
O cinema sob as lentes da linguística: diálogos conceituais*

Fernando Martins Fioriⁱ

Resumo: A aproximação entre a linguística e o cinema, embora ocorra desde as primeiras décadas do século XX, tem seu grande esforço reconhecido no contexto do estruturalismo francês, nos anos 1960, a partir de Christian Metz, quando o autor recorre aos pressupostos dos linguistas Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev, para engendrar sua semiologia cinematográfica. Sob a influência de Metz, propomos revisitar conceitos-chave para a linguística, como o de valor, signo, texto, relação sintagmática, relação paradigmática, sistema e código, e repensá-los no âmbito do cinema. Esse diálogo entre diferentes linguagens suscitará questionamentos sobre a natureza estrutural do filme como texto, sobre a unidade mínima significativa de um filme e sobre a concepção de código cinematográfico de Metz à luz do sistema saussuriano.

Palavras-chave: cinema; linguística; estruturalismo; semiótica; semiologia.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.220707>.

ⁱ Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil. E-mail: fernandomfiori@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3598-9205>.

1. Os estudos cinematográficos a partir do estruturalismo

No *Curso de Linguística Geral*, compilado e publicado em 1916, Ferdinand de Saussure afirmou que a linguística seria parte de uma ciência geral, a semiologia, a qual buscaria estudar os diversos signos no seio da vida social. Assim, para o genebrino (1971, p. 24): “o problema linguístico é, antes de tudo, semiológico, e todos os nossos desenvolvimentos emprestam significação a este fato importante”. No entanto, à medida que a obra basilar para a linguística moderna se irradiava pela Europa, essa hierarquia se inverteu, desde que pensadores importantes acabaram partindo das concepções linguísticas para abordar outros sistemas de signos, como fez Claude Lévi-Strauss, em seus estudos antropológicos, na metade do século XX, época em que se formava uma corrente intelectual conhecida como estruturalismo, cujo desdobramento na França é assinalado por Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés da seguinte maneira:

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).

Assim como outras áreas das ciências humanas, o cinema não ficou de fora do contexto estruturalista francês 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 filme* (1995)¹:

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.

¹ 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, p. 157-222).

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 (Aumont *et al.*, 1995), 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 Balázs, 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” (Metz, 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” (Metz, 2014, p. 78). Metz foi um grande expoente da abordagem estruturalista, em uma época efervescente para essa corrente de pensamento, na qual emergiram outras personalidades de estimadas contribuições, como Algirdas Julien Greimas, Umberto Eco e Roland Barthes.

2. Da noção de filme 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 relacionamentos 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.

No decorrer da aplicação desses pressupostos linguísticos ao campo das artes, por meio da semiologia e da semiótica greimasiana², passa-se 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. Afirmamos que um filme é um texto sincrético, porque todos os seus elementos expressivos, provenientes das matérias imagéticas e sonoras, não atuam isoladamente, mas sempre em relação. Elucida-nos Lucia Teixeira que:

Nos textos sincréticos, a particularidade matéria 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,

² Embora o gérmen da semiótica greimasiana – 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 de Louis Hjelmslev, mas também da antropologia de Claude Lévi-Strauss, a semiótica atentou-se, primeiramente, às regularidades e às 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.

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).

Prosseguimos, assim, entendendo o filme como um texto, constituído de várias unidades significativas provenientes de linguagens em jogo, 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 do plano do conteúdo — que constituem o percurso gerativo idealizado por A. J. Greimas³ —, 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.

Retomando o conceito de relação sintagmática, de modo semelhante à cadeia fônica, o plano de expressão de um filme se desdobra no tempo, o que nos faz pensar na constituição da imagem em movimento pela interdependência de cada elemento expressivo textualizado um após o outro. Observemos, primeiramente, a organização técnica da imagem no cinema: antes de mais nada, é preciso a consecução de fotogramas, imagens estáticas, projetadas numa fração de segundo, para que se dê a ilusão de movimento.

Nos primórdios do cinema, filmes realizados pelos Irmãos Lumière, na França, como *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*A saída dos operários das usinas Lumière*, 1895), *Repas de bébé* (*O almoço do bebê*, 1895) e *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*A chegada do trem à estação*, 1896), e os realizados por Thomas Edison, nos EUA, como *Annabelle serpentine dance* (1895), 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. Inicia-se o filme, a ação acontece em poucos segundos, e fim. A câmera não se move, mantém-se estática no tripé, enquadrando o assunto por um único ângulo frontal. A ação começa e termina sem interrupções, num plano cinematográfico autônomo.

É necessário explicar que o contexto dos filmes acima citados é de experimentalismos, tentativas e descobertas dos recursos cinematográficos, sobretudo, da montagem e de todo o seu potencial expressivo. Com a técnica da montagem — conceito que, em sua acepção tecnológica, é entendido como a

³ 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.

colagem de um plano após outro plano⁴ —, a continuidade da imagem é interrompida por um corte. Em seguida, outro plano cinematográfico surge; há um novo corte; depois, outro plano cinematográfico surge e assim sucessivamente, no filme, até seu final. Ou seja: um segmento de imagem contínua é percebido até que surja o corte a provocar a ruptura no contínuo de imagem, delimitando o início e o fim de cada plano, bem como a sua duração.

Com o advento da montagem, o filme deixa de ser compreendido por um único plano autônomo — como nos filmes exemplificados há pouco — e passa a conter planos sucessivos. A sucessão de planos favorece a narração de uma história. Por exemplo, em *The great train robbery* (*O grande roubo de trem*, 1903), de Edwin Porter, o emprego da montagem organiza a cronologia dos acontecimentos: no primeiro plano, bandidos invadem uma estação de trem e rendem o funcionário que ali se encontra; no segundo plano, o trem chega à estação para uma breve pausa, os bandidos, sorrateiramente, entram num dos vagões, e, então, o trem volta a se locomover; no terceiro plano, os bandidos, dentro do vagão, atiram num dos funcionários do trem e roubam sacolas de dinheiro; no quarto plano, os bandidos rendem o maquinista e param a locomotiva. No decorrer do filme, sucede-se uma sequência de ações: os bandidos roubam os passageiros do trem, fogem para uma floresta e são encontrados e contidos por homens da lei. Percebe-se, com esse filme precursor, o plano como unidade de significação, ao passo que lhe é investido um valor, na medida em que se diferencia dos outros planos aos quais sucede e precede, numa relação de interdependência: para entendermos o início, meio e fim da história, é preciso assistirmos a todos os planos do filme. Atentemo-nos, então, a como o encadeamento sintagmático por meio da montagem extrapola questões de ordem puramente técnica — o efeito de continuidade dos fotogramas — e avança para outras questões de ordem, sobretudo, semiótica — os efeitos de sentido produzidos entre os planos cinematográficos, como a relação de causa e efeito de cada ação da história.

3. A unidade significativa mínima do filme

Durante as primeiras décadas do século XX, o cineasta russo Lev Kuleshov defendeu 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 Trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filmes, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. Essa operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do diretor (ou do produtor, conforme o caso) (Aumont; Maire, 2006, p. 195-196).

[...] 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 recombina- dos numa outra ordem ou inseridos em outros contextos, investem-se, conseqüentemente, de outra significação e de outro valor. Haja vista o curioso experimento de Kuleshov, 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 (ver Figura 1):

Figura 1: Efeito Kuleshov.



Fonte: Paul Van Buuren [s.d.].

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).

Evidencia-se, assim, 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 Kuleshov — 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 Kuleshov 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. Semelhantemente à língua, notemos a capacidade do cinema de 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 se 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 signo, ou seja, como unidade significativa mínima, 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 em plano-sequência, com um único segmento de imagem contínua de ponta a ponta — 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 de *one-shot feature film* é *Utøya-22 July* (2018), que recria um acontecimento trágico, ocorrido na Noruega, quando um terrorista surge em um acampamento de verão, localizado na ilha de *Utøya*, e massacra 69 pessoas. José Luiz Fiorin (2012) nos explica como o cinema é bem capaz de expressar a identidade entre tempo da narração e do narrado: no cinema, “o tempo da narrativa corresponde ao tempo do acontecimento: tempo 'real' se transforma no tempo de manifestação do textual, criando a ilusão de que o tempo representado corresponde ao tempo vivido” (Fiorin, 2012, p. 158). Diferentemente de outros filmes que se utilizam da montagem para criar elipses⁵, em *Utøya-22 July*, sob um plano único sem cortes, é narrada uma história de *vidavs. morte*. Em toda a narração, que dura mais de 80 minutos, acompanhamos o percurso narrativo de Kaja, que luta pelo objeto de valor /vida/: a situação inicial estável na ilha com seus colegas, o susto ao escutar tiros do invasor, a busca desesperada por sua irmã, que se perdera diante do caos instaurado pelo tiroteio, o seu esforço incessante para não ser detectada pelo atirador. A câmera assume o papel de um observador, o qual, ao emprestar sua visão para o espectador, coloca-o próximo da protagonista. Nesse caso, inclusive, a câmera tem sua própria autonomia, como se o espectador estivesse testemunhando tudo, pois espia, corre, atrasa-se para acompanhar Kaja, ou mesmo desvia o seu olhar para outras direções, em constante movimento de aproximação e afastamento da protagonista.

Se fôssemos levar à risca a concepção do plano como unidade mínima de significação, correríamos o risco de dizer que em *Utøya-22 July*, como em qualquer outro filme do mesmo gênero⁶, há apenas um único signo, o que não é

⁵ 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; Maire, 2006, p. 96-97).

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).

verdade. Ora, um só plano é capaz de fornecer vários formantes⁷, considerando que nele há uma pluralidade de elementos expressivos que se entrelaçam com o plano do conteúdo constituindo signos. Em *Utøya-22 July*, pensemos nos signos visuais, como as personagens e os objetos cênicos cujos formantes surgem e saem do enquadramento à medida que a câmera se movimenta. Além do mais, não podemos nos esquecer de que o filme é um texto sincrético e que, portanto, na cadeia sintagmática fílmica, signos verbais e sonoros se manifestam em simultaneidade com signos visuais. Os signos verbais e sonoros podem ser expressos mostrando a fonte emissora no enquadramento, mas também podem ser expressos sem mostrar sua origem. Outra particularidade de *Utøya-22 July*, além de ser gravado em plano sequência, é a ocultação da fonte de ruídos, criando efeitos de sentido de mistério e de angústia. Por exemplo, o atirador quase não é mostrado, porém a tensão aumenta progressivamente ao passo que Kaja escuta pedidos de socorro, gritos, passos, gemidos e tiros, os quais, embora não apareçam na tela, são emitidos cada vez mais intensamente, significando que o inimigo aos poucos se aproxima. Novamente, deparamo-nos com o entrelaçamento de elementos para a constituição do texto fílmico, porém agora por meio de relações entre as linguagens em jogo na significação. Reflitamos: se, por algum motivo, ficássemos privados do som, os efeitos de mistério e de angústia não seriam criados e o clímax da história estaria comprometido.

A partir do que expomos neste tópico, parece-nos que o equívoco a respeito do efeito Kuleshov está em considerar o plano cinematográfico como signo, independentemente do que esse plano mostra ao espectador. Por meio da semiótica francesa, acreditamos ser mais plausível dizer que, na experiência do cineasta russo, o plano cinematográfico contém formantes dos signos homem, sopa, criança morta e mulher. No entanto, como temos demonstrado em *Utøya-22 July*, o plano cinematográfico pode conter formantes do plano da expressão de várias linguagens que correspondem a figuras do plano do conteúdo à medida que a história avança e que Kaja se desloca pelo espaço, escutando ruídos e conversando com outras personagens. Por fim, é sob a expressividade desse único plano que a tragédia é narrada por meio de imagens, porém sem prescindir dos elementos sonoros, os quais são tão fundamentais quanto a imagem para a construção do texto fílmico.

⁷ “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).

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 (Saussure, 1971), não tinham ainda determinado propriamente o seu objeto de estudo. Isso porque não havia 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 (1971) afirmou que essa linguística seria parte de uma ciência geral, a semiologia, a qual buscaria estudar os diversos signos no seio da vida social, considerando seus arranjos específicos. O sistema era um conceito caro ao pensamento intelectual do século XIX, como à antropologia de Bronislaw Malinowski e Alfred Reginald Radcliffe-Brown, para se referirem à organização das atividades de uma sociedade, e à psicologia de Wilhelm Wundt, para se referir 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 Ludwig 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 desdobramentos de novas perspectivas teóricas.

O pai da linguística moderna (Saussure, 1971, p. 35) nos explica que “a língua é regulamentada por um código”, o que nos leva ao entendimento de que esse código se configura como 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 Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, no quarto item da entrada “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, 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 Finley Breese 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 aparelhos, 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.

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, entendidos 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 elucida 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.

Pensando na veiculação de textos pelos meios de comunicação, se aplicássemos o modelo de Shannon ao cinema, não nos pareceria errado associar o emissor à equipe de profissionais que produziu o filme (contemplando o

roteirista, o diretor, o editor, etc.), o canal à sala de cinema, o receptor ao espectador e a mensagem ao filme, concebido a partir de um código cinematográfico, o qual problematizaremos, a seguir.

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 os estudos do cinema, por ter explorado e ampliado o conceito de sistema saussuriano para o de código, termo este que, lembremo-nos, não deve ser pensado como sinônimo daquele. Para o teórico francês (2014), o cinema é uma "linguagem sem língua" (Metz, 2014, p. 60) — definição mais do que 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 *langue/parole*, Metz propõe, em sua teoria, a oposição estrutural cinema/filme. O cinema, explica ele, trata 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 se manifestar 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. O primeiro são os 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 panorâmica, um subcódigo, denominado assim pelo teórico, por consistir em uma das possibilidades de uso do código movimento de câmera. 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, que vigoraram nos anos 1940. Ora, em todos os filmes há a manipulação da luz de um cenário, ou seja, estamos diante de 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 diretor, 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 da ausência dela —, por meio de movimentos de câmera, de enquadramentos, etc.

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 *Shichinin no samurai (Os Sete Samurais, 1954)*, de Akira Kurosawa e, até hoje, é muito presente em várias histórias em quadrinhos e desenhos animados da cultura japonesa, mais conhecidos como *mangá* e *anime*.⁸ 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.

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. Muito pelo contrário! Em *Sobre o sentido: ensaios semióticos*, lemos, claramente, a admissão do lituano (Greimas, 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.

Considerações finais

Retomando os principais pontos conjecturados aqui, 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. Revisamos os conceitos-chave para a linguística, como o de valor, signo, texto, relação sintagmática, relação paradigmática, sistema e código, pensando-os no âmbito do cinema.

Para uma reflexão em torno da natureza estrutural do filme, recorreremos à noção de texto a partir do desdobramento teórico de Louis Hjelmslev, o qual 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. Passa-se, no decorrer da aplicação da semiologia e da semiótica greimasiana para o campo das artes, a conceber como texto não somente as unidades de sentido cuja linguagem

⁸ 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.

é verbal, mas também visual, gestual, sonora ou sincrética. Sob tais pressupostos, questionamos a unidade significativa de um filme, a partir do experimento do cineasta russo Lev Kuleshov, que afirmara ser o plano cinematográfico o equivalente do signo, o que suspeitamos não ser plausível, tendo em vista que, para nós, um único plano pode conter diversos signos. Essa ideia foi defendida tendo como exemplo o filme *Utøya-22 July*, que traduz, num único plano, uma pluralidade de elementos lidos por nós como signos.

O sistema, termo muito utilizado na virada do século XIX para o XX, é esmiuçado no campo linguístico tanto pela formulação de Saussure quanto pela de Hjelmstev, pois, ao que nos parece, é a partir deles que surgem outros desdobramentos teóricos, na medida em que o conceito passa a se deslocar e a ser ampliado junto a novos pensadores. Exemplo disso foi Christian Metz, que fundamentou sua teoria propondo um código cinematográfico, noção que não deve ser generalizada como um equivalente do sistema linguístico, mas que alude a uma abordagem cinematográfica a partir da linguística, diálogo teórico que certamente abre caminho para a compreensão da Sétima Arte como linguagem. ●

Referências

1917. Produção de Sam Mendes *et al.* Estados Unidos: Universal Studios, 2019. 1 vídeo (119 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/1917/OU84R3LW1FBY2MFYMSASEJCHEI>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- ANNABELLE serpentine dance. Produção de Thomas Edison. EUA: Black Maria Studio, 1885. 1 vídeo (42 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p94yQ8cvTHg&ab_channel=Humanoidity. Acesso em: 19 fev. 2025.
- ATAQUE a Bushwick. Produção de Nate Bolotin, Adam Folclórico e José Mensch. Estados Unidos: Filmes XYZ, 2017. 1 vídeo (93 min). Disponível em: <https://tv.apple.com/br/movie/ataque-a-bushwick/umc.cmc.1u6fpqna8n3jlg3qmp5apgf0z>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. A comunicação humana. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 25-53.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- BUUREN, Paul Van. *Kuleshov Effect*. [s.d.]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.premiumbeat.com/blog/gutter-editing-and-the-uninflected-shot/>. Acesso em: 4 mar. 2025.
- FIORIN, José Luiz. Da necessidade da distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Matia Cecília (org.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012, p. 145-165.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*. ensaios semióticos. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar e outros. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LA SORTIE de l'usine Lumière à Lyon (*A saída dos operários das usinas Lumière*). Produção de Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Irmãos Lumière, 1896. In: *Lumière: A Aventura Começa*. Direção de Thierry Frémaux. França: Ad Vitam Distribution, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.e718d443-e195-435a-983f-dd2dc7915259?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb. Acesso em: 4 mar. 2025.

L'ARRIVÉE d'un train à La Ciotat (*A chegada do trem à estação*). Produção de Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Irmãos Lumière, 1896. In: *Lumière: A Aventura Começa*. Direção de Thierry Frémaux. França: Ad Vitam Distribution, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.e718d443-e195-435a-983f-dd2dc7915259?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb. Acesso em: 4 mar. 2025.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MATTELART, Armand. *História das teorias da comunicação*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

O EFEITO Kuleshov. Produção de Lev Kuleshov. Rússia: [s.n.], 1920. 1 vídeo (45 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc&ab_channel=esteticaCC. Acesso em: 19 fev. 2025.

REPAS de bébé (*O almoço do bebê*, 1895). Produção de Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Irmãos Lumière, 1896. In: *Lumière: A Aventura Começa*. Direção de Thierry Frémaux. França: Ad Vitam Distribution, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.e718d443-e195-435a-983f-dd2dc7915259?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb. Acesso em: 4 mar. 2025.

RUSSIAN ark. Produção de Andrey Deryabin, Jens Meurer e Karsten Stöter. Rússia: Wellspring Media, 2002. 1 vídeo (96 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Russian-Ark/0S7WODFVE36215V1EDOOZLOO48>. Acesso em: 10 mar. 2025.

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

SHICHININ no samurai (*Os sete samurais*). Direção de Akira Kurosawa. Japão: Japonophilia, 1954. 1 vídeo (207 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Seven-Samurai/0NQ0R1NAQ113YQUFT1HG7I9633>. Acesso em: 4 mar. 2025.

TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbo-visuais. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 41-77.

THE GREAT TRAIN ROBBERY (*O grande roubo do trem*). Direção de Edwin Porter. EUA: Edison Manufacturing Company, 1903. 1 vídeo (230 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hya7d3f7cuE>. Acesso em: 19 fev. 2025.

TIMECODE. Produção de Mike Figgis e Annie Stewart. Estados Unidos: Sony Pictures Entertainment, 1 vídeo (98 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Timecode/0GM6BD2GVKLZZEDXES69DGS8N2>. Acesso em: 13 mar. 2025.

UTØYA-22 July. Direção de Erik Poppe. Noruega: Paradox Film 7, 2018. 1 vídeo (90 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/Utoya---July-22/0FBDHCLQ5N5R22DP8XXMDZHROO>. Acesso em: 4 mar. 2025.

VICTORIA. Produção de Jan Dressler, Christiane Dressler e Sebastian Schipper. Alemanha: Sony Pictures Entertainment, 2015. 1 vídeo (138 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Victoria/OQ36J23JWERE4R8S12VB5TO2SJ>. Acesso em: 12 mar. 2025.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Cinema through the lenses of linguistics: conceptual dialogues

 FIORI, Fernando Martins

Abstract: The approximation between linguistics and cinema, although occurring since the first decades of the 20th century, has its great effort recognized in the context of French structuralism, in the 1960s, starting with Christian Metz, when the author resorts to the assumptions of linguists Ferdinand de Saussure and Louis Hjelmslev, to engender their cinematographic semiology. Under the influence of Metz, we propose to revisit key concepts for linguistics, such as value, syntagm, paradigm, sign, text, system and code, and rethink them in the context of cinema. This dialogue between different languages will raise questions about the structural nature of the film as a text, about the minimum significant unit of a film and about Metz's conception of cinematographic code in the light of the Saussurian system.

Keywords: cinema; linguistics; structuralism; semiotics; semiology.

Como citar este artigo

FIORI, Fernando Martins. O cinema sob as lentes da linguística: diálogos conceituais. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 1. São Paulo, abril de 2025. p. 151-169. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

FIORI, Fernando Martins. O cinema sob as lentes da linguística: diálogos conceituais. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 1. São Paulo, April 2025. p. 151-169. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 24/12/2023.

Data de aprovação do artigo: 14/08/2024.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

