

ORGANIZAÇÃO

JOSIAS PEREIRA

A SEMIÓTICA GREIMASIANA NO AUDIOVISUAL DA TEORIA À PRÁTICA

COM CONTRIBUIÇÕES DE

JOSÉ LUIS FIORIN

LOREDANA LIMOLI

ANA PAULA FERREIRA DE MENDONÇA

MÔNICA BALTAZAR DINIZ SIGNORI

A SEMIÓTICA GREIMASIANA

NO AUDIOVISUAL

DA TEORIA À PRÁTICA

Revisão do texto - Gisele S. Vigiarelli

contato@mandarevisar.com.br

ISBN - 978-85-907414-9-7

Organização: Josias Pereira

SUMÁRIO

A semiótica greimasiana no audiovisual da teoria à prática 1

O que é semiótica? 3

Contribuições da semiótica greimasiana para a leitura da telenovela *Avenida Brasil* 23

Análise semiótica de *Salve Geral* 41

**O Percorso Gerativo de Sentido na Prática Cinematográfica:
Uma alternativa na Direção de Atores 71**



A SEMIÓTICA GREIMASIANA NO AUDIOVISUAL DA TEORIA À PRÁTICA

Prezado leitor, neste livro, além de textos de autores renomados dentro da área da semiótica, você vai encontrar um autor da área de cinema e a possibilidade intencional das duas áreas se comunicarem além da análise fílmica ou da análise do roteiro (significante). Quando apresentei a outros diretores que poderíamos usar na prática a semiótica Greimasiana, os olhares já me davam a resposta. Vivi como um religioso pregando em um mundo de pagãos. Essa apatia me levou de volta à teoria. Reviver, reconhecer e perceber o que a teoria poderia fazer na prática. Foi então que percebi que não eram os últimos escritos de Greimas que me norteariam à prática, mas as primeiras pesquisas à análise da narrativa. Assim é a narrativa que faz a costura entre essas áreas do conhecimento em um recorte transversal que passa por pontos e precisa agora ser explorada. E a linha que costura isso tudo é a narrativa e o como narrar.

É essa narrativa que o professor José Luiz Fiorin escreve e descreve no artigo “O que é semiótica”. Depois temos o artigo da professora Monica Baltazar Diniz que apresenta no texto “Análise Semiótica de Salve Geral” uma forma de compreender/usar a semiótica greimasiana no audiovisual, porém ainda na forma analítica da relação imagem/texto/narrativa. Da mesma forma a professora Loredana Limoli no seu texto “As Contribuições da Semiótica Greimasiana para a leitura da telenovela Avenida Brasil” reforça a ideia da análise narrativa em relação às imagens criadas. Para finalizar, eu, Josias Pereira, apresento como um diretor pode utilizar os conhecimentos da semiótica na criação audiovisual, fazendo o percurso inverso. Criar significação para gerar o significado necessário.

O QUE É SEMIÓTICA?

Jose Luiz Fiorin (USP)

A semiótica faz-nos descobrir o que não procurávamos.
Jean-Marie Floch

Eu tenho a vista e a visão: / Soldei concreto e abstrato.
Murilo Mendes

A semiótica caracteriza-se por duas ultrapassagens: a) a da semântica, na medida em que não se ocupa apenas de significações de palavras ou de frases, mas interessa pela significação da totalidade discursiva manifestada por textos; b) a das línguas naturais, porque vê a significação como um objeto comum às diferentes linguagens. Assim, o escopo da semiótica é estudar a produção e a interpretação dos textos. Ela vai além da semântica, porque seu objeto não é o plano de conteúdo das línguas naturais, mas o discurso veiculado pelos textos. Com efeito, não se interessa em detectar o conjunto de categorias responsáveis pela criação dos sentidos das palavras de uma dada língua, como postulava Hjelmslev (1991:111-127), mas as diferenças produtoras do sentido do texto. Por outro lado, a semiótica não estuda apenas os textos produzidos em língua natural, ou seja, nos idiomas falados pelas diferentes comunidades linguísticas (por exemplo, o português, o latim, o quimbundo, o turco, o árabe), mas se interessa por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação. Postula que o conteúdo pode ser analisado separadamente da expressão, uma vez que o mesmo conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão (por exemplo, uma negativa pode ser manifestada pela palavra não ou por um gesto da cabeça ou do indicador). É, por conseguinte, uma teoria geral da produção e da interpretação do sentido dos textos, quer se manifestem verbalmente, visualmente, por uma combinação de planos de expressão, como o visual e o verbal, etc. Num primeiro momento da análise, faz

abstração da manifestação para examinar o plano do conteúdo, e só depois vai estudar as especificidades da expressão e sua relação com o significado. Assim, a semiótica é uma teoria de todos os sistemas de significação, dos discursos manifestados por quaisquer tipos de texto (o texto verbal, o texto pictórico, o texto cinematográfico, o texto operístico, o texto publicitário e assim por diante).

Saussure, no Curso de Linguística Geral, ao estabelecer o objeto da linguística, mostrara que ela faria parte de uma ciência mais geral, a semiologia, que teria como objeto o estudo da vida dos signos no seio da vida social (1969, p. 24). Com base no conceito saussuriano de valor (1969, 141), a semiótica mostra que seu objeto não são os signos, mas a significação, ou seja, as relações diferenciais tanto no plano do conteúdo como no plano da expressão responsáveis pelo sentido do texto. O conceito de valor deixa patente que a língua é forma e não substância (1969: 141). Assim, as entidades básicas que serão estudadas serão as relações, pois “na língua só há diferenças” (1969: 139), ou seja, “o mecanismo linguístico gira em torno de identidades e diferenças” (1969: 126). Segundo o mestre genebrino, “a língua não comporta ideias nem sons preexistentes ao sistema linguístico, mas somente diferenças conceptuais e diferenças fônicas resultantes desse sistema” (1969: 139). Isso quer dizer que a definição de qualquer entidade linguística é diferencial, é negativa e não positiva. Cada elemento linguístico ganha seu valor na relação com outros. Por exemplo, um em português é um artigo indefinido masculino singular, quando se opõe a o, uma, uns e determina um substantivo; no entanto, quando se opõe a dois, três, etc. é um numeral. Da mesma forma, uma cor significa, num quadro, em oposição a outras cores. Um movimento de câmera, como plongée, tem sentido em relação, por exemplo, a contra-plongée. Os elementos são definidos pela função no interior do sistema. Por isso, qualquer linguagem é forma (conjunto de relações) e não substância (sons, cores, etc. ou conceitos). A substância é puramente acidental. Por essa razão, o mesmo conjunto fônico (de acordo com o senso comum, a mesma palavra) são unidades diversas em duas línguas

distintas, pois têm valores diferentes: acordar e borrar significam, respectivamente, “lembrar-se” e “apagar” em espanhol e “fazer sair ou sair do sono” e “fazer borrões” em português; data e genial significam, respectivamente, “dados” e “afável, aprazível” em inglês e “dia precisamente delimitado” e “dotado de extraordinária capacidade intelectual” em português.

A semiótica tem por finalidade, pois, “explicitar as estruturas significantes que modelam o discurso social e o discurso individual” (Coquet, 1984: 21). Como se viu, não se trata mais dos signos, mas da significação, ou seja, das relações diferenciais subjacentes que produzem o discurso. Vai estudar as estruturas, que são sempre relacionais, semânticas e sintáticas hierárquicas, que produzem os sentidos dos universos discursivos.

Greimas mostra que o discurso é tanto da ordem do sistema, quanto da do acontecimento e, “como tal, submetido à história” (1969: 52-53). O sistema é constituído de invariantes, ou seja, generalizações semânticas feitas por uma dada cultura, tidas por universais. Essas generalizações são concretizadas variavelmente no processo discursivo, que é da ordem do acontecimento. É a enunciação que convoca ou subverte as estruturas do sistema (Greimas e Fontanille, 1993: 69-70). É preciso que fique claro que variante e invariante não são conceitos absolutos, mas relacionais. Assim, vida vs. morte são “universais” responsáveis por distintos discursos em nossa sociedade. Em morte e vida Severina, de João Cabral, a vida, no quadro de um raciocínio concessivo, é o termo de valor positivo.

- Severino retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;
é difícil defender,

só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina (1994: 201-202).

Na teologia católica da salvação, a morte concretiza-se, num raciocínio implicativo, como um termo não negativo, pois ela é a passagem para a verdadeira vida. É o que diz um trecho do prefácio I dos defuntos, do Missal Romano:

Senhor, para os que creem em vós, a vida não é tirada,
mas transformada. E, desfeito o nosso corpo mortal,
nos é dado nos céus, um corpo imperecível.

Vieira, também com uma argumentação implicativa, considera, na sétima parte do Sermão da Quarta-feira de Cinzas, para ser pregado na Capela Real, mas que, por enfermidade do autor, não chegou a ser feito, que o termo morte tem um valor positivo:

E como por meio desta perpétua paz cessa a guerra da carne contra o espírito, e cessam as vitórias do peca-

do e perigos da graça, esta natural impecabilidade da morte é a mais cabal razão de ser a morte o maior bem da vida, porque, sendo o maior mal da vida o pecado, e estando a mesma vida sempre sujeita e arriscada a pecar, só a morte a livra e segura deste maior de todos os males.

Para estudar o sistema e o acontecimento do discurso, a semiótica propõe um modelo metodológico, que é o percurso gerativo do sentido. Assim, é necessário detectar invariantes, mas também descrever a variabilidade histórica que reveste essas invariantes. O processo de produção do discurso é visto como um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico. Isso significa que a semiótica vê o texto como um conjunto de níveis de invariância crescente, cada um dos quais é suscetível de descrição. O percurso gerativo de sentido não tem um estatuto ontológico, ou seja, não se afirma que o falante na produção do texto passe de um patamar ao outro num processo de complexificação semântica. Ele constitui um simulacro metodológico para explicar o processo de entendimento do texto, em que o leitor faz abstrações e generalizações a partir da superfície do texto. A teoria linguística tem por função precípua explicar a capacidade de linguagem do ser humano. No caso de uma teoria que se dá por objeto o estudo da produção e da interpretação dos textos, é preciso elucidar o processo de compreensão, que opera por meio de abstrações crescentes. Se se toma a fábula da raposa e das uvas e se permanece na manifestação textual, ela não faz sentido. Com efeito, é completamente despropositada a história da raposa que tenta apanhar umas uvas para chupar e, não conseguindo alcançá-las, declara que estão verdes. Quando se faz uma abstração e o relato é compreendido como uma história de seres humanos, que desdenham, na aparência, aquilo que querem, mas não podem ter, ele ilumina-se, aclara-se, ganha sentido.

A noção do percurso gerativo de sentido radica-se no trabalho de Propp sobre a narrativa (2006). Este busca as invariantes narrativas, ou seja, os elementos que fazem com que uma narrativa seja de fato uma narrativa. Num procedimento semelhante ao do fonólogo que se indagava diante da imensa variedade da realização dos sons (por exemplo, as diferentes realizações do r em português), como os

falantes compreendiam sempre a mesma unidade fônica da língua, Propp desejava revelar as regularidades subjacentes à imensa variedade das narrativas; procurava apreender, em meio à diversidade imensa de modos de manifestação da narrativa (oral, escrita, gestual, pictórica, etc.), de tipos de narrativa (mitos, contos, romances, epopeias, tragédias, comédias, fábulas, etc.) e de realizações concretas, as invariantes narrativas. Separa dessa forma um sistema narrativo de um acontecimento narrativo. Como os fonólogos que distinguiram os fonemas, unidades da língua, dos sons, unidades da fala, Propp diferencia as estruturas abstratas e invariantes dos seus revestimentos concretos, responsáveis pela “singularidade” de cada narração tomada individualmente (ver Barthes, 1971:18-19). Para Propp, por exemplo, a revelação do herói é uma unidade do sistema narrativo, enquanto descobrir, por meio de um sapatinho de cristal, quem é a moça por quem o príncipe se enamorou no baile da corte, é uma unidade de um dado acontecimento narrativo. Para Greimas, a mesma coisa se passa em relação à atribuição de um dever fazer e à ordem dada pelo delegado para que o detetive investigue um determinado crime. Em síntese, ambos buscam identificar um número finito de unidades diferenciais e de regras combinatórias responsáveis pelo engendramento do sentido.

O percurso gerativo é constituído de três patamares: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. Vale relembrar que estamos no domínio do conteúdo. As estruturas discursivas serão manifestadas como texto, quando se unirem a um plano de expressão no nível da manifestação. Cada um dos níveis do percurso tem uma sintaxe e uma semântica.

O percurso gerativo de sentido não é uma camisa de força onde se devem aprisionar todos os textos, mas é um modelo de análise e de previsibilidade, que, ao mesmo tempo, apreende, de maneira fina, generalizações sócio-históricas (invariantes) e especificidades de cada texto no plano do conteúdo ou da expressão (variantes).

O poema Romance LIII ou das palavras aéreas, de Cecília Meireles, que não será aqui analisado em toda a sua complexidade, permite apontar as potencialidades do percurso gerativo.

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras,

sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!
Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte nova!

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Todo o sentido da vida
principia à vossa porta;
o mel do amor cristaliza
seu perfume em vossa rosa;
sois o sonho e sois a audácia,
calúnia, fúria, derrota...

A liberdade das almas,
ai! com letras se elabora...
E dos venenos humanos
sois a mais fina retorta:
frágil, frágil como o vidro
e mais que o aço poderosa!
Reis, impérios, povos, tempos,
pelo vosso impulso rodam...

Detrás de grossas paredes,
de leve, quem vos desfolha?
Pareceis de tênue seda,
sem peso de ação nem de hora...
- e estais no bico das penas,
- e estais na tina que as molha,
- e estais nas mãos dos juízes,
- e sois o ferro que arrocha,
- e sois o barco para o exílio,
- e sois Moçambique e Angola!

Ai, palavras, ai, palavras,
íeis pela estrada afora,
erguendo asas muito incertas,

entre verdade e galhofa,
desejos do tempo inquieto,
promessas que o mundo sopra...
Ai, palavras, ai, palavras,
Mirai-vos: que sois, agora?
- Acusações, sentinelas;
bacamarte, algema, escolta;
- o olho ardente da perfídia,
a velar, na noite morta!
- a umidade dos presídios,
- a solidão pavorosa;
- duro ferro de perguntas,
com sangue em cada resposta;
- e a sentença que caminha,
- e a esperança que não volta,
- e o coração que vacila,
- e o castigo que galopa...

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Perdão podíeis ter sido!
- sois madeira que se corta,
- sois vinte degraus de escada,
- sois um pedaço de corda...
- sois povo pelas janelas,
cortejo, bandeiras, tropa...

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Êreis um sopro de aragem...
- sois um homem que se enforca!
(1985: 492-494)

O texto fala do poder criador e do poder destruidor da palavra. Esse poema é construído sobre a categoria do nível fundamental vida vs. morte. O primeiro termo é o domínio do poder libertador; o segundo, o do poder opressivo da palavra. A poesia encadeia os termos dessa categoria da seguinte maneira: afirmação da vida (quando se relata o conteúdo libertador da palavra na Inconfidência Mineira),

negação da vida (quando o poeta, depois de dizer “Ai, palavras, ai, palavras,/ íeis pela estrada afora,/ erguendo asas muito incertas,/ entre verdade e galhofa,/ desejos do tempo inquieto,/ promessas que o mundo sopra...”, pergunta “Ai, palavras, ai, palavras,/ mirai-vos: que sois, agora?”); afirmação da morte (quando elenca o conteúdo corrosivo das palavras, terminando com o verso “- sois um homem que se enforca!”). O termo vida é valorado positivamente e o termo morte, negativamente.

No nível narrativo, a vida manifesta-se como plenitude (Todo o sentido da vida/ principia à vossa porta) e a morte, como vazio, que chega ao nada (Reis, impérios, povos, tempos,/ pelo vosso impulso rodam). É nesse nível que a palavra adquire uma dimensão agentiva: ela é programada para a ação, tem um poder intrínseco para agir. Ela atua (“e, em tão rápida existência,/ tudo se forma e transforma”) no sentido de plenificar ou nadificar o ser humano e suas instituições.

No nível discursivo, a vida aparece tematizada pela liberdade (“A liberdade das almas,/ ai! com letras se elabora”; “desejos do tempo inquieto,/ promessas que o mundo sopra”), enquanto a morte é tematizada pela opressão (“- Acusações, sentinelas;/ bacamarte, algema, escolta;/ - o olho ardente da perfídia,/ a velar, na noite morta!/- a umidade dos presídios,/ - a solidão pavorosa;/ - duro ferro de perguntas,/ com sangue em cada resposta”). A palavra, agente da transformação, é tematizada por dois termos contraditórios: de um lado, ela é frágil, porque é som (“sois de vento, ides no vento,/ no vento que não retorna/ e, em tão frágil existência,/ tudo se forma e transforma”; “frágil, frágil como o vidro”); de outro, ela é forte, porque é sentido (“mais que o aço poderosa”). Ela é pouco resistente apenas no nível do parecer, pois no do ser ela é extremamente poderosa (“pareceis de tênue seda,/ sem peso de ação nem de hora/ - e estais no bico das penas,/ - e estais na tinha que as molha,/ - e estais nas mãos dos juizes,/ - e sois o ferro que arrocha,/ - e sois o barco para o exílio,/ - e sois Moçambique e Angola!”). O poema não é localizado, inicialmente, em nenhum espaço determinado e em nenhum tempo, pois o que se apresenta é o poder que a palavra tem sempre e em todos os lugares. Pouco a pouco, entanto, as figuras (por exemplo, Moçambique, Angola, homem que se enforca) vão localizando a ação do poema em Vila Rica, no período da Inconfidência Mineira. Quando se fala do poder perene da palavra, usa-se o presente gnômico (do verso 1 ao

35). Depois, há um tempo anterior, marcado pelo pretérito imperfeito (“íeis pela estrada afora”), em que a palavra é vida; em seguida, abate-se sobre a palavra a repressão portuguesa (“Ai, palavras, ai, palavras,/ mirai-vos, que sois agora”) e ela torna-se, num tempo marcado pelo presente da enunciação, um instrumento da morte. Usa-se um pretérito imperfeito com valor de futuro do pretérito (“Perdão podíeis ter sido”) para indicar a certeza da transformação libertária da palavra, se ela não servisse ao traidor (“- o olho ardente da perfídia,/ a velar, na noite morta”) e à brutal reação portuguesa. O texto estrutura-se pela enunciação de uma tese (a palavra tem um grande poder para o bem e para o mal) e, em seguida, ilustra-se essa afirmação geral com um caso particular, o papel da palavra da Inconfidência.

Inicialmente, a teoria narrativa da semiótica explicava o que se poderiam chamar estados de coisas, mas não o que se denominariam estados de alma. Até este ponto de seu desenvolvimento, a teoria trabalha com textos em que há transferência de objetos tesaurozáveis ou com textos em que há estruturas diversas de manipulação (o que impele à ação) e de sanção (confirmação da realização da ação e aprovação ou reprovação do sujeito que age). No entanto, há narrativas que operam com outros tipos de objetos. Dom Casmurro, de Machado de Assis, não é um romance sobre a traição, mas sobre o estatuto veridictório dos fatos, sobre certezas e incertezas, sobre a criação do objeto e a atribuição subjetiva a ele de um valor de verdade; Gobseck, de Balzac, trata da avaréza e dos prazeres proporcionados pela posse da riqueza; Otelo, de Shakespeare, aborda o ciúme e a manipulação dos estados de alma de outrem; O Leopardo, de Tommaso di Lampedusa, discute a recusa e a aceitação da mudança; o episódio do ferimento do príncipe Andrei, em Guerra e Paz, de Tolstoi, delineia o sutil problema da vergonha do medo e do medo da vergonha; o filme Salò, os 120 dias de Sodoma, de Pasolini, mostra como a exacerbação do medo faz ruírem as normas da vergonha. Poder-se-ia continuar a citar textos em que se trata de estados de alma, em que se discute o valor veridictório do objeto. Como operar com as “paixões de papel”, os estados de alma narrados?

A semiótica desenvolve então uma abrangente teoria das modalidades. A paixão é entendida pela semiótica como efeitos de sentido de qualificações modais (querer/ dever/ saber/ poder) que alteram o sujeito de estado, o que significa que é vista como um arranjo das modalidades do ser, sejam elas compatíveis ou incompatíveis. Por

exemplo, a obstinação define-se como um querer ser aliado a um não poder ser, enquanto a docilidade reúne um querer ser a um poder ser. O obstinado é aquele que quer, apesar da impossibilidade evidente, enquanto o dócil limita-se a desejar o que é possível.

A história modal do sujeito de estado (transformações modais que vai sofrendo) permite estudar outros tipos de textos narrativos, aqueles fundados sobre um processo de construção ou de transformação do ser do sujeito e não apenas do seu fazer, como na teoria narrativa inicial em que se focalizava principalmente a ação do sujeito. Os efeitos de sentido passionais derivam de arranjos provisórios de modalidades, de intersecções e combinações entre modalidades diferentes. Por exemplo, a vergonha define-se pela combinação do querer ser, não poder não ser e saber não ser.

A noção de paixão, como arranjo de modalidades, permite estabelecer uma diferença entre o atualizado (apreensão de um predicado do ponto de vista das condições de realização) e o realizado. A distinção entre querer morrer e morrer reside no fato de que, no primeiro, uma série de roteiros é possível, enquanto no segundo, não. A diferença entre o atualizado e o realizado permite, pois, estabelecer potencializações, o que possibilita analisar fatos que parecem contrariar a lógica narrativa (cf. Fontanille, 1995:175-190). São exemplos disso o apego que perdura após a morte do ser amado, objeto de fina análise em Memorial de Aires, de Machado de Assis, bem como o ciúme, sentimento indiferente ao fato de o outro ser fiel ou não.

A análise de textos de diferentes épocas e culturas que pintam paixões de papel (o ciúme, a avareza, a cólera, a indiferença, etc.) mostrou que as paixões variam de uma cultura para outra, de uma época para outra. Por exemplo, a configuração da avareza é distinta em Molière e Balzac. Enquanto, no primeiro, o avaro caracteriza-se pelo entesouramento, no segundo, aparece algo que é próprio da formação social capitalista, a ideia de que o dinheiro produz dinheiro. Isso significa que, embora as paixões se caracterizem fundamentalmente pelo arranjo das modalidades, a modalização não é suficiente para produzir efeitos passionais, pois as mesmas organizações modais podem gerar ou não sentidos patêmicos.

Como se disse anteriormente, o texto é a manifestação do discurso por um plano de expressão. Normalmente, quando lemos um texto, não prestamos muita atenção à expressão, ela serve apenas de veículo para o significado. Nos textos utilitários (por exemplo,

o verbete de uma enciclopédia sobre raios), o que nos interessa é o conteúdo. É como se atravessássemos os sons para chegar ao sentido. No entanto, os textos poéticos recriam o significado no significante, tornam o conteúdo sensível na expressão sonora. Na leitura, há uma demora no significante, presta-se atenção a ele. O poeta Paul Valéry diz que o que distingue o texto poético do utilitário é que, quando se resume este, apanha-se o essencial; quando se resume aquele, perde-se o essencial (1991, p. 217). Por isso, a semiótica ocupa-se da relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão.

Do ponto de vista dessa relação, há textos que se relacionam, simbólica, semiótica e semissimbolicamente, com o discurso. Os símbolos apresentem uma conformidade entre a expressão e o conteúdo, ou seja, há uma relação biunívoca entre esses dois planos. A um conteúdo corresponde uma dada expressão e vice-versa. Assim, por exemplo, a cruz gamada é o símbolo do nazismo. Este é seu conteúdo. Da mesma forma, a foice o martelo são o símbolo do comunismo. A foice aí simboliza o campesinato; o martelo, o proletariado e o cruzamento dos dois, a união dessas duas classes. No entanto, a foice em outro símbolo não significará o campesinato; é no símbolo do comunismo que ela tem esse sentido. Constituído o símbolo, adquire ele um valor global.

Já nos sistemas semióticos não há uma conformidade entre o plano da expressão e o do conteúdo. Com efeito, o conteúdo deixa-se analisar em semas (por exemplo, no francês, os termos fleuve e rivière têm três semas comuns: /água/, /corrente/, /mais ou menos volumosa/ e distinguem-se, porque o primeiro tem o traço /que deságua no mar/, enquanto o segundo, o traço /que deságua em uma massa d'água mais importante/) e a mesma coisa ocorre com o plano da expressão, que se decompõe em semas. Não há, entretanto, correspondência entre as unidades menores da expressão e as do conteúdo. Assim, uma unidade de um sistema semiótico pode combinar-se com outras unidades para formar outros significados: por exemplo, em francês os semas /água/ e /corrente/ combinam-se com outros traços para formar o significado de ruisseau (= riacho).

Os sistemas semissimbólicos são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades, como nos sistemas simbólicos, mas pela correlação entre categorias dos dois planos. Assim, na gestualidade, a categoria da expressão /verticalidade/ vs. /horizontalidade/ cor-

relaciona-se à categoria do conteúdo /afirmação/ vs. /negação/. É o semissimbolismo que explica os efeitos de sentido gerados pelas aliterações, pelo ritmo, pelas rimas, etc. No poema Hero, de Raimundo Correia, a aliteração do /r/ imita os raios propagando-se pelo céu. A estrofe começa com ausência de /r/ na primeira metade do primeiro verso, mostrando que não há raios no céu; depois, eles vão ocorrendo e aumentando de quantidade; o último verso indica uma sucessão rápida de raios: Descamba a noite; ríspido farfalha/ Crebo, o tufão; ferve o Helesponto irado,/ E o céu da Grécia torvo e carregado/ Rápido o raio rútilo retalha...

O estudo dos sistemas semissimbólicos estabelece as relações entre o sensível e o inteligível, pois, ao examinar as correlações entre categorias da expressão e do conteúdo, está desvelando “os mecanismos reveladores da transfiguração das sensações em manifestações sígnicas” (Teixeira, 1998, p. 50). É o semissimbolismo que faz com que a expressão não seja um mero suporte do conteúdo, mas sim uma manifestação sensível desse conteúdo.

Muitas vezes, a organização textual expressa a organização discursiva: por exemplo, a gradação ascendente ou descendente e o quiasmo. Observe-se a gradação ascendente, no terceiro verso, da antepenúltima estrofe do poema Palavras ao mar, de Vicente de Carvalho:

Eu adivinho mais: eu sinto... ou sonho
Um coração chagado de desejos
Latejando, batendo, restrugindo
Pelos fundos abismos do teu peito.

Note-se o quiasmo nos dois últimos versos desta estrofe da Écloga de Jano e Franco, de Bernardim Ribeiro:

Vestido branco trazia,
um pouco afrontada andava;
fermosa bem parecia
aos olhos de quem a olhava.
Jano, em vendo-a, foi pasmado;
mas, por ver que ela fazia,
escondeu-se antre um prado;
Joana flores colhia

Na linguagem visual, por exemplo, as categorias do plano de expressão que se relacionam com as do plano do conteúdo são outras. Não são categorias sonoras, mas categorias cromáticas, topológicas e eidéticas.

Nos últimos anos, a semiótica, que explorou, de maneira fina, a descontinuidade nos fenômenos de significação, volta seus olhos a questão da continuidade, já que, sem leva-la em conta, não se podem compreender determinados fenômenos linguísticos e certos textos em que o gradual, o contínuo são tematizados. É o que se chama semiótica tensiva.

Tensividade é o eixo semântico que se articula em intensidade e extensidade, termos em que se analisa toda e qualquer grandeza linguística. Cada um dos membros dessa categoria é denominado valência. A intensidade tem duas subdimensões: o andamento e a tonicidade; a extensidade também: a temporalidade e a espacialidade. A intensidade diz respeito à força, que produz efeitos de subtaneidade, de precipitação e de energia. A extensidade concerne ao alcance no tempo e no espaço do campo controlado pela intensidade. A intensidade é da ordem do sensível; a extensidade, da do inteligível. A primeira rege a segunda. Por isso, diz-se que o tempo e o espaço são controlados pela intensidade. O valor é a associação de uma valência intensiva com uma extensiva.

As relações entre intensidade e extensidade podem ser conversas (quanto mais... mais, quanto menos... menos: por exemplo, quanto mais forte um sentimento mais dilatado será no tempo) ou inversas (quanto mais... menos, quanto menos... mais: por exemplo, quanto mais forte um sentimento menos extenso ele será).

Daí decorrem as seguintes implicações. A primeira é que, se a intensidade rege a extensidade, então o andamento rege a duração (temporalidade) numa correlação inversa (quanto mais... menos, quanto menos... mais) e a tonicidade governa a profundidade (espacialidade) numa correlação conversa (quanto mais tonicidade... mais campo de desdobramento). As subdimensões de uma mesma dimensão têm uma relação conversa. Assim, mais tonicidade implica andamento mais forte; tonicidade menos forte provoca andamento menos rápido; maior espacialidade ocasiona maior temporalidade; menor temporalidade obriga a uma menor espacialidade. Isso significa que

o produto da tonicidade e do andamento é o impacto, ou aquilo que se chamam valores de absoluto; o resultado da maior extensão temporal e da maior extensão espacial é a universalidade, ou o que se denominam valores de universo. Evidentemente, não se discursivizam apenas as relações compatíveis entre as subdimensões, mas também as incompatíveis.

Os valores de absoluto e de universo podem manter uma relação conversa ou inversa. Assim, será conversa, se quanto maior for o impacto, maior for a difusão; se quanto menor for o impacto, menor for a difusão.

A semiótica tensiva dá um lugar teórico para a gradação e, por conseguinte, procura estabelecer uma semiótica do intervalo. Os conteúdos sensíveis devem ser ordenados, o que determina a existência de uma sintaxe, que pode ser intensiva ou extensiva, isto é, relacionada à dimensão da intensidade ou à da extensidade.

O texto que segue servirá de base para mostrarmos as possibilidades analíticas da semiótica tensiva. Não se trata de uma análise completa, mas de apontamentos para exemplificar o valor heurístico desse desenvolvimento da semiótica:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, economiza. A pois: um dia, num curtume, a faquinha minha que eu tinha caiu dentro dum tanque, só caldo de casca de curtir, barbatimão, angico, lá sei. – “Amanhã eu tiro...” – falei comigo. Porque era de

noite, luz nenhuma eu disputava. Ah, então, sabia: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido roído, quase pela metade, por aquela aguinha escura, toda quieta. Deixei, para mais ver. Estava espoleta! Sabe o que foi? Pois, nessa mesma tarde, aí: da faquinha só se achava o cabo... O cabo – por não ser de frio metal, mas de chifre de galheiro. Aí está... Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende... (Rosa, 1970, p. 20-21).

As pessoas estão em perpétuo devir, que leva a uma melhora (afinamento) ou a uma piora (desafinamento). O diabo age numa tonicidade forte e num andamento rápido (às brutas). Ao mesmo tempo, o andamento apresenta uma relação inversa com a dimensão da extensidade, a subdimensão temporal é bastante reduzida. Já Deus é traiçoeiro, o que significa que ele age numa tonicidade fraca, num andamento lento (de mansinho), que nem se percebe (ninguém não vê). Numa relação inversa do andamento com a subdimensão do tempo, a ação divina se estende por um período grande. Isso é a tensividade da traição: uma coisa feita às escondidas e, portanto, com uma intensidade muito baixa. Ao contrário do diabo, Deus economiza, nada há de espalhafatoso em sua ação. Nada há de excessivo em seu agir. Para figurativizar a ação divina, estabelece-se uma comparação. Trata-se da mistura de duas grandezas: a maneira de Deus atuar e o modo como os produtos químicos para curtição do couro operam para desfazer a lâmina de uma faca. O texto termina com uma afirmação no diapasão da lógica implicativa, que opera com pequenos intervalos, no limite do possível: sabe, porque ouviu; entende, porque sabe.

A semiótica tem sido acusada, por suas origens estruturalistas, de não levar em conta a História. Ela considera que o sentido se define na relação e não em si mesmo. Em outras palavras, ele revela-se negativamente e não positivamente. No entanto, a unidade sobre a qual ela se debruça são textos, que são da ordem do real, do domínio do vivido. Mas aí se diz que ela não se preocupa com a dimensão temporal dos textos, analisando cada um deles como uma totalidade fechada em si mesma. Ela preocupa-se com a organização subjacente

que produz o sentido do texto. Dizer que a semiótica não se preocupa com a historicidade do sentido é uma inverdade, é desconhecer a teoria. No entanto, analisar a historicidade do texto não é descrever as circunstâncias em que o texto foi produzido: explicar quem é seu autor, em que época foi escrito, em que lugar foi produzido. Em suma, contar anedotas acerca de suas condições de produção. A historicidade do sentido será examinada sob o princípio da forma (no sentido hjelmsleviano do termo). Não será nunca, portanto, externa ao sentido.

Que significa, porém, integrar a História à teoria sob o primado da forma? Estudar a historicidade inerente a um texto é, assim, analisá-lo do ponto de vista das relações que um texto mantém com outro. Um texto constitui-se em oposição a outro. O romance naturalista funda-se numa concepção determinista das ações humanas, pois nele o homem é determinado pelo meio, pela hereditariedade e pelo momento. Esse ponto de vista causal sobre as ações humanas constitui-se em oposição a uma concepção, presente, por exemplo, na literatura romântica, de que o ser humano é livre em seus atos, que resultam sempre de escolhas, muitas vezes de escolhas heroicas.

A historicidade dos discursos é captada no próprio movimento linguístico de sua constituição. É na percepção das relações com outro discurso que se compreende a História que o perpassa. Para a semiótica, a análise histórica dos textos deixa de ser a descrição de uma época, a narrativa da vida de um autor, para se transformar numa fina e sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos, etc. A História não é exterior ao sentido, mas é interior a ele, pois ele é que é histórico, já que se constitui fundamentalmente no confronto, na contradição, na oposição das vozes que se entrecrocaram na arena da realidade. Captar as relações do texto com a História é apreender esse movimento dialético de constituição do sentido.

A semiótica é a ciência que tem por objeto o estudo da produção e da interpretação dos discursos manifestados em textos. Não é a análise do significado, mas da significação, veiculada por qualquer plano de expressão, o que significa que ela se dedica a todas as linguagens.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland (1971). "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes.

COQUET, Jean-Claude (1984). *Le discours et son sujet*. Paris: Klincksieck.

FONTANILLE, J. (1995) *Le tournant modal en sémiotique*. *Organon*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 23; 175-190.

HJELMSLEV, Louis (1991) *Ensaio linguísticos*. São Paulo: Perspectiva.

GREIMAS, Algirdas Julien (1973). *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien e FONTANILLE, Jacques (1993). *Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática.

MEIRELES, Cecília (1985). *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

MELO NETO, João Cabral (1994). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch (2006). *Morfologia do conto maravilhoso*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

ROSA, João Guimarães (1970). *Grande sertão: veredas*. 7 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.

SAUSSURE, Ferdinand de (1969). *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.

TEIXEIRA, Lucia (1998). *Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal*. Gragoatá. Revista do Instituto de Letras. Niterói: Editora da UFF, 4: 47-56.

VALERY, Paul (1991). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.

CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA GREIMASIANA PARA A LEITURA DA TELENVELA AVENIDA BRASIL

Loredana Limoli (UEL/CNPq)

Ana Paula Ferreira de Mendonça (FECEA)

RESUMO: Sucesso de público, após grandes fracassos das telenovelas ditas “das nove”, Avenida Brasil surge com o propósito duplo de se manter na tradição do gênero e ao mesmo tempo inová-lo, trazendo para a cena doméstica a polêmica da nova acomodação de classes, oriunda das mudanças econômicas e sociais que se operam no país. No ápice do confronto entre o Brasil periférico e o Brasil que se pretende central, duas personagens são colocadas lado a lado, como metonímias das grandes transformações: Rita, a cozinheira, ex-órfã abandonada e adotada por uma família abastada da vizinha Argentina; e Carminha, a patroa, representante da classe inculta e emergente que enriqueceu no atropelo de circunstâncias que escapam à compreensão da classe dominante. Passada a primeira fase da novela, em que a generosidade e a submissão de Rita (verdadeiro nome da cozinheira Nina) foram elementos importantes de aquisição de competência para um programa de vingança, as posições invertem-se, e as antagonistas assumem, por alguns dias, uma o papel temático da outra. Nas cenas em que as duas mulheres se defrontam, os espaços de referência são delineados com esmero, a fim de garantir oposições semânticas bem demarcadas no plano visual. Os diálogos travados são argumentações contundentes, ou verdadeiros manifestos pela transparência de um conflito de classes latente, que há muito tempo ameaça aflorar. Tendo como motivação a força argumentativa desse texto teledramatúrgico e sua indiscutível aceitação em meios sociais tão diversos quanto os que ele próprio retrata, este trabalho investiga a vingança de Rita sob o ponto de vista da semiótica greimasiana, utilizando cenas da novela como corpus de análise.

Introdução

Embora possa ser incluída no rol das narrativas ficcionais literárias - por se tratar de um texto que nada mais é que uma história contada a partir de um roteiro escrito pré-elaborado, para posterior encenação - não se pode dizer que os procedimentos de textualização encontrados na telenovela sejam os mesmos presentes nos romances, no cinema ou no teatro, apenas para citar os gêneros de que ela mais se aproxima. Assim, conforme SADEK (2008, p. 51), “as configurações que funcionam na literatura e nos filmes não necessariamente funcionam nas tramas que compõem as telenovelas”. Em grande parte, as diferenças entre os gêneros ficcionais citados devem-se ao tipo de construção textual, mas nessa “arquitetura” não estão apenas envolvidos os elementos do enunciado e sim, principalmente, os possíveis efeitos de sentido que decorrem da interação de leitura. Enquanto no romance e no teatro tradicionais, a história é previamente definida e costumeiramente composta em torno das ações e sensibilidade de um protagonista, nas telenovelas temos a presença de vários núcleos, com suas tramas próprias, algumas delas independentes do enredo principal.

A diferenciação do gênero não deve ser considerada, evidentemente, como um distanciamento tão marcado, a ponto de se perder de vista a raiz literária e a matriz ficcional que unem, numa mesma proposta de lazer, cultura e entretenimento, os diferentes exercícios da escrita. Aquilo que distingue a telenovela de seus parentes próximos reside, numa primeira abordagem, justamente nas características que tendem a ocorrer no romance e no teatro modernos, em sua evolução genérica, e que pode ser sentido na maneira pela qual se organiza a história em relação a seus protagonistas. Embora não se possa afirmar com certeza que a tendência à estrutura de mosaico tenha partido das novelas televisivas para o cinema e o teatro, “é forte a impressão de que a telenovela influenciou a organização de alguns filmes contemporâneos, por exemplo, no que diz respeito à função narrativa de alguns personagens e dos protagonistas.” (SADEK, 2008, p. 98).

A protagonização nas telenovelas atuais resulta de um processo desenvolvido ao longo de sua produção e veiculação. Em muitas delas, principalmente nas chamadas “das nove”, é a audiência, maior ou menor, e o interesse que o público manifesta, por um ou

outro personagem ou núcleo, que definirão a escolha de um protagonista. A história das novelas brasileiras relembra muitos casos em que personagens concebidos, inicialmente, para atuações secundárias, passaram a ser protagonistas no transcorrer dos capítulos, graças à intervenção do público, que “pedia” a participação maior daqueles com que simpatizava, mesmo que essa empatia fosse, na prática, reflexo da admiração por determinada vilania, o que acontece com certa frequência. O caso mais lembrado é, certamente, o da personagem Nazaré Tedesco, a megavilã de Senhora do destino, que roubou os olhares do telespectador e da crítica, deixando a quilômetros de distância a boazinha Maria do Carmo, de quem deveria ter sido apenas a sombra. Interpretações artísticas à parte, é quase certo que a vilania concentre mais admiradores do que a mesmice dos bonzinhos e traga um pouco mais de ritmo ao desgastado gênero das novelas em que o bem sempre triunfa.

A protagonização não é apenas a escolha fortuita de um ou outro personagem, ou, como ocorre com certa frequência, um ou outro ator que se destaca em sua atuação; ela traz consigo algo muito importante, que é a mudança na condução da linha dramática. A consciência de que tal personagem ou núcleo inteiro agrada mais do que outro faz com que a direção do programa desloque a atenção da narrativa para o novo protagonista. Como consequência imediata, o eleito passa a participar de todos os capítulos, pois sua presença é exigida pelo público-consumidor. Segundo os especialistas, cinco minutos são o tempo de tela admitido para uma cena que envolve protagonistas, o que é muito superior ao normalmente concedido aos personagens secundários. Trata-se de um cálculo traçado em cima de pesquisas de audiência e recepção, feitas a pedido das emissoras, que preparam com rigor o terreno que servirá de base para as relações de consumo, nas quais não apenas o personagem, mas também os atores têm uma função de destaque.

A partir de sua instalação na trama, o protagonista passa a ser o ponto de convergência das diversas linhas dramáticas, que se entrecruzam nas cenas em que aparece o novo eleito pelos fãs. Funcionando como um elo entre os diferentes desdobramentos narrativos e temáticos, é o protagonista quem, muitas vezes, garante a coesão discursiva do gênero. Como afirma Sadek, a interação de determinado personagem de uma trama com outros personagens de tramas distintas permite “ao telespectador comparar os dramas em termos

de densidade, tempo, qualidade e importância para o conjunto.” (SA-DEK, 2008, p. 50)

A novela *Avenida Brasil* parece ter apostado na predominância de Nina como protagonista. De certa forma, foi ela quem cumpriu essa função de elo coesivo, fazendo convergir sobre suas ações a trama de muitos outros personagens. O autor investiu numa atriz renomada do cinema brasileiro, Débora Falabella, que já havia atuado em doze longas metragens e várias novelas de sucesso, e elegeu a vingança da menina Rita (depois Nina) como fio condutor da trama, como mostram as cenas de algumas chamadas que anunciam a nova novela. Numa delas, ouve-se a voz do apresentador, que diz: “Ela sofreu nas mãos da madrasta, mas conseguiu sobreviver ao medo, à maldade e à solidão. Uma menina que cresceu junto com seu desejo de fazer justiça. E agora está de volta para acertar contas”. Em outra, é a menina Rita (Mel Maia) quem se dirige inicialmente ao telespectador, dizendo: “Ela levou minha família, tirou minha casa” (fig. 1). Em seguida, surge Nina, já adulta, para dizer: “Mas isso não vai ficar assim. Agora ela vai ter que pagar pelo que fez. Eu juro” (fig. 2). A chamada termina com a voz do apresentador, dirigindo-se ao público: “Até onde você iria por justiça?”, prenunciando o longo caminho que a personagem irá percorrer até concluir seu acerto de contas.



Fig. 1



Fig. 2

No andamento da novela, a personagem Carminha ganha cada vez mais força, em grande parte em razão da brilhante atuação de Adriana Esteves, cujos trejeitos e expressões corporais compuseram, com admirável verossimilhança, a dubiedade de caráter da esposa de Tufão. As duas rivais começam, então, a dividir equilibradamente o tempo de exposição nos capítulos, mas não raro é Carminha quem

monopoliza a cena. Como o papel temático de Nina (cozinheira) é visto como inferior ao de Carminha (patroa) na escala social, e existe na enunciação da novela o firme propósito de mostrar essa diferença de classes, o deslocamento do centro dramático de uma para outra protagonista é sentido com naturalidade pelo telespectador.

Justiça ou vingança?

A maior audiência da novela se deu quando Nina estava se vingando de Carminha, prova de que as paixões mais violentas atraem a atenção do público. No capítulo de 24 de julho de 2012, quando a impiedosa Nina corta o cabelo de Carminha, a novela conseguiu 57 pontos de audiência domiciliar, 60 de pico e 84 % de share, este último indicando a relação entre o total de pessoas que assistem naquele momento à novela e o total de televisores ligados. Segundo a revista Veja, nos dias em que a vingança de Nina começou a tomar corpo, a novela atingiu a “marca impressionante de oito em cada dez lares que viam TV no horário” (Veja, ano 35, n. 32, p. 153).

Embora as chamadas da novela refiram-se às ações de Nina como “justiça”, repetindo as palavras usadas pela própria personagem ao definir suas ações ou seu anseio, no interior dos diálogos, ao longo da exibição dos capítulos, surge várias vezes a palavra “vingança”. Essa também é a palavra que aparece em letras grandes e vermelhas na capa da citada revista Veja, que exhibe em close o rosto das duas antagonistas, colocadas lado a lado (figura 3). O negro da sombra que as separa impede que vejamos a totalidade do perfil das duas mulheres, como a indicar o lado obscuro que as aproxima na maldade:



Fig. 3

Para explicar a vingança, a semiótica greimasiana apela para a presença de um destinador julgador, actante responsável pela retribuição negativa que caracteriza esse fazer. Nesse sentido, a noção de vingança aproxima-se da ideia de justiça, excetuando-se o fato de que nessa última temos a presença de um destinador julgador social, e não individual (COURTÉS, p. 211). Portanto, quando entramos na isotopia /individual/ o que parece ser, pelo menos aparentemente, o caso de Nina estamos tratando de vingança, e não de justiça. A vingança seria, na linguagem popular, “a justiça com as próprias mãos”, e não mais com as mãos dos que são autorizados a fazê-la.

Nina cria ou simula ter uma disposição física, passional e cognitiva para a vingança. Sob o véu da fragilidade (miúda, sempre de cabeça baixa, com roupas simples e de cores escuras, e sem maquiagem), ela contrasta com o visual carregado das mulheres do núcleo Tufão. Quando ainda morava na Argentina, antes de se mudar para a casa da família do jogador, Nina tinha cabelos compridos e bem mais claros; corta-os e escurece-os antes de se empregar na mansão, como se essa mudança em sua aparência fizesse parte das armas que preparou para uma longa batalha, na qual ela precisa atuar incógnita. Uma vez no Brasil, ela aparece com os cabelos bem curtos e já se percebe, em sua gestualidade e na maneira de se deslocar, uma tendência ao retesamento, que não era característica sua quando surgia em cenas que mostram sua vida anterior, na estância argentina. A impressão que temos é de que ela está sempre com medo, e sua corporalidade traduz a iminência de uma possível queda da máscara. Não podemos nos esquecer de que Nina não é quem ela diz ser, e que é preciso mostrar ao público o temor de ser descoberta, por um ou outro personagem da trama. Quando dirige sua pequena motocicleta, seus gestos são de alguém não-familiarizado com o veículo. Em geral, ela pega a scooter para suas escapadas furtivas, a fim de organizar seu plano de vingança. Também nesses momentos, a personagem deve demonstrar insegurança ou medo, como consequência de uma ousada investida contra a poderosa Carminha; daí a gestualidade contraída e o nervosismo que acompanham a jovem cozinheira.

Ao contrário de Nina, a amiga e irmã de Tufão, Ivana, aparece sempre maquiada, usando roupas extravagantes, de cores fortes (figura 4); Muricy, a matriarca, cuida bastante da aparência, faz ginástica na academia da mansão e mostra, em decotes ousados, colares enormes (figura 5); Carminha, que usa normalmente cores claras e

blusas esvoaçantes, ostenta jóias volumosas no pescoço e nas mãos, mantendo um figurino impecável (figura 6).

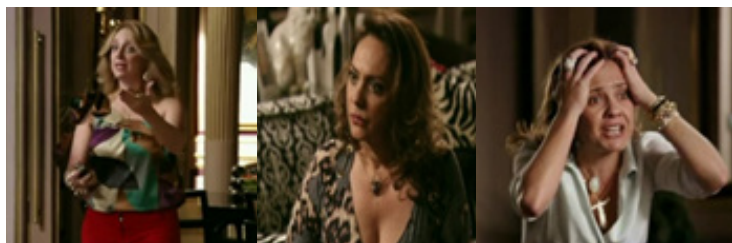


Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Carminha e Nina se opõem no físico, nas roupas e sapatos, na gestualidade. Em oposição ao visual predominantemente sério de Nina, a patroa tem cabelos mais longos e claros, desloca-se com leveza e seus gestos não denotam qualquer temor: são amplos e, por vezes, bastante exagerados. Como a vilã prepara com habilidade seus golpes, e conta com a exagerada credulidade do marido, não há motivo para receios. Com isso, ela mantém as aparências, não levantando suspeitas sobre sua verdadeira identidade, ganha as atenções da família e reforça sua dominação sobre o círculo familiar, literalmente invadindo, com sua presença, o espaço do outro.

A disposição passional de Nina provém do ódio que alimenta por Carminha desde a infância, quando a madrastra a maltratava, sem que o pai tivesse conhecimento disso. A vingança, entendida semioticamente como uma sanção, pressupõe uma ação anterior, que aqui pode ser definida como a disjunção do carinho e da proteção, culturalmente admitidos como objetos-valor da infância. A figura do lixão em que a menina Rita é abandonada representa muito bem a situação de desprezo e abandono a que foi submetida, após a morte de sua verdadeira mãe.

Se Carminha vive em estado de segredo (é inescrupulosa e falsa, mas parece bondosa e “transparente”), Nina conhece grande parte da verdade, sabe que a outra não é nada daquilo que parece ser, e por isso é capaz de arquitetar seu plano de vingança de maneira minuciosa. Enquanto a patroa ignora quem é de fato a doce e prestativa cozinheira, tornando-se, inclusive, amiga da moça, Nina avança em

sua tentativa de operar a disjunção de Carminha dos valores que lhes são caros, tais como o dinheiro e o prestígio social.

A vingança é, assim, encarada, semioticamente, como uma troca de tipo negativo, quer seja, aquela que apresenta, como resultado, estados disjuntivos em ambas as partes: ao fazer disjuntivo de Carminha, operado num tempo anterior, opõe-se no presente o fazer disjuntivo de Nina, em relação de pressuposição recíproca. Ainda que os dois objetos em comunicação não sejam idênticos, o valor que lhes é atribuído é equivalente. Para que isso aconteça, Nina age como destinatador-julgador da performance de Carminha e avalia suas próprias ações como comparáveis à sanção que opera às ações de sua rival. Sob o modo do segredo, incógnita e assumindo, segundo o parecer, uma identidade bastante diferente da sua, Nina prepara sua revanche, sujeitando-se a humilhações e sofrimentos que só farão aumentar seu ódio, e que serão necessárias para a obtenção do /poder-fazer/ em relação ao programa narrativo em que se insere. Tal como os pratos sofisticados que elabora, a moça usará em sua vingança ingredientes nada convencionais, como uma aproximação perigosa com Max e a submissão às exigências de Nilo, acertando aqui e ali os eventuais equívocos, sem pressa para saborear o resultado final de algo que existia, desde o início da trama, apenas como virtualidade.

Muitos capítulos foram divulgados antes que Nina conseguisse, finalmente, as provas necessárias para incriminar Carminha e desmascará-la frente à família Tufão. A competência para a performance da vingança foi conseguida penosamente, à custa de muitos programas de uso, que desencadearam outros tantos desdobramentos narrativos. Enfim, de posse das fotos que mostravam a patroa em cenas de grande intimidade com Max, e aproveitando-se da ausência dos outros membros da família, que naquele momento se encontravam em viagem de férias, Nina começa a ditar as regras do jogo, chantageando Carminha e obrigando-a a se submeter a suas ordens. O jogo consiste na troca de papéis entre as duas rivais: Nina, agora, assume a posição de patroa e exige que Carminha limpe a casa, cozinhe e trate-a por “senhora”, marcando, assim, a inversão da hierarquia social. Mas não se trata apenas de fazer Carminha trabalhar por ela: cada uma das ações que Carminha deve executar é acompanhada de gritos, xingamentos e agressões de Nina, que aproveita todos os momentos para humilhar e amedrontar a ex-madrasta.

O início do “martírio” de Carminha aconteceu no capítulo

levado ao ar em 23 de julho de 2012. Como num verdadeiro filme de suspense, e mantendo a isotopia encontrada na terrificante cena em que, dois dias antes, a patroa “enterrara viva” sua antagonista, Nina surpreende Carminha no interior da mansão às escuras. Quando a sala é iluminada, a patroa depara-se com os porta-retratos espalhados pelos móveis, contendo as fotos comprometedoras. Daí em diante, serão cinco capítulos de exibição do jogo sádico de Nina, nos quais serão revisados os principais elementos que compuseram o estado passional da jovem, desde o momento em que se tornou membro do círculo Tufão.

As humilhações sofridas por Nina serão revidadas, uma a uma, a começar pela nova refeição agora imposta à patroa: o famigerado macarrão com salsicha – prato que, segundo Nina, era servido com constância e exclusividade aos empregados da mansão. Os cabelos da patroa são cortados e tingidos de cor escura, como os de Nina, o que anula, de maneira simbólica, as diferenças entre ambas. As principais figuras da oposição de classes, que antes caracterizavam a superioridade de Carminha em relação a Nina e aos demais empregados, agora aparecem ao lado da cozinheira. O espaço físico que ocupam e que figurativizam seus espaços sociais são alvo da inversão de posições que caracteriza essa fase do enredo. Nina troca de quarto com a patroa e, assumindo um tom professoral, mostra-lhe a precariedade em que vivem os serviços, como se observa neste trecho de diálogo entre as duas mulheres:

Transcrição de diálogo - Capítulo exibido em 27-07-2012

NINA: Eu vou te explicar algumas coisas sobre esse quarto que você mal conhece, apesar de fazer parte da sua casa. Entra... Trata-se de um cômodo simples, pouco iluminado, pouco arejado, mas uma patroa do seu tipo deve achar que uma empregada não precisa mais do que isso para sobreviver, não é? Ó! Temos TV, que às vezes pega, às vezes não! Se chover não pega, mesmo. Vem ver o banheiro. VEM. Vem cá, olha só, vem, vem cá. Ó, temos chuveiro elétrico, vem aqui pra você ver, ó... Ih, mas não temos água quente! Ó, olha só! Geladinha! Porque, apesar das promessas, a resistência nunca foi trocada. O ralo entope formando uma poça de água, que inunda o banheiro inteiro. Cuidado para não escorregar, tá bom! E o cheirinho, ó, (...) sente... tá sentindo? Ruim, né? É da caixa de gordura que fica colada

na área de serviço. Mas com o tempo você se acostuma. Anda, vem. Sobre a cama... é uma porcaria. Mas eu vou te dar uma dica, tá, você dorme, assim, bem na beirinha, do lado direito, que você nem vai notar o estrado quebrado. Olha só! Mas cuidado, não se mexe muito não, porque senão você cai e acorda no chão. Alguma dúvida?

CARMINHA: Nenhuma. Tô rendida, nas suas mãos.

O quarto de Carminha é frequentemente mostrado nos capítulos em que as duas protagonistas contracenam. Trata-se do espaço privilegiado do exercício do /parecer/, tanto em relação à (falsa) amizade entre as duas, que muitas vezes trocam segredinhos e gentilezas ali, mas também em relação à (também falsa) fé de Carminha, como mostram os inúmeros objetos religiosos dispostos sobre os móveis. É também ali que o papel de subordinada e socialmente inferior aparece mais claramente para Nina, já que na cozinha, de uma forma ou de outra, ela assume uma posição de comando. A suíte de Carminha é puro requinte e luminosidade: tem janela ampla (fig. 7), cama confortável, almofadas acetinadas (fig. 8). O banheiro parece enorme, com banheira de hidromassagem e itens de perfumaria importada (fig. 9).

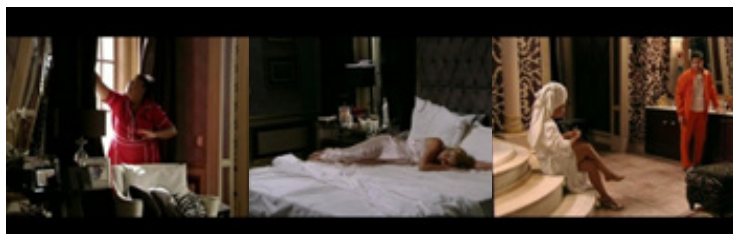


Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

No espaço reservado a Nina, o quarto revela não apenas a simplicidade, mas principalmente o abandono: a cama está quebrada e exige que a empregada ocupe, para dormir, apenas uma pequena porção do colchão; há um pequeno ventilador de mesa, provavelmente porque a circulação de ar é deficiente no interior quarto; a televisão não funciona direito; os armários de roupa não têm portas, e são precariamente fechados com panos; o chuveiro só tem água fria, pois ninguém se deu ao trabalho de comprar e trocar a resistência, há meses queimada; no banheiro minúsculo, o espelