaria morto. Eric levanta os braços, diz que já está morto e se move em direção ao policial, que engatilha sua arma e, novamente, adverte o rapaz a obedecê-lo. Calmo, sem temer qualquer intimidação, Eric se curva solenemente ao policial e diz “Então atire se quiser, policial Albrecht.”⁸⁷ Nessa cena, a estranheza não é sustentada somente pela reação serena de Eric diante de uma arma carregada, o que leva o policial a pensar que o rapaz está louco ou drogado, mas também pela trilha sonora, cujas notas graves, prolongadas, e timbre fantasmagórico ressaltam o efeito de mistério, resultante, também, do conteúdo da conversa entre os dois, que vem em seguida.

⁸⁷ “Then shoot, if you will, officer Albrecht.”

O vingador pergunta a Albrecht se não está lembrado de Shelly, e o policial apenas responde que ela está morta, pensando alto, diz que aquela situação está muito estranha, e Eric rebate dizendo que as coisas vão ficar ainda melhor. Em seguida, pergunta ao policial se ele conhece alguém com o nome de T-Bird, debochando: “Ele tinha um amigo que não deveria ter brincado com facas. Gostou do casaco?”⁸⁸ Logo, Albrecht se dá conta de que o homem em sua mira é o assassino de Tin Tin, enquanto Eric continua a lhe explicar: “Ele já estava morto. Ele morreu há um ano, no momento em que tocou nela. Todos eles estão mortos. Apenas não sabem ainda.”⁸⁹ Estando a loja em chamas, o policial se distrai com saqueadores que surgem ali, e, num piscar de olhos, Eric desaparece, deixando Albrecht desorientado, inação que é expressa pelo movimento em 360 graus em torno do ator, que também roda sem sair do lugar. Com isso, cinéticas exterior e interior operam juntas para nos fazerem experimentar a sensação do sujeito sob efeito do acontecimento, que inibe momentaneamente sua capacidade cognitiva, devido ao excesso do sensível concentrando o inteligível e exigindo tempo para que o sujeito comece a assimilar as coisas, à medida que o eixo da intensidade se atenuar.

Da mesma forma como ocorreu com Albrecht, o reencontro de Eric com Sarah, a garota cuidada pelo casal, é misterioso, deixando-a muito confusa. Enquanto chove, ela está distraída, prestes a atravessar a rua com o seu skate, mas, subitamente, Eric surge salvando-a de ser atropelada. Ao tocar na garota, Eric absorve os momentos alegres que ela compartilhou com Shelly, e, apesar de toda sua malevolência, aquelas memórias parecem acalentar o seu estado de alma intenso. Enquanto a trilha sonora ressalta a estranheza durante o encontro entre Albrecht e Eric, com Sarah é diferente, pois, embora haja elementos que evoquem o misticismo, como a voz angelical e o som exótico de um instrumento de sopro, há, também, o efeito de ternura, produzido pela melodia que vem em seguida, quando Eric recorda o carinho que nutria por aquela garota. Mas Sarah não reconhece o amigo falecido, que esconde o rosto, e pergunta se ele é algum tipo de palhaço. Dando um leve sorriso tristonho, ele diz que às vezes. Voltando-se para atravessar a rua, Sarah reclama da chuva, que lhe dificultava locomover-se com o skate. Então, Eric lhe recita um trecho da canção de sua antiga banda: “Não pode chover o tempo todo.”⁹⁰ A garota olha para trás e exclama o nome do amigo, que desapareceu.

Aquele encontro deixa a garota embasbacada, o que a leva, ao chegar em casa, a colocar o disco da banda de Eric: *Hangman's Joke*. Assim que a agulha encosta no vinil, o Corvo surge

⁸⁸ “*He had a friend who shouldn't have played with knives. Like the coat?*”

⁸⁹ “*He was already dead. He died a year ago. The moment he touched her. They're all dead. They just don't know yet.*”

⁹⁰ *It can't rain all the time.*

em sua janela, chamando-lhe a atenção com um crocico e, logo, Sarah reconhece que aquela ave é a mesma que esbravejava na lápide de Eric, à tarde, quando fora ao cemitério. Sarah se aproxima do Corvo, perguntando se está perdido ou faminto, mas ele foge e, estranhamente, a vitrola trava exatamente na frase proferida pelo rapaz que a salvara momentos antes, deixando-a mais perplexa com a aparente coincidência, como se o Corvo dera o aviso de que realmente Eric voltou. A descontinuidade da canção em *looping* revela algumas relações mais profundas do que uma simples repetição de sons, ao passo que perpassa a lógica concessiva, caracterizada por outra descontinuidade da ordem do conteúdo, que produz o efeito de surpresa ao desviar o sujeito das implicações contínuas das leis naturais – Não pode ser Eric, já que morreu –, para orientá-lo ao hermético e inexplicável – Era Eric, apesar de morto –, haja vista que o travamento não foi aleatório, mas justamente num trecho muito significativo da canção, considerando o estranho encontro que a garota acabara de ter, levantando suspeitas sobre a identidade daquele sujeito, que lhe ajudou

4.4.3 Redenção

4.4.3.1 PN: Funboy

Voltemo-nos, agora, para outro programa de uso de Eric: o assassinato de Funboy. As ações irão ocorrer no apartamento do vilão, que está acompanhado de Darla – mãe de Sarah. Depois de se drogarem com morfina, ambos se acariciam, quando, de repente, o Corvo entra pela janela, chamando-lhes a atenção. Enquanto Funboy brinca com a ave, pedindo-a para que venha até ele, Eric entra sorrateiramente pela janela e brinca com o vilão, chamando-o com a fala mansa. Então, Eric pega uma cadeira e senta-se de frente ao marginal, que, empunhando uma arma, ordena ao estranho e a seu pássaro que saiam imediatamente de lá, aviso que não intimida o vingador, que enfrenta seu algoz, colocando a palma da própria mão no cano do revólver que lhe é apontado. Funboy dispara, deixando um enorme ferimento na mão de Eric, o qual continua sua brincadeira, fingindo sofrer de dor, enquanto o vilão comemora saltitante. Na verdade, Eric está regozijando-se e de gemidos passa a sarcásticas gargalhadas, exibindo ao outro o ferimento se regenerando. Assustado, o bandido atira outras duas vezes em vão, e, então, Eric golpeia-o, fazendo com que Funboy acerte um tiro na própria perna, vindo a desmaiar.

Eric arrasta o marginal pela perna, desfalecido, até o banheiro, ação que é narrada por um ponto de vista alto, como se o espectador observasse do teto do cômodo. Em seguida, há um *flashback* deveras chocante, que mostra o marginal em cima de Shelly, estuprando-a, pela

perspectiva da vítima, através da qual a figura expandida de Funboy nos impacta pelo excesso de proximidade, com que o ato repulsivo é representado (cf. figura 26):



Figura 26 - *Plongée e contra-plongée* na cena em que Funboy é morto.

Nessa cena, destacam-se os valores do enquadramento, os quais não só estabelecem a típica oposição /ameaçado/ vs. /ameaçador/, produzida pelo jogo consecutivo de planos, que se convencionou chamar de *plongée* e *contra-plongée*, mas, sobretudo, a transformação do antissujeito, que experimenta a inversão da relação causa/consequência: da força bruta e covarde, expressa pela tonicidade e difusão, para a fraqueza e humilhação, expressa pela atonia e concentração da forma de Funboy, após ser subjugado por Eric.

4.4.3.2 PN: A cura de Darla

A despeito de toda a malquerença do justiceiro, há, por outro lado, um ato benevolente com Darla, trancada no banheiro, após o tiroteio. Eric invade o cômodo, arrebentando a porta, arrasta seu inimigo desacordado pelas pernas, o joga na banheira, abre o chuveiro a fim de que Funboy retome a consciência e dirige-se à Darla, que, em pânico, pega uma navalha e tenta golpear o vingador. Aqui, instala-se um novo programa interno, porém, diferente dos que evidenciamos até o momento, já que não envolve hostilidade ao outro. Ao contrário, Eric quer a salvação da viciada, pois tal feito repercutirá em seu percurso também. Lembremos que Eric precisa “consertar as coisas erradas que ficaram para trás”, e uma delas envolvia tomar conta de Sarah, último pedido feito por Shelly, em agonia. Por não mais pertencer àquele mundo dos vivos, mas podendo “curar”, Eric intercede por Darla para que ela volte a cumprir seu papel materno e zele por sua filha, função exercida por Eric e Shelly outrora.

Pegando-a pelos braços e direcionando-a para o espelho, Eric ordena para que a viciada se olhe, e, em seguida, diz que “Mãe é o nome de Deus nos lábios e corações das crianças”⁹¹, e, ainda, ressalta: “Você entendeu? Morfina é ruim para você.”⁹², enquanto toda a droga vai sendo expelida das veias da mulher. Darla olha para Eric, que lhe segura o rosto firmemente e a alerta sobre sua filha, que a está esperando nas ruas. Atormentada pelo remorso, a mulher deixa rapidamente o local, e, no dia seguinte, acordará sendo uma pessoa diferente.

Chamamos a atenção à narração visual a mostrar os atores pelo objeto reflexivo, numa imagem invertida e turva, criando certas conotações, visto que suas formas delimitadas pelas bordas do espelho causam a impressão de aprisionamento – ou fechamento – dos sujeitos, cujos reflexos opacos revelam o ser fragmentado sem reconhecer a si próprio, desde que perderam suas identidades ao entrarem em disjunção com o /amor/: seja da filha, no caso de Darla, seja de Shelly, no caso de Eric (cf. figura 27):



Figura 27 - Darla e Eric refletidos pelo espelho.

Darla desperta de sua letargia e toma consciência de seu estado, transformação do nível narrativo fortemente vinculada à semiótica luminescente, porquanto a luz do cômodo mais homogênea e intensa em relação às sombras do quarto de Funboy, acima de tudo, metaforiza um espaço cognitivo onde ocorre a doação de um /saber/ e cuja clareza das formas iluminadas, no plano da expressão, também diz respeito, no plano do conteúdo, à clareza das ideias de Darla. Paralelamente aos efeitos provocados pela visualidade, nessa cena, não podemos desconsiderar outros efeitos provocados pela sonoridade, cujas notas graves e prolongadas da trilha musical produzem um clima misterioso, no qual a transformação da viciada se discursiviza segundo uma lógica concessiva: a do milagre intermediado por um ser sobrenatural.

⁹¹ *Mother is the name for God in the lips and hearts of little children.* Trava-se, aqui, uma intertextualidade que o filme faz com o livro *Vanity Fairs*, do romancista britânico, William Makepeace Thackeray.

⁹² “Do you understand? Morphine is bad for you.”

Mas, apesar de seu feito "messiânico" – a cura da viciada –, Eric rapidamente redobra a sua malevolência, pois, ao perceber que Funboy está acordando, executa-o com sadismo, aplicando em seu peito várias injeções de morfina, causando-lhe uma overdose. Retomando Greimas (2014, p. 249), o PN de vingança bem-sucedido leva em conta o sentimento de prazer do vingador ao fazer o responsável pelo seu sofrimento também sofrer. Novamente, ele deixa a sua marca da vingança – um corvo no peito de Funboy, desenhado com o sangue do inimigo – e mostra o seu senso de justiça equivalente: a droga, que o marginal utilizava para desvirtuar Darla, foi usada contra ele mesmo.

4.4.4 Expição

4.4.4.1 PN: A passagem de Shelly

Depois do enigmático encontro com Eric, Albrecht está em seu gabinete. Uma colega lhe traz os arquivos sobre o crime de um casal que ele havia pedido, e, então, eis que é revelado o motivo desse assassinato brutal. Albrecht, indagado por sua colega, conta-lhe que se trata de um duplo homicídio sem condenações, ocorrido há um ano. Ele mostra uma petição e explica que Shelly Webster e o seu namorado roqueiro, Eric Draven, lutavam contra uma ordem de despejo de condôminos do seu bairro, por isso, foram mortos. A colega adverte Albrecht que a última vez que ele se intrometeu nesse caso acabou se dando muito mal. Voltando-se para os arquivos, o policial pega uma foto de Eric com sua banda e começa a rabiscar a maquiagem do estranho que acabara de ver por cima do rosto na foto. Aquele homem poderia ser o falecido noivo? Como isso seria possível? Ele se dá conta da aparência muito similar entre o rapaz da foto e do maquiado que interceptou na rua, deixando-o mais hesitante entre o /ser/ e o /parecer/ do evento que presenciou.

Mais tarde, após o seu turno, o policial continua a remexer os arquivos do crime, quando, inesperadamente, Eric invade seu apartamento, dando-lhe um grande susto: “Parado!”⁹³, exclama Eric, obliterado e escondido por meio do desfoque, o que aumenta o efeito de suspense e alerta num único enquadramento, porquanto a figura de Albrecht é tônica, o que sugere seu estado de apreensão, após ver a janela aberta, o que indicia a possível invasão de alguém no local (cf. figura 28):

⁹³ *Freeze!*



Figura 28 - A constatação do sobrenatural por Albrecht.

“Eu vi seu corpo, cara. Você morreu. Você foi enterrado”⁹⁴, diz o policial, perplexo diante do que está à sua frente. Sob a lógica concessiva, o improvável se comprova verdadeiro: Eric não só parece, mas é, está lá em carne e osso; vai à cozinha, pega uma bebida e a leva para o policial, que pergunta: “Você é algum tipo de... fantasma?”⁹⁵. A réplica vem com zombaria: “Buh!”, exclama o ressurreto, que, em seguida, retira a tampa da garrafa e a entrega ao policial. O hermetismo que foi aberto com a revelação de Eric, agora, se escancara por meio da situação de interlocução que ele estabelece com Albrecht, significando a naturalização do sobrenatural, visto que de um encontro insólito passa-se a um bate-papo comum entre dois conhecidos.

Eric está lá à procura do /saber/ sobre seu /ser/. Ele se senta em uma poltrona e diz: “Eu não sei o que eu sou. Eu preciso que você me diga o que aconteceu conosco.”⁹⁶ Sendo assim, se instala, aqui, outro espaço cognitivo, cuja tranquilidade necessária à reflexão é construída por meio do plano da expressão. Os tons amarelados, embora sejam considerados cores quentes, entretanto, representam uma diminuição da temperatura em relação ao vermelho, o que sugere o relaxamento do sujeito Eric – cujo /fazer/ é guiado pelos *flashbacks* –, de modo que o sensível seja atenuado a fim de que prevaleça o inteligível (cf. figura 29):

⁹⁴ “I saw your body, man. You died. You got buried.”

⁹⁵ “Are you some kind of... ghost?”

⁹⁶ “I don’t know what I am. I need you to tell me what happened to us.”



Figura 29 - Os tons amarelados no apartamento de Albrecht.

Albrecht tenta explicar-lhe os detalhes, querendo mostrar os arquivos do crime, mas Eric, dotado dos poderes sobrenaturais, toca no rosto do policial e, ao enxergar através de seus olhos, uma carga de sensações invade o vingador com violência. Enquanto as cenas do passado, até então, possuíam uma tonalidade avermelhada, as imagens que Eric absorve a partir de Albrecht rompem com esse padrão, visto que são azuladas, de maneira homogênea no quadro todo. Ainda que consigamos perceber essa coloração, os planos são muito breves – de tão rápidos, tornam difícil a identificação das figuras –, entrecortados por lampejos, que irrompem a aceleração brusca numa cena de andamento calmo, com uma trilha musical serena e lentidão da montagem a evidenciar o diálogo entre as personagens. Associados às qualidades perceptivas da imagem, os ruídos também produzem inquietação, vindo a ressaltar, no plano da expressão, a angústia dessas visões, no plano do conteúdo: aparelhos hospitalares, uma equipe médica e uma garota desacordada, porém em agonia.

Trava-se, assim, outro semissimbolismo da semiótica cromática, cujo tom azul, ao diferenciar-se do vermelho, tão significativo no decorrer do filme, alerta-nos a certos sentidos mais implícitos. Atentemo-nos ao fato de que, embora também estejam ancoradas no passado, as visões de Albrecht não são lembranças para Eric, e, sim, eventos dos quais ele não tomara conhecimento, mas que precisa /saber/ como parte do restabelecimento da sua identidade, recuperando a dor de Shelly. Sendo o azul uma cor fria, de menor intensidade em relação ao vermelho, o efeito de sentido que esse elemento provoca é o de distanciamento do acontecimento em relação à Eric, porquanto são momentos exteriores a ele, num espaço e tempo em que não pôde estar presente com sua noiva, pois já estava morto. Ou seja, Eric nem mesmo teve tempo de entender o que lhe acontecera, por isso, a intensidade do vermelho também revela o modo brusco como deixou a vida, ao contrário de Shelly, que ainda resistia, vindo a óbito, no hospital.

Eric, então, se dá conta da dedicação de Albrecht, já que ficou ao lado de Shelly o tempo todo, para tentar obter alguma informação sobre os criminosos, e, também, da sua impotência com o caso, o que lhe ocasionou até mesmo o seu rebaixamento na corporação. Apesar de não estar explícito no filme, o fato de Albrecht sofrer tal retaliação nos leva a pensar se os seus superiores foram coniventes com o crime, sugerido por sua fala: “Eu continuei fazendo perguntas e finalmente fui rebaixado por enfiar meu nariz onde não era chamado.”⁹⁷ Por fim, Eric, muito cabisbaixo, se dirige à porta, e Albrecht, sensibilizado, lamenta pelo que ocorreu com o rapaz e sua noiva.

4.4.4.2 PN: T-Bird

Depois da distensão, Eric retoma sua cólera para ir atrás de T-Bird, que espera, em seu *Ford Thunderbird* estacionado, o seu parceiro Skank, na loja de conveniência. T-Bird acende sua cigarrilha e vê um corvo pousando no motor do capô do carro; rapidamente, escondido no banco de trás do automóvel, Eric surpreende o vilão e o rende, com uma arma apontada para sua cabeça, ordenando-lhe para que dirija. Apesar de tentar manipular Eric, oferecendo-lhe dinheiro e drogas, nada pode suprir seu desejo de vingança acompanhado de sadismo. Quando chegam num cais, Eric amarra T-Bird no banco do carro carregado de explosivos, que, sob domínio confessa: “Nós precisávamos colocar um pouco de medo naquela mocinha. Ela não estava de acordo com o nosso programa de realocação de inquilinos. O seu namorado idiota apareceu e a coisa se complicou bastante. Quem se importa? É história antiga!”⁹⁸. Mas é justamente em decorrência de um evento funesto, desequilibrando o sujeito no passado, que a força sobrenatural intervém, e se dá o acontecimento extraordinário da narrativa fantástica. T-Bird, ciente de que não terá escapatória, está em desespero, sentimento que se mistura com estupor, quando olha aquele rosto maquiado – figura que preenche ameaçadoramente o quadro – e reconhece o “namorado idiota” que ele e seus comparsas assassinaram (cf. figura 30):

⁹⁷ *I kept asking questions and finally got busted for sticking my nose where it wasn't wanted.*

⁹⁸ *“We needed to put some fear into that little lady. She wasn't going along with our tenant relocation program. And her idiot boyfriend shows up and turns a simple sweep-and-clear into a total cluster fuck! Who gives a shit? It's ancient history!”*



Figura 30 - Estupor de T-Bird ao reconhecer Eric.

Mas, ainda, T-Bird está hesitante e diz: “Você não pode ser você. Nós o jogamos pela janela e não há volta. Esse é o mundo real. Não há volta!”⁹⁹ Por fim, o gângster profere suas últimas palavras, lembrando dos versos brancos de *Paradise Lost*¹⁰⁰, que recitara a Shelly, no dia do crime:

[...] Envergonhado o diabo ficou
E sentiu como a bondade é terrível, e viu
Como é adorável a virtude em sua forma [...]. (Tradução nossa)¹⁰¹.

Essa intertextualidade explícita, já havia despertado nosso interesse sobre o conteúdo mítico do filme, que resultou no artigo, publicado em 2019, *Inter-relações e ressignificações do discurso bíblico no filme The Crow (1994)*, no qual evidenciamos percursos figurativos e temáticos essenciais à configuração textual, no âmbito de uma rede discursiva tecida pela tematização cristã. Mais especificamente sobre a citação direta de *Paradise Lost*, verificamos que sua interação com o filme vincula os antissujeitos do enunciado ao antissujeito mitológico cristão. Para T-Bird, sobrevém um entendimento aterrador sobre aqueles estranhos versos, que lera pela primeira vez com escárnio e ignorância:

Assim como o anjo caído acuado pelos querubins, T-Bird se horroriza com a ira de seu oponente, e tal aproximação entre os personagens do poema épico e do filme nos permite, ainda uma vez, observar como a figurativização de *The Crow* faz emergir, em sua particularidade, papéis temáticos e actanciais equivalentes. T-Bird e Lúcifer estão imbuídos de ocasionar a instabilidade e o caos ao homem, o primeiro persuadindo-o ao pecado, em sentido amplo, e o segundo, por meio da criminalidade (tráfico de drogas, roubos, assassinatos): ambos os atores são atravessados pelo mesmo percurso da iniquidade. Além do mais, como sujeitos narrativos, têm suas

⁹⁹ “You can’t be you. We put you through the window. This is the really real world. There ain’t no coming back!”

¹⁰⁰ O poema épico de John Milton, publicado em 1667, reconta a queda do homem ao pecado e sua consequente punição e recria o episódio da insurreição fracassada de Lúcifer contra Deus e o início de seu reinado no Inferno.

¹⁰¹ [...] *abasht the Devil stood, / And felt how awful goodness is, and saw / Vertue in her shape how lovly [...]*. (MILTON, 2001, p. 81). Optamos por usarmos a nossa tradução, que busca o significado mais próximo do conteúdo original, muitas vezes obliterado pelo empenho dos tradutores, preocupados com a forma e extensão dos versos.

performances impedidas por antissujeitos que, tematicamente, representam o tema da justiça, como Eric Draven e os querubins Ituriel e Zefon.

Notamos, assim, que essa relação intertextual é de afirmação, uma vez que o filme confirma o sentido literal do trecho de *Paradise Lost*, que tematiza a *repressão da perversidade*. (FIORI; SIGNORI, 2019, p. 209).

Numa leitura simbólica, *The Crow* traz a complexidade do mito judaico-cristão, no qual o tema da salvação é sustentado pelos seres divinos Corvo e Eric, cuja paixão oscila entre o amor e a dor assim como as figuras centrais da Bíblia, já que existe a aproximação da cura do vício de Darla com o episódio da cura de Bartimeu¹⁰² – Cristo traz a clareza literal ao cego, que passa a enxergar, enquanto Eric traz a clareza metafórica à viciada, que toma consciência de sua perdição – e a referência à punição divina do Deus vingativo do Antigo Testamento, como revela a passagem bíblica: “A mim pertence a vingança e a retribuição. No devido tempo os pés deles escorregarão; o dia da sua desgraça está chegando e o seu próprio destino se apressa sobre eles. (Dt 32: 35).

Associada a esse sentido, a trilha sonora na cena, ao lembrar o estilo de canto medieval denominado *organum* – que se caracterizou pela polifonia das vozes, cujas melodias possuem notas prolongadas, visando à contemplação da espiritualidade – reforça o discurso mítico que, não nos esqueçamos, sempre traz em seu âmago a concessão, o sobrenatural, a realização do impossível ao homem, por meio da onipotência do divino.

Embora o fogo seja um símbolo de poder atrelado aos antissujeitos, que o utilizam para impor sua força, o senso de justiça equivalente leva Eric a punir T-Bird do mesmo modo como ele fazia o mal ao outro, vindo a explodir o gangster no carro, com uma granada. Enquanto tudo isso ocorreu, Skank, que pegava itens na loja, vê o amigo partir sem esperá-lo e, temendo pelo pior, rouba um automóvel, indo ao encalço do seu líder. Ao chegar no cais, é testemunha ocular das ações de Eric contra o seu parceiro, evidenciando a marca amedrontadora de um corvo em chamas, deixada pelo vingador.

4.4.4.3 PN: Skank

Ainda falta que Eric elimine Skank, o último da gangue, que se encontra protegido por Top Dollar, em sua sala de reuniões, junto a vários gângsteres da cidade, enquanto o vingador está à espreita, do lado de fora do prédio. Há uma grande mesa retangular com todos sentados; Top Dollar, numa das extremidades, conduz a reunião enquanto a vilania organiza os

¹⁰² No artigo *Inter-relações e ressignificações do discurso bíblico no filme The Crow (1994)*, estudamos como a cura de Darla remete de maneira implícita ao episódio em que Jesus cura a cegueira de Bartimeu.

preparativos para a Noite do Diabo. De repente, o Corvo pousa sobre a mesa, anunciando a chegada de Eric, que, em seguida, invade a reunião, deixando todos ali presentes de prontidão para qualquer embate. Sem temer aquelas armas apontadas para si, Eric senta-se sobre a mesa. Agora Top Dollar, finalmente, o conhece, e crê na volta de Eric, declarando-o como “o matador dos matadores”.

Entretanto, Eric não tem tempo para brincadeiras e cordialidades e é categórico ao dizer que só quer Skank, apontando para o marginal, que se desespera. Negando-se à entrega, Top Dollar ordena que seus aliados atirem no vingador, que assim o fazem, descarregando suas munições em Eric, que cai no chão. Mas, com seus poderes, Eric ressurgue travando um caloroso tiroteio. Tal cena enseja um andamento rápido decorrente dos vários elementos expressivos em jogo, a começar pela massa sonora, que combina ruídos diversos – gritos, disparos de armas e golpes – com a trilha musical acelerada, corroborando com a agitação da cena. Por outro lado, há certa irregularidade no ritmo da imagem, que ora se alinha ao andamento musical, por meio da cinética interna do tiroteio, ora se contrapõe, desacelerando o tempo – recurso mais conhecido como câmera lenta – fazendo com que a duração dos gestos de Eric se alongue, para enfatizar a destreza dos golpes com que extermina os gângsteres – exceto Top Dollar, Myca e Grange.

Como se quisesse saborear sua presa, Eric deixa Skank – que se escondera debaixo da mesa – por último. Há então a desaceleração interna com o andar manso de Eric, e a mudança da expressão sonora, que produz, agora, a tensão não mais pela agitação, e sim pelo terror, efeito decorrente não somente do código musical, devido ao timbre sinistro do sintetizador e às notas graves, mas também do fotográfico, a mostrar um ambiente quase sem cor, cuja pouca luz que restou no local cria um efeito inquietante, por meio dos lampejos breves e tônicos na escuridão, evocando a ideia de sublime de Burke, para quem a luz é geradora dessa experiência sensível, quando ela se move em alta velocidade: “o relâmpago é, sem dúvida, imponente, o que se deve principalmente à sua enorme velocidade. Uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz causa um efeito ainda maior.” (BURKE, 2013, p. 105-106).

O vingador pega Skank pelos braços e diz: “Esse não é um dia bom para ser um cara mau, não é, Skank?¹⁰³” Há um diálogo visual pela relação campo/contracampo, na qual os rostos do vingador e do marginal são tônicos e difusos, preenchendo toda tela (cf. figura 32):

¹⁰³ *It's not a good day to be a bad guy, huh, Skank?*



Figura 31 - Relação campo/contracampo entre Eric e T-Bird.

Mais aterradora ainda é a figura de Eric, que, somada ao som e aos lampejos, causa em Skank o sentimento de medo, paixão que, segundo Burke, por ser um pressentimento de dor ou de morte, despoja completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar: “Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível.” (BURKE, 2013, p. 82).

Por mais que tente se livrar de sua danação, dizendo que Skank está morto, e apontando para um dos cadáveres espalhados no local, Eric, implacável, joga o bandido através da janela, fazendo com que morra na queda. Feito o acerto de contas, a performance continua assim que os policiais entram no local, obrigando Eric a fugir pelos telhados dos prédios, sendo perseguido por um helicóptero. Muito ferido pelos tiros, o fugitivo joga-se nos entulhos de um beco e, para sua sorte, recebe a ajuda de Albrecht, que o coloca em seu carro, dando-lhe cobertura.

Conseguindo fugir daquela matança, Top Dollar e Myca são levados por Grange e, de dentro do carro, o chefe da vilania olha pela janela e sente-se frustrado, pois, naquelas alturas, a cidade toda deveria estar em chamas, mas tal empresa foi impedida por Eric, que eliminou seus comparsas, interrompendo a remissão. Assim como o protagonista em foco nessa história, também devemos levar em conta a paixão sob o ponto de vista desse antissujeito, que teve a espera frustrada com as ações de Eric e, agora, é quem quer vingar-se, mas antes precisa /saber/ como derrotar o vingador e, para isso, conta com os conhecimentos místicos de Myca: “Ele tem poder, mas esse poder você pode tirá-lo dele. O Corvo é o seu elo entre o mundo dos vivos e o reino dos mortos.”¹⁰⁴ – ela explica e Grange conclui – “Então, mate o Corvo e destrua o homem”¹⁰⁵. Essas constatações fazem Top Dollar sorrir, como se já tivesse algum plano em mente para capturar seu inimigo.

¹⁰⁴ “*He has power, but it is power you can take from him. The crow is his link between the land of living and the realm of the dead.*”

¹⁰⁵ “*So, kill the crow and destroy the man.*”

4.4.4.4 PN: Triunvirato do mal

Depois de eliminar Skank, Eric acredita ter cumprido sua missão e, perambulando pela rua, pressente que logo se unirá ao seu amor, anunciando o seu retorno para casa. Nota-se na personagem um sujeito menos tenso, que até se diverte com as crianças saindo às ruas para as vésperas de Halloween, agora que a cidade está livre da ameaça dos gângsteres, que impediam a comemoração do feriado diante do caos que provocavam na Noite do Diabo. É significativa a referência do filme ao Halloween: celebração de origem pagã, na qual se acredita que o mundo dos vivos se conecta com o dos mortos, que vêm visitá-los. Eric retorna ao cemitério e encontra Sarah, dormindo na sepultura de Shelly; ele acorda a garota, que diz estar à sua espera para despedir-se, já que o amigo esqueceu de dizer-lhe adeus. Eric pede desculpas e presenteia a garota com o anel de Shelly, pois acredita que sua noiva adoraria que Sarah guardasse o objeto consigo: “Dessa forma você sempre se lembrará dela”¹⁰⁶, Eric afirma. Sarah, emocionada, promete nunca tirar o objeto pendurado em seu pescoço; ela dá um último abraço no amigo, e vai embora.

Vale comentarmos que o anel de noivado é tanto figura, que metaforiza a conjunção do casal, quanto um objeto modal, o qual fornece um /saber-ser/ para Eric, pois, ao recuperá-lo, ele relembra de suas expectativas com Shelly. Portanto, o anel não poderia ser negligenciado por Eric, que, ao entregá-lo para Sarah, ressalta ainda mais o simbolismo da união matrimonial e do elo familiar, já que Sarah pode ser considerada quase como uma filha para eles.

Agora, Eric espera por uma sanção, a última fase do percurso do sujeito: “Nela ocorre a constatação de que a *performance* se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação.” (FIORIN, 1990, p. 23). Mas, apesar de Eric acreditar que cumpriu todos os seus programas internos, ele não pode entrar em conjunção com seu /amor/ antes de entender por completo quem foi o mandante do crime. Isso se dará em consequência de um último programa para o protagonista: salvar Sarah de uma cilada arquitetada por Top Dollar e seus comparsas, Grange e Myca.

Ao sair do cemitério, Sarah é raptada por Grange, que a leva para a igreja ao lado, onde estão os dois outros vilões. Ao ver o anel pendurado no pescoço de Sarah, Top Dollar o rouba a fim de provocar a garota, que clama por Eric. Por meio da telepatia do Corvo à espreita, Eric percebe algo de errado e corre para encontrar a garota. Ao entrar pela nave central acompanhado do Corvo, Grange, escondido, acerta um tiro na ave, o que ocasiona a perda da invulnerabilidade

¹⁰⁶ *This way you'll always remember her*”

de Eric. Top Dollar aparece, e Eric, ainda sem perceber a perda de seus poderes, ordena que o mafioso lhe devolva a garota, mas, sem dar-lhe ouvidos, Top Dollar dispara um tiro no ombro esquerdo do vingador. Eric começa a sangrar, cai e é golpeado pelo seu rival, que zomba: “Bem, para um fantasma, você sangra legal.”¹⁰⁷ Grange se prepara para exterminar de vez o Corvo, quando, para a sorte do vingador, desfalecido no chão, Albrecht surge repentinamente, e um tiroteio se trava contra Top Dollar e Grange. Novamente, no plano da expressão, além do barulho de tiros e ações internas, a trilha musical agitada e o tom vermelho, que se difunde no espaço quando o policial dispara um sinalizador, deixam a cena ainda mais intensa. Enquanto o chefe da máfia corre para o alto da igreja, levando Sarah, seu capanga é morto por Albrecht, que, por sua vez, é alvejado no ombro por um tiro disparado por Myca, escondida na escadaria da torre. Orientando-nos à leitura do filme, Jeff Conner & Robert Zuckerman explicam que:

Top Dollar, Myca e Grange formam um triunvirato do mal que confronta as forças do bem representadas por Eric, Sarah e Albrecht. Não é coincidência que na climática batalha na igreja, Grange confronta Albrecht, Myca segura e amarra Sarah, e Top Dollar desafia Eric em uma disputa no telhado. (In: *The Crow: the movie*, 1994, p. 67)¹⁰⁸.

Com seu parceiro gravemente ferido, Eric precisará dar conta sozinho do resgate e, tentando redobrar suas forças, sobe as escadas, mas acaba na mira de Myca, que, apontando sua arma para Eric e segurando o Corvo na outra mão, diz: “Esse é todo o poder que você já teve. Agora ele é meu.”¹⁰⁹ Muda-se o andamento da trilha musical, que, agora, produz uma atmosfera mística. De fato, o Corvo é muito poderoso, e, agora, a vilã experimentará a verdadeira fúria da ave que escapa de suas mãos e ataca-lhe bem nos olhos, fazendo com que a vilã despenque do alto e morra. Assim como os outros vilões, Myca também recebe uma morte exemplar, pois era nos olhos de suas vítimas que ela encontrava seu poder de clarividência.

Sarah grita, pedindo ajuda ao amigo, enquanto Top Dollar a mantém sob a chuva, no estreito telhado da igreja. Eric vai até a garota e pede para o vilão a deixar, e assim ele o faz, soltando Sarah, que escorrega pelas calhas, ficando pendurada, na iminência de despencar. Top Dollar, com uma espada, começa a atacar Eric, que, desarmado até então, pega o para-raios da igreja para defender-se dos golpes ostensivos de seu oponente. Durante a briga, ambos acabam por escorregar e cair no beiral da igreja. Com a queda de Top Dollar, o anel rola pelo telhado,

¹⁰⁷ “Well, for a ghost, you bleed just fine.”

¹⁰⁸ *Top Dollar, Myca and Grange form a triumvirate of evil which parallels the forces of good represented by Eric, Sarah and Albrecht. It's no coincidence that in the climactic battle in the church, Grange battles Albrecht, Myca holds and binds Sarah, and Top Dollar challenges Eric to a jousting match on the roof.* (In: *The Crow: the movie*, 1994, 67).

¹⁰⁹ *This is all the power you ever had. Now, it's mine.*

mas o Corvo não perde de vista o objeto. Eric, preocupado com Sarah em apuros, se descuida e, então, é transfixado pela lâmina da espada de Top Dollar. Tudo parece estar perdido, com o vingador gravemente ferido. Então, eis a revelação final. Vitorioso, Top Dollar se aproxima e confessa ter sido o responsável pela tragédia do casal:

[Top Dollar]: Meu pai costumava dizer: "Todo homem tem um diabo e você não pode descansar até encontrá-lo". O que aconteceu lá atrás com você e sua namorada: eu limpei o prédio. Inferno! Nada nesta cidade acontece sem a minha autorização.¹¹⁰

Embora seja uma cena de ação, a trilha sonora, em vez de agitada, é misteriosa, com cantos e melodias que parecem aludir à força transcendental que rege Eric, o qual, antes de ser derrotado, retribui algo que precisou recuperar, mas, agora, ao final de seu percurso, não quer mais guardar consigo. Encostando sua mão subitamente no rosto de Top Dollar, o vingador lhe transfere toda dor de Shelly, que adquiriu por meio das memórias de Albrecht:

A partir do momento que reconhecemos que os objetos de valor em jogo na narrativa da vingança são objetos-paixão, a liquidação da falta só pode ser a consequência da *prova decisiva* que contém a dor infligida e o prazer do herói vitorioso. (GREIMAS, 2014, p. 250).

Novamente, os planos azulados de Shelly no hospital aparecem, e seu sofrimento é evidenciado não só pelos ferimentos e procedimentos médicos para ressuscitá-la após sofrer uma parada cardíaca, mas, sobretudo, pela dor da alma em consequência do acontecimento. O impacto com que o casal foi surpreendido foi tanto, que Eric sequer conseguiu entender algo, ficou suspenso no tempo, ao passo que Shelly parece absorver o ocorrido, pois, embora esteja em coma, um plano detalhe mostra a lágrima que escorre de seu rosto, outro, sua mão esticada, como se clamasse em silêncio pelo noivo enquanto deixava a vida.

“Trinta horas de dor! Tudo de uma vez. Tudo para você.”¹¹¹, Eric grita, e os elementos visuais e sonoros – planos rápidos de Shelly no hospital, lampejos e sons ensurdecedores de trovões – reforçam a maneira acentuada com que o vilão recebe sua retribuição. Ao perder seu poder de regeneração, Eric se tornou vulnerável, mas a dor que recuperou de Shelly é sua cartada final, para o causador de todo mal, fazendo com que Top Dollar, em seguida, despenque do beiral da igreja e morra empalado na estátua de uma gárgula. Mesmo agonizando, Eric

¹¹⁰ “You know, my daddy used to say: “Every man’s got a devil and you can’t rest till you find him.” What happened back there with you and your girlfriend: I cleared that building. Hell! Nothing in this town happens without my say-so.”

¹¹¹ “Thirty hours of pain! All at once. All for you”

resgata Sarah, e ambos logo vão ao encontro de Albrecht, baleado. O amigo pede para que a garota permaneça com o policial, à espera da ajuda médica a caminho, e, então, some.

4.5 Resolução

4.5.1 O escuro e o indefinido: a lógica concessiva

No decorrer do filme, notar-se-á que o espaço da *diegese* em *The Crow* é uma cidade caótica, onde transitam somente as personagens envolvidas na intriga, como se os habitantes se escondessem da violência urbana que lá impera. No entanto, esse espaço carece de nome, ou seja, de uma ancoragem espacial, com referência a algum local específico. Tal indefinição também ocorre no tempo¹¹², difícil de ser estabelecido, na medida em que figuras do passado, como o cemitério e a igreja abandonados, estão interpostas no espaço urbano industrializado, porém, decadente, a julgar pela aparência dos prédios e dos galpões em ruínas. Mesmo que as vestimentas modernas ao estilo *grunge* e gótico dos atores entre outros objetos possam sugerir um tempo que não parece ser tão distante da época do lançamento do filme, ainda assim, não reconhecemos um referente espaço-tempo do mundo natural.

A indefinição percorre o enredo também por meio dos temas sobrenaturais, a começar pelo da ressurreição, acontecimento que rompe com a lógica implicativa da realidade física. Ao contrário, Eric representa a lógica concessiva, integralizada na estrutura narrativa fantástica, na qual ocorre a fragilização da racionalidade por um evento extraordinário, que rompe com as leis do mundo natural. A narrativa fantástica, de acordo com o modelo de Todorov, sustenta-se na hesitação, ou seja, no tempo em que as personagens oscilam entre a certeza e a dúvida em torno do evento, que pode não se confirmar, quando tudo não passa de uma alucinação da personagem, ou, pelo contrário, pode se confirmar, causando admiração nessa personagem, a qual deverá admitir leis até então desconhecidas.

Eric, ao romper com a lógica tida como a real, sobra às personagens que interagiram com ele simplesmente a aceitação de uma outra lógica, com suas próprias regras, as quais fogem do entendimento do senso comum, haja vista a conversa entre Sarah e Albrecht, na lanchonete, ao entardecer, momento que simboliza a transição do natural ao sobrenatural:

[Sarah]: Quando alguém está morto, não pode voltar, pode?

[Abrecht]: Era o que eu pensava. Está se referindo a alguém em particular?

[Sarah]: Você vai pensar que eu estou louca.

¹¹² Ao dizermos que a categoria temporal em *The Crow* não é ancorada, estamos especificando que não há referência direta a algum tempo e espaço histórico específico, como ocorre em filmes épicos que se passam, por exemplo, no século XII medieval, na Inglaterra, ou no século II, durante o Império Romano, etc.

[Albrecht]: Bem, então talvez tenham que trancar nós dois
 [Sarah]: Você o viu também?
 [Albrecht]: Eu vi alguém. Talvez fosse sua "fada-padrinho".
 [Sarah]: Eric não voltou por mim. Ele não pode mais ser meu amigo porque estou viva.
 [Albrecht]: Quer um amigo para levá-la para casa?¹¹³

Então, para Eric, já não há mais futuro no espaço terreno, cujo significado é expresso não somente pela fala de Sarah, que ressalta a impossibilidade de ter o amigo de volta, porque ela está viva enquanto ele, morto. Embora Eric tenha morrido, ele está entre os vivos, concessão que lhe provoca questionamento e intensifica sua perda de identidade, visto que representa um termo neutro, não se reconhecendo nem como vivo, nem como morto. Tal ambiguidade é expressa com recorrência ao longo do filme pelo modo como a luz incide parcialmente no rosto de Eric (cf. figuras 7, 20 e 27), gerando forte contraste de claro-escuro, o que, além de lhe causar a indefinição de sua figura, ocultando sua face, sobretudo, exprime a dualidade que constitui esse ser, transitando entre a malquerença e a benevolência, o ser e o parecer, a vida e a morte.

Isso nos leva a compreender que o efeito de instabilidade é produzido não somente por elementos próprios do plano do conteúdo, mas também do plano da expressão, a julgar pela ousada semiótica luminescente do filme, reconhecido por sua escuridão, visto que quase toda intriga se passa num intervalo entre duas noites chuvosas: a da ressurreição e a do retorno de Eric ao mundo dos mortos. Quando há luz nos espaços em *The Crow*, ela provém de uma fonte artificial que cria regiões concentradas em pontos específicos de um objeto, o que não quer dizer que a toda hora o filme sustente esse único valor tensivo, porquanto as semióticas de um filme são dinâmicas. Sendo assim, na chegada de Eric ao *loft*, a obscuridade prevalece pela atonia da luz, oriunda de algumas poucas velas espalhadas lá, gerando o ambiente fechado e recluso, para um sujeito que se aprisiona nas sombras.

O motivo pelo qual a obscuridade da noite é propícia para aguçar a imaginação e o medo decorre justamente da falta de luz necessária para definir as formas dos objetos ao redor, como afirmara Edmund Burke: “Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece.” (BURKE, 2013, p. 83). A ausência da luz, portanto, produz o efeito de mistério. Não é à toa que as trevas, junto a cemitérios, ruínas e animais místicos, como o corvo, formam um percurso figurativo típico do discurso gótico, fortemente resgatado em *The Crow*.

¹¹³ [Sarah]: *When someone's dead, they can't come back, can they?* [Albrecht]: *That's what I thought. Are you referring to anyone in particular?* [Sarah]: *You'll just think I'm nuts.* [Albrecht]: *Yeah, well, then maybe they'll have to lock us both up.* [Sarah]: *You see him too?* [Albrecht]: *I saw somebody. Maybe it was your fairy godfather.* [Sarah]: *Eric didn't come back for me. He can't be my friend anymore because I'm alive.* [Albrecht]: *You want a friend to walk you home?*

Aprofundando a questão, as trevas, assim como outros fenômenos capazes de incitar a ideia de perigo provocando a mais forte emoção ao espírito, são fontes do sublime, no sentido estético-filosófico em que Burke atribui a esse termo, em seu tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Aproximando conceitos, vejamos que o sublime implica uma tensão análoga à do acontecimento, à medida que o objeto promove a elevação súbita do sensível, que comprime o inteligível e suscita efeitos passionais, como o assombro, conforme explica o pensador do século XVIII:

A paixão a que o grandioso e o sublime na *natureza* dão origem quando essas causas atuam de maneira mais intensa é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustentados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (BURKE, 2013, p. 81).

Se a escuridão da noite é quando o sobrenatural se manifesta na presença de Eric, na luz do dia, a hesitação dá lugar à busca pelo esclarecimento dos eventos extraordinários. Nessas poucas cenas diurnas, a iluminação natural se difunde no espaço, salientando as formas dos objetos, devido à maneira homogênea com que incide sobre estes. cremos que esses valores não são arbitrários, uma vez que estão relacionados à clareza da percepção visual que implica na clareza dos fatos misteriosos. Reparemos que é durante o único dia, que intervala as noites de vingança de Eric, que o sargento Torres interroga Albrecht, pedindo a este que revele a identidade do justiceiro, e que Grange constata o túmulo vazio de Eric Draven, reportando tal informação ao seu chefe. Ao mesmo tempo, Top Dollar tenta entender como se deu a morte de T-Bird, escutando o relato de Skank, testemunha ocular de um ser fantástico, que está a perseguir todos os membros da gangue, o que causa desespero ao marginal, ainda mais quando reconhece Eric numa foto.

Mas o ponto alto da revelação ocorre com a personagem Sarah. Após o encontro misterioso com o estranho na rua, também é de dia que a garota vai ao *loft* e, finalmente, acaba com a dúvida sobre o amigo. Enquanto ela sobe as escadas do prédio, Eric despede-se de suas memórias, lembrando, pela última vez, os momentos felizes com Shelly, enquanto o fogo da lareira consome as fotografias do casal. Quando percebe alguém vindo, Eric se esconde, e Sarah adentra no local, chamando pelo nome do amigo em vão, já que encontra apenas Gabriel, ainda vivendo por lá. A garota pensa estar ficando louca, mas sua credulidade aumenta ao ver a lareira recém-apagada e os fragmentos de uma fotografia do casal, então, ela pede para que o amigo

apareça, dizendo que, mesmo com a maquiagem, o reconheceu, além do mais, lembrava-se do trecho de sua canção, que proferiu na noite anterior. Ninguém lhe responde. Sarah insiste mais uma vez, lamentando sua solidão depois que o casal de amigos se foi, e irritando-se com o silêncio, está prestes a ir embora, quando Eric, finalmente, aparece, e os dois se abraçam. Nesse instante, vejamos a maneira como o código fotográfico, compatibilizando luz e enquadramento, tonifica o sentido de negação do mundo natural pela figura de Eric (cf. figura 31):



Figura 32 - Enquadramento na cena em que Sarah confirma o retorno de Eric.

Observemos a organização topológica, estabelecendo a oposição esquerdo/direito nessa imagem, de modo que as formas estejam distribuídas ao lado esquerdo do espectador, onde se identifica a figura sombria de Eric em contraste com o brilho da janela estilhaçada que o circunda, através da qual se vê prédios, durante um dia nublado e chuvoso, restando, ao lado direito, somente o espaço vazio das trevas. Contrariando um código de composição fotográfica que sugere o olhar em direção ao espaço vazio, para criar a ideia de um caminho vislumbrado à frente, um destino, por assim dizer, Eric está de costas, gestualidade que representa a negação de um futuro, visto que está preso ao passado. Ressaltando o seu não pertencimento ao mundo dos vivos, ele é mostrado contra a luz que vem de fora, que cria o contorno de sua silhueta, como se também o resurreto negasse o dia para ficar recluso às trevas do *loft*. Outra oposição se estabelece entre o espaço interior/exterior, demarcado pela janela estilhaçada que simboliza a travessia de limiar entre o mundo natural e o sobrenatural, visto que foi através dela que Eric teve sua vida interrompida, quando fora atirado pelo sexto andar, separando-o do dia a dia dos vivos, restringindo-o ao mistério da noite. Tal fechamento do sujeito também é enfatizado pela

forma circular da janela em oposição à forma retilínea da silhueta de Eric, ao passo que esta é circundada por aquela, disposição visual que realça o efeito de aprisionamento de Eric.

4.5.2 O reencontro com Shelly: a sanção e o relaxamento

A chuva cessa, aliás, “Não pode chover o tempo todo”, como diz Eric, na canção de sua banda, e, com ela, o mal daquele local também termina. Após concluir sua vingança, de fato, punindo o mandante do crime, recuperando o anel, trazendo de volta a harmonia entre Sarah e Darla, restabelecendo a ordem social da cidade, ou seja, consertando tudo de incompleto que ficou para trás, Eric, pode, finalmente, descansar em paz. Agonizando depois de sofrer vários ferimentos, ele cai sobre o túmulo de Shelly, sussurrando seu nome. A trilha musical se inicia com uma nota aguda, de timbre místico, que poderia transcodificar-se para a percepção visual como luz, de modo a preanunciar o espírito de Shelly, que surge, em meio ao cemitério, para retirar o noivo de sua escuridão. Opondo-se à indumentária preta de Eric, que vem a simbolizar o luto pela amada – ou seja, estados passionais intensivos de sofrimento pela perda –, Shelly está de branco, cor que se destaca no negrume do cemitério (cf. figura 33):



Figura 33 - Reencontro de Eric, de preto, e Shelly, de branco, no cemitério.

Mas, agora, ela não padece, não demonstra dor, mas paz, serenidade e júbilo. Essa cena nos leva ao entendimento de que as cores das vestimentas das duas personagens, uma vez que, por convenção, a noiva se casa de branco e o noivo de preto, aludem à realização do matrimônio – último programa de uso de Eric que ficara pendente em vida e que ainda era preciso acertar – ao passo que o arranjo musical lembra uma marcha nupcial, formando, tanto pelos elementos visuais quanto sonoros, uma isotopia cerimonial correspondente ao tema do casamento.

Com muita ternura, ela chega lentamente, acaricia o rosto de seu amado e o beija. Na metalinguagem semiótica, dizemos que o sujeito Eric foi sancionado positivamente pelo Corvo,

destinador-julgador, que reconhece o noivo por cumprir seu /dever/ de consertar as coisas, e o recompensa, colocando-o novamente em conjunção com o objeto de valor privado /amor/.

Depois que o socorro chega, Albrecht é atendido enquanto Sarah retorna ao cemitério. Fantasticamente, o túmulo de Eric aparece inviolado, como se de lá ele nunca tivesse saído. Junto à sua lápide, está a de Shelly, ambas lado a lado, simbolizando o matrimônio que se realiza no plano metafísico. E Sarah sabe que tudo aquilo foi real, pois o Corvo, que não deixou o anel se perder mais uma vez, está lá, sobre a lápide de Eric, para devolver à garota o objeto presenteado pelo amigo. O filme termina com a ave negra sobrevoando a cidade, que, agora, encontra-se calma – não mais com aquele céu avermelhado, como nos planos iniciais –, enquanto a voz *over* de Sarah recita o seguinte epílogo: “Se as pessoas a quem amamos são tiradas de nós, o jeito de mantê-las vivas é nunca deixar de amá-las. Os prédios queimam, as pessoas morrem. Mas o verdadeiro amor é para sempre.”¹¹⁴

A vida é efêmera, mas o amor transcende o espaço terreno, pressupondo a continuidade das paixões no mundo espiritual, sejam elas tensas ou não, o que vem a estabelecer a oposição discursiva entre o espaço físico e o metafísico, sendo este último onde seu deu a máxima tensão – quando Eric esteve inerte e a narrativa parou – e, também, o relaxamento de Eric ao retomar a conjunção com o /amor/.

4.6 Um último olhar sobre *The Crow*

Para que sistematizemos o plano de conteúdo de *The Crow*, comecemos pela descrição de seu universo diegético: uma cidade que se mostra caótica, já no início do filme, cujo tema da desordem social é sustentado pelas figuras de criminosos, drogas, assassinatos, burocracia policial, as quais, por sua vez, estão associadas às figuras míticas do Inferno e do Diabo. É, portanto, um lugar sucumbindo à remissão provocada pelos antissujeitos Top Dollar e sua gangue – “Desordem, caos, anarquia. Isso é divertido!”¹¹⁵, exalta o chefe da vilania aos seus parceiros mafiosos –, cuja ação violenta sobre o casal Shelly e Eric desencadeou o percurso de Eric Draven, que, junto ao Corvo, retorna para restaurar a harmonia daquele lugar. A narrativa se acelera com a emissão dos sujeitos, cujos valores, diametralmente opostos aos dos antissujeitos, são depreendidos, também, em nível discursivo, pela associação de Eric e do

¹¹⁴ “If the people we love are stolen from us. The way to have them live on is to never stop loving them. Buildings burn, people die, but real love is forever”.

¹¹⁵ “Disorder, chaos, anarchy, now that’s fun!”

Corvo à figura da chuva, simbolizando a limpeza do mal, que apaga o fogo propagado pelos agentes demoníacos.

A partir desse jogo de forças em coalisão, se desenvolve o fluxo narrativo de *The Crow*, cuja dinâmica está entrelaçada a outros elementos expressivos, com especial atenção à semiótica cromática, tendo em vista que os *flashbacks* de tonalidades avermelhadas funcionam, para Eric, como impulsos, que o conduzem à emissão por meio da vingança.

Levando-se em conta os percursos de outros sujeitos em relações de contiguidade com o do protagonista, notemos que os feitos de Eric, indiretamente, incidiram em benefício de seus adjuvantes, Sarah e Albrecht, que compartilham dos mesmos valores e, portanto, almejam o relaxamento que lhes é negado pelas ações dos antissujeitos. No percurso de Sarah, a negação se concretiza com a figura da mãe, dissimulada pelo vício e influência do namorado, Funboy. Em vida, Shelly e Eric tentavam suprir a falta afetiva da garota, porém, ao serem mortos, o percurso de Sarah se tornou mais tenso, ideia que é entendida mais especificamente quando, no *loft*, ela implora para que o amigo apareça: “Sinto-me um pouco só. Vá para o inferno! Pensei que se importava.”¹¹⁶ Mas Eric se importa: zelar por Sarah foi a última súplica de Shelly. Dessa forma, Eric reverte os valores de Darla, contramanipulando-a em direção à salvação, para que ela volte a dar amparo à filha, exercendo o papel de mãe.

Embora o protagonista transite por toda a tessitura fórica do texto, atingindo o ápice da tensão e do relaxamento, vale lembrar que as personagens adjuvantes também padecem ao serem privadas da paz e, ao lado de Eric, passam a contribuir para a emissão da narrativa. Com relação a Albrecht, na primeira sequência do filme, percebe-se nele a desilusão, estado passional durativo perante a impotência de /querer/ mas /saber não-poder fazer/ nada a respeito da criminalidade daquela cidade. Isso se intensifica após o assassinato do casal, que exerce forte impacto em sua vida, pois, insistindo em resolver o comovente crime, foi rebaixado de cargo por conta do seu superior, sargento Torres. Mas, ao ajudar Eric, doando-lhe saberes – detalhes do crime e os momentos finais de Shelly no hospital – e poderes – fugir da perseguição policial e neutralizar Grange – seu estado de tensão é diminuído, pois retoma o fazer emissivo que visava à conjunção com o objeto de valor justiça, até então interrompido pela burocrática corporação na qual trabalhava. Pode-se dizer que dessa interação há a redenção não só para o policial, mas para esses dois sujeitos, que vão se restabelecendo reciprocamente, haja vista que os valores doados por Albrecht para Eric representam a tomada de consciência necessária para

¹¹⁶ “Get so lonely all by myself. The hell with you. I thought you cared.”

que o sujeito compreenda a inevitabilidade do acontecimento que lhe acometeu e se redima da culpa por não ter conseguido proteger Shelly.

Se o tema da salvação é presente nos percursos de Sarah, Darla, Albrecht e do próprio Eric, há, por outro lado, o da expiação nos percursos dos antissujeitos, os quais constatarem as consequências de suas ações pela dor impingida por Eric, cujo senso de justiça equivalente tem sua apoteose quando ele transfere a Top Dollar, de uma só vez, todo o sofrimento que o vilão, indiretamente, infligiu à Shelly, cena em que os tons azulados dos *flashbacks*, os lampejos de raios e a aceleração da montagem expressam a intensidade com que aquelas sensações aflitivas devastam o emissário do mal, punido com a morte. Assim, chega-se à resolução do percurso de Eric, que, enfim, triunfa sobre os antissujeitos e livra a si mesmo e os seus amigos do tormento, restabelecendo a paz no universo diegético de *The Crow* e, como sanção positiva, reencontrando Shelly no plano espiritual.

Em termos narrativos, tratamos da resolução do esquema em que se constroem as relações e conflitos entre todas as personagens envolvidas na trama, mas, além disso, também é muito significativa a resolução dos mistérios que percorrem o filme, desde a descoberta de Top Dollar como o grande responsável pela morte do casal até a constatação do retorno de Eric ao mundo dos vivos, provocando estupor tanto para seus amigos quanto para seus inimigos. Além do tema fantástico da ressurreição, o efeito de mistério é, ainda, sustentado pela atmosfera soturna que se expressa com o agenciamento de formas do código fotográfico, na medida em que os valores da semiótica luminescente fazem prevalecer a escuridão da noite em detrimento da claridade do dia – que pouco ocorre –, e o valor cromático esmaecido sublinha o aspecto lúgubre, sem vida, com que Eric transita num tempo e espaço no qual não se reconhece mais como sujeito.

Voltemo-nos, agora, aos elementos próprios da linguagem cinematográfica, selecionados e empregados pelo enunciador do filme, este que não prescindiu de certos recursos de narração, como voz *over*, montagem alternada, campo/contracampo, transições entre cenas, movimentos de câmera, que são todos códigos gerais, comuns na maioria dos filmes. Longe de desmerecer a qualidade estética de *The Crow*, a mobilização dos códigos gerais evidencia a sua genialidade, na medida em que tensiona a linguagem cinematográfica, mesclando a transparência e a opacidade: pela utilização de formas cristalizadas, o enunciador assegura a fluidez da narração e conduz o enunciatário por caminhos de comodidade; a opacidade, no contraponto, provoca a descontinuidade, por meio das proeminências dos elementos intrínsecos ao plano de expressão, que não se deixam passar despercebidos, uma vez que deslocam o enunciatário de sua zona de conforto.

Ao rememorarmos o agenciamento do código fotográfico cinematográfico, abordado no capítulo III, inferimos o complexo jogo existente em sua articulação, ao passo que congrega várias formas semióticas mobilizadoras da visão. Levando-se em conta a semiótica cromática, ela opera com a alternância de valores, cuja atonia, preponderando em quase toda a extensão do filme, cria uma espera, que, entretanto, é interrompida pelos acentos de cores intensas – principalmente, o vermelho e o azul, durante os *flashbacks*.

Junto à cromática, outras semióticas não foram menos operantes para criar os sobressaltos do plano da expressão. Por exemplo, basta considerarmos, nas cenas de demasiada tensão, duas semióticas responsáveis por uma experiência sensível, geradora de aceleração: a semiótica da montagem – com seus breves planos – e a semiótica luminescente – com os lampejos súbitos em meio às trevas que imperam naquele universo. Com isso, paralelamente à dinâmica do plano do conteúdo, via regime missivo, identificamos, no filme, outra dinâmica que decorre de acelerações e desacelerações e de tonicidades e atonias próprias do plano da expressão.

Saliências, expressas pela semiótica do enquadramento, se mostram inusitadas. Ora, a relação entre formas é pertinente a qualquer enquadramento, visto que a maneira como estão dispostas gerará a impressão de distância e de tamanho entre uma figura e outra. No entanto, em *The Crow*, alguns enquadramentos nos saltam aos olhos, na medida em que entreabrem possibilidades de leitura, que vão além da mera denotação trivial das figuras icônicas do código fotográfico cinematográfico. Exemplo disso são as associações que se estabelecem entre valores de relações átonas/concentradas – formas diminutas na tela – e tônicas/difusas – formas que preenchem a tela –, e categorias do plano do conteúdo, como /ameaçado/ vs. /ameaçador/. Além disso, também destacamos as relações entre formas circundantes e circundadas, que ocorrem em cenas nas quais Darla e Eric são envoltos por uma forma exterior a eles, criando o efeito conotativo de aprisionamento ou fechamento interior dessas personagens.

Não fica a cargo somente do código fotográfico produzir uma cadência de fraturas e de esperas a partir de qualidades visuais, mas também contribui veementemente para isso o código musical, cuja inconstância – diferentemente da imagem constante – torna mais significativa sua presença quando intervém sobre a camada sonora dos diálogos e dos ruídos. O código musical, em *The Crow*, se manifesta pela forma orquestrada, com composições específicas para o filme, que, tendo em vista a predominância de determinados traços sonoros, podem ser classificadas em três grupos: o tribal – cujo timbre principal advém de instrumentos exóticos, como o

*duduk*¹¹⁷ –, o rock – com sons de sintetizadores e de distorção de guitarra –, e o angelical – com o coro de vozes femininas. Outra forma de manifestação do código musical é via canções, as quais, assim como a trilha orquestrada, elevam os afetos, a julgar pelo frenesi característico do gênero musical do qual a maioria dessas composições fazem parte: o rock, tão inspirador, durante o processo criativo do filme¹¹⁸. Desse modo, primeiramente, podemos dizer que o código musical faz pontuações no decorrer da narração e, num segundo momento, que sua presença, associada a outros elementos do texto, contribui para a sublimação da história, seja tornando-a mais tensa, por meio das acelerações das trilhas e canções mais agressivas, seja tornando-a mais relaxada, por meio das notas prolongadas e serenas da trilha angelical, que desaceleram.

Com todas as suas especificidades, *The Crow* demonstra não ser um simples filme para o entretenimento fugaz, como assim são os diversos produtos da indústria cultural, cada vez mais esvaziados de sentido e incorporados à experiência anestésica do cotidiano. Bem diferente disso, após mais de 25 anos de seu lançamento, podemos dizer que o filme se tornou atemporal, porquanto ainda é capaz de deslumbrar o sujeito-espectador, arrebatando-o por meio dos mais diversos elementos sensíveis e excêntricos emaranhados em seu tecido textual. Assim, *The Crow* perdura como uma escapatória da banalização da cinematografia, tanto pelas paixões volitivas de seu plano do conteúdo quanto pelo uso ofuscante de seu plano da expressão, que se desvia do mero utilitarismo transparente da linguagem cinematográfica. Isso confere ao filme sutilezas que o revelam um objeto repleto de valores estéticos, estes que, para Greimas (2002, p. 91), são os “únicos que, rejeitando toda negatividade, nos arremessam para o alto”, trazem um “sabor de eternidade” ou – quem sabe – um breve momento de perfeição às atonias do mundo dito real, à naturalidade tacanha do senso comum.

¹¹⁷ Instrumento de sopro tradicional das regiões do Leste Europeu e do Oriente Médio.

¹¹⁸ Para mais informações sobre o papel do gênero rock no processo criativo tanto da *graphic novel* quanto do filme, sugerimos a consulta da dissertação *The Crow (1994): James O'Barr revisto por Alex Proyas* (FIORI, 2017, p. 111-117).

CONCLUSÃO

Retomando os principais pontos conjecturados nessa tese, começamos pela reflexão em torno da natureza semiótica do filme como texto e não como signo, entendimento que se dá pelo desdobramento teórico de Louis Hjelmslev, quando amplia os conceitos de Ferdinand de Saussure. Isso nos trouxe a compreensão de que nem mesmo o plano cinematográfico constitui-se como um signo, mas, sobretudo, aproxima-se do conceito de frase, visto que poderá conter diversos signos, como comprovamos a partir da obra *Utøya-22 July*, pertencente a uma classe de filmes denominada *one-shot feature films*, ou seja, filmes nos quais a história é narrada a partir de um único plano.

Christian Metz observa que o cinema possui um sistema que lhe é próprio e que não deve ser equivalido ao linguístico, visto que cada um desses possui significantes *sui generis*, com arranjos próprios. Sendo assim, o semiologista irá se referir a um código cinematográfico, que fundamenta sua teoria, e que nos instigou a profundas reflexões, já que, a partir da sua noção de códigos gerais e particulares, pudemos propor, com o auxílio do conceito de *práxis* enunciativa, como se engendrou o sistema específico do cinema e como ele ainda se articula, visto que são valores na sociedade, cuja circulação suscita a criação e recriação de formas.

Por fim, a grande contribuição do capítulo 1 é deixar claro que o cinema é, de fato, uma linguagem, não em seu sentido banalizado, raso, mas profundo, visto que nele evidencia-se a complexidade e os princípios próximos daqueles que identificam o verbal como linguagem. Tal conclusão só foi possível a partir dos temas analisados anteriormente, que convergiram para essa elucidação, ou seja, o cinema é linguagem, porque possui um código a partir do qual é possível produzir uma infinidade de enunciados heterogêneos: os filmes. Além disso, outra fortíssima característica do cinema que o configura como linguagem é sua capacidade de representação simbólica, o que faz dele, assim como a língua, não só um produto da criação do homem, mas também mais uma das ferramentas pela qual moldamos os significados do mundo, o que também projeta novos horizontes investigativos mencionados, porém, não aprofundados aqui, como a capacidade do cinema em promover a circulação de valores sociais, construindo certas realidades.

Embora não tenhamos entrado nesta discussão, esperamos que esse capítulo direcione futuras indagações sobre a linguagem natural – a língua inata do falante – vs. a artificial – outras linguagens, como a do cinema e da música, criadas pelo homem –, tema que urge de maiores reflexões, a julgar pelo questionamento de Greimas e Courtés (2013, p. 291) ao apontarem a falta de nitidez dessa dicotomia: “se a música erudita é verdadeiramente uma linguagem

artificial e construída, o que dizer do canto popular, que, possuindo os mesmos princípios fundamentais de organização semiótica, parece, contudo, "natural"?"

Como todo texto possui dois planos – expressão e conteúdo –, e o filme é um texto, o segundo capítulo conjecturou o ato de semiose, e problematizou o estado amorfo não delimitado pela forma, que precede a manifestação fílmica, ponto delicado que levou Christian Metz a criticar o modelo tríplice de Louis Hjelmslev, vindo a desconsiderar o termo *substância* deste em sua semiologia cinematográfica. Concordamos com as sugestões de Metz em parte, pois, certamente, o termo *matéria* que sugere, retomando a terminologia saussuriana, é menos embaraçoso do que o termo *sentido* proposto por Hjelmslev. No entanto, em vez de ignorarmos o termo *substância*, tão caro aos semioticistas que se debruçam sobre o sincretismo, conferimos o seu valor epistemológico para reflexão sobre o plano da expressão cinematográfico, no qual as diferentes formas entram em sincretismo e resultam cada qual sua substância específica dentre imagens, ruídos, músicas, fonemas, grafemas etc.

Reavaliemos, também, a instância prófílmica e seu estatuto de matéria para Metz, o que nos levou a problematizar não a produção técnica da imagem, mas o efeito iconizante de seus aparatos, como a câmera de alta resolução, à medida que é capaz de aumentar a analogia dos formantes de uma figura na imagem com o seu referente ontológico. Portanto, pareceu-nos mais apropriado considerar a matéria do cinema como um contínuo amorfo de imagens e sons, que pressupõe um estágio anterior à projeção da forma, envolvendo fases de produção que escapam da imanência do texto.

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 fúntivo constante, enquanto os outros códigos, assimilados subsequentemente, são variáveis. Dizemos, então, que a linguagem cinematográfica pressupõe a linguagem fotográfica, de maneira unilateral, pois que o código desta é anterior e não pressupõe o código daquela. Realçamos, também, a importância de se observar a diferença entre a linguagem sincrética e o texto sincrético, pois enquanto a primeira preestabelece um sistema próprio, engendrado pela associação de outros códigos, a enunciação dos textos sincréticos experimenta a combinação de linguagens distintas, sem que necessariamente o sincretismo destas resulte num sistema que se convencionará. Finalizamos o capítulo apresentando os olhares contrastantes entre José Luiz Fiorin e Lúcia Teixeira, que afirmam o poder sincretizador do sujeito da enunciação, e Waldir Bevidas que adverte sobre o risco dessa ideia, considerando, antes de tudo, a submissão desse sujeito pelas imposições e restrições da matéria. 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 da materialidade, também se sente impelido ao enfrentamento dessas fronteiras. Em se tratando de cinema, observamos que foi devido a esse jogo de imposições e enfrentamentos que aos poucos o sujeito da enunciação, acionando formas de um sistema em processo de formação, era impulsionado a alargá-las, a desconstruí-las e a combiná-las com formas de outros sistemas, transformando e recriando constantemente essa linguagem, que não se deixa esgotar de experimentações.

É no terceiro capítulo que evidenciamos a constituição do código cinematográfico, que não pode ser depreendido como uma atualização do código de Christian Metz, dado que, embora o autor francês nos tenha influenciado muito, apresentamos uma perspectiva diferente, que se desdobra a partir das propostas de Waldir Bevidas, que, ao reler Greimas, abre caminho para se pensar no código via forma científica, forma semiótica e forma códica, cada qual com sua expressão e conteúdo. Contando com o respaldo da semiótica tensiva de Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, descrevemos as formas semióticas agenciadas pela forma códica fotográfica, as quais estimulam qualidades perceptivas da visão, categorizadas em semiótica cromática, luminescente, focal, do enquadramento, cinética – exterior e interior – e da montagem. Elas podem se mostrar contrastantes, quando há a predominância, por exemplo, de uma cor concentrada na tela de modo mais ou menos intenso em relação a outra, ou mesmo difusa, no caso de uma cor homogênea durante todo um plano cinematográfico. A forma códica é o agrupamento de todas as formas semióticas evidenciadas, as quais, por si só, contêm uma dinâmica tensiva concordando ou indo em direções opostas, ao combinarem-se no jogo da significação.

Segundo o que sugerimos, o código cinematográfico é resultado da associação da forma códica fotográfica, musical e linguística, que entram em sincretismo por meio do que Waldir Bevidas denominou de função intersemiótica. Definimos que a forma códica fotográfica é invariante em relação às demais, o que quer dizer que é constante e indispensável numa manifestação fílmica, enquanto os outros fúntivos são variáveis de acordo com as demarcações de sua presença e ausência, como a entrada e a saída da trilha sonora numa cena de forte carga dramática ou os diálogos e as pausas verbais, sejam os de um narrador, sejam os das personagens, ou mesmo a ausência total desses códigos num filme. Embora tenhamos priorizado o detalhamento das formas semióticas inerentes à forma códica fotográfica, não deixamos de lançar certos olhares sobre os códigos musical e linguístico, no contexto da manifestação fílmica, para futuros trabalhos mais aprofundados, tendo em vista a demanda de estudos e reflexões que essas formas exigem do pesquisador.

A parte II desta tese demonstrou a efetividade de nossa proposta desenvolvida na parte I, orientando-nos à medida que fomos construindo o sentido do filme *The Crow*, levando em conta as tensões de sua expressão, pela qual evidenciamos valores graduais, os quais, associados às categorias do conteúdo – tendo em vista a relação de interdependência entre os planos do texto –, criaram efeitos de sentido peculiares. Esse jogo enunciativo contribuiu com o fluxo narrativo do enredo, na medida em que os valores graduais incitavam as significações de ordem passional, pragmática e cognitiva.

A começar pela semiótica cromática, mostramos como esta transpassa a temporalidade e os temas da esfera do discursivo, aprofundando-se no nível narrativo, por meio da consignação de certos valores tensivos às paixões, relação esta que impulsiona a ação da vingança, performances e pontos de vista de determinados sujeitos. Isso não fica restrito à forma códica fotográfica, visto que o enunciador, ao acionar o código cinematográfico – que compreende o sincretismo – também manipula outros códigos, como o musical, filiando-o aos aumentos e diminuições das paixões e das ações dos sujeitos, e o luminescente, cujos valores realçam o efeito de mistério inerente aos temas sobrenaturais que permeiam a estrutura narrativa fantástica de *The Crow*.

Por meio de outras semióticas, como a do enquadramento e a da cinética exterior, o filme mostrou que seus valores e dinâmicas não são arbitrários, a julgar pela sua função como recurso de narração, simulando as percepções e os olhares das personagens. Mais do que isso, analisamos como essas formas estabeleceram relações narrativas, envolvendo transformações de estado, e foram responsáveis pela produção de efeitos de sentido conotativos. Isso não se deu exclusivamente pelas relações topológicas e eidéticas, no caso dos enquadramentos, mas junto a outras formas, como a luminescente (cf. figura 28), o que veio comprovar o jogo existente não somente entre as formas códicas, que entram em sincretismo, mas também entre as formas semióticas, cada qual submetida a um dos códigos constituintes do código cinematográfico.

Esses apontamentos nos trazem o entendimento de que se forem consideradas, em uma análise, questões apenas de ordem do conteúdo, negligenciando-se, portanto, o entrelaçamento desse plano com o da expressão, provavelmente a leitura de qualquer filme será superficial e incompleta, haja vista as nuances das qualidades imagéticas e sonoras, cujos elementos que se mostram a nós são de extrema relevância para a constituição do texto como unidade de sentido.

Por fim, embora essa proposta ofereça a descrição de formas agenciadas por um único código dito cinematográfico, elas são gerais a qualquer objeto semiótico, cuja imagem seja uma

invariância, não se limitando, portanto, à análise de filmes de longa-metragem somente – como fizemos, aqui, com *The Crow* –, mas adequando-se a quaisquer outros gêneros audiovisuais.

Isso não quer dizer que esse trabalho ofereceu uma tipologia capaz de abarcar todos os valores tensivos que conferem as sutilezas aos textos audiovisuais. Muito pelo contrário, uma vez que buscamos desenvolver apenas uma perspectiva analítica que venha a complementar o amplo projeto semiótico, cuja incorporação da proposta tensiva zilberbeguiana nos permitiu medir as nuances da expressividade, estas que são tão reveladoras da essência e do ritmo de cada texto. A linguagem audiovisual, ao manifestar diferentemente as cores, as luzes, os movimentos da imagem e os sons, cria valores que não são estáticos, visto que estão em constantes oscilações, o que confere, a cada texto, originalidade, a qual, embora também resulte das variações do plano de conteúdo desses textos, não prescinde das gradações do plano de expressão, em contínuos movimentos de interdependência.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. (Trad.). Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, J. *A imagem*. (Trad.). Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

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

BARROS, D. L. P. A comunicação humana. In: *Introdução à Linguística*. (Org.). José Luiz Fiorin. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 25-53.

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

BARROS, D. L. P. Paixões e apaixonados: Exame semiótico de alguns percursos. In: *Cruzeiro semiótico*. Associação Portuguesa de Semiótica. n. 11-12, 1989-1990.

BARROS, M. L. P. *O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível*. São Paulo: FFLCH, 2015.

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

BEIVIDAS, W. O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas. In: *Casa*. Cadernos de Semiótica Aplicada. v. 10, n. 2, 2012.

BEIVIDAS, W. O sentido e a forma na estrutura do signo. In: *Alfa: Revista de linguística*. v. 27, 1983. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3653>

BEIVIDAS, W. *Semióticas sincréticas (o cinema). Posições*. Edições on-line, 2006 http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/downloads/beividas_semioticassincreticas.pdf.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. (Trad.). Maria da Gloria Novak e Maria Luisa Neri. 5 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. (Trad.). Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. (Trad.). Enid Abreu. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CHION, M. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. (Trad.). Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CONNER, J.; ZUCKERMAN, R. *The Crow: the movie*. Canada: Kitchen Sink Press, 1994.

COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FIORI, F. M. *The Crow (1994)*: James O'Barr revisto por Alex Proyas. p. 151. Dissertação – Universidade Federal de São Carlos. 2017. Pdf. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9584>

FIORI, F. M.; SIGNORI, M. B. D. Inter-relações e ressignificações do discurso bíblico no filme *The Crow* (1994). In: *Estudos Semióticos*. v. 15 n. 1, 2019, p. 107-211.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1990.

FIORIN, J. L. Enunciação e semiótica. In: *Letras*. UFSM. n. 33, 2007, p. 69-97.

FIORIN, J. L. Para uma definição de linguagens sincréticas. In: *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. (Org.). Ana Cláudia de Oliveira, Lucia Teixeira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 15-41, 2009.

FLOCH, J-M. *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit*. Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985.

FONTANILLE, J. *Significação e Visualidade: exercícios práticos*. (Trad.). Elizabeth B. Duarte e Maria Lilia D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. (Trad.). Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. (Trad.). Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hackers Editores, 2002.

GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: *Significação: Revista de cultura audiovisual*, n. 4, p. 18-46, 1984.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. (Trad.) Ana Cristina Cruz Cezar e outros. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J. Sobre a cólera: estudo de semântica lexical In: *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. (Trad.) Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Edusp, 2014.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. (Trad.). Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. (Trad.). J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, R. O Dominante. (Trad.). Fernando S. Vugman. In: *Revista de estudos de cinema e audiovisual*. v. 3, n. 2, 2014, p. 1-9.

KRAUSS, R. *O fotográfico*. (Trad.). Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. (Trad.). Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MATTELART, A. M. *História das teorias da comunicação*. (Trad.). Luiz Paulo Rouanet. 10 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- METZ, C. *A significação no cinema*. (Trad.). Jean-Claude Bernardet. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. (Trad.). Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MILTON, J. *O Paraíso Perdido*. (Trad.). Conceição G. Sotto Maior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- PIETROFORTE, A. V. *Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2009.
- POE, E. A. The Raven. In: “*O corvo*” e suas traduções. (Org.). Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1998.
- SAGRADA, Bíblia. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade bíblica no Brasil, 1969.
- SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. (Trad.). Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- SMITH, I. H. *Breve história da fotografia*. (Trad.). Edson Furmankiewicz. São Paulo. Gustavo Gilli, 2018.
- TATIT, L. *Passos da semiótica tensiva*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.
- TEIXEIRA, L. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. In: *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 16, p. 229-242. Ano 2004.
- TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. (Org.). Ana Claudia de Oliveira, Lucia Teixeira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 41-77, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. (Trad.). Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. (Trad.). Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. (Trad.). Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

FILMOGRAFIA

A CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO. Direção: Irmãos Lumière. França, 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CUgvS7i4TDg>

ALL I SEE IS YOU. Direção: Marc Forster. EUA: 2016. BLU-RAY.

ALLICE IN WONDERLAND. Direção: Tim Burton. EUA, UK: Walt Disney Pictures, 2010. BLU-RAY.

ANNABELLE SERPENTINE DANCE. Direção: Thomas Edison. EUA: Black Maria Studio, 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kplgIO9F7Pg>

A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DAS USINAS LUMIÈRE. Direção: Irmãos Lumière. França, 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4jmCFzzCQvw>

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Rede Globo, 2008. DVD.

DARK CITY. Direção: Alex Proyas. EUA: New Line Cinema, 1998. DVD.

DER HIMMEL ÜBER BERLIN. Direção: de Wim Wenders. França, Alemanha: 1987. DVD.

EDWARD SCISSORSHANDS. Direção: Tim Burton. EUA: Twentieth Century Fox, 1990. DVD.

GONE WITH THE WIND. Direção: Victor Fleming. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. DVD.

INTOLERÂNCIA. Direção: D. W. Griffith. EUA. 1916. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SyqDQnoXa70>

MOTHLIGHT. Direção: Stan Brakhage. Canadá, 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5P5vkegmU>

MINDHUNTER – 2ª TEMPORADA. Direção: David Fincher. EUA: Netflix, 2017. Netflix.

HARCORE HENRY. Direção: Ilya Naishuller. Rússia, 2015. BLU-RAY.

LA ROUE. Direção: Abel Gance. França, 1923. DVD.

O ALMOÇO DO BEBÊ. Direção: Irmãos Lumière. França, 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n9NJiWdQahQ>

O EFEITO KULECHOV. Direção: Lev Kulechov. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_gG13LJ7vHc

O NÁUFRAGO. Direção: Robert Zemeckis. EUA: Twentieth Century Fox, 2000. DVD.

OS SETE SAMURAI. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho Company, 1954. DVD.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Shamley Productions, 1960. DVD.

RED HIDING HOOD. Direção: Catherine Hardwicke. EUA: Warner Bros, 2011. DVD.

RUMBLE FISH. Direção: Francis Ford Coppola. EUA: Universal, 1983. DVD.

SIN CITY 2: A Dame to Kill For. Direção: Frank Miller, Robert Rodriguez. EUA: Miramax, 2014. BLU-RAY.

STILL ALICE. Direção: Richar Glatzer e Wash Westmoreland. EUA, UK, FRANÇA: Sony Pictures, 2014. DVD.

THE ARTIST. Direção: Michel Hazanavicius. EUA: Warner Bros, 2011. DVD.

THE CROW. Direção: Alex Proyas. EUA: Warner Bros, 1993. DVD.

UNDER THE SKIN. Direção: Jonathan Glazer. UK, Suíça: 2013. BLU-RAY.

US. Direção: Jordan Peele. EUA, China, Japão: 2019. BLU-RAY

UTØYA-22 JULY. Direção: Erik Poppe. Noruega: Paradox, 2018. BLU-RAY.

WOCHENENDE. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1930. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=SfGdlajO2EQ>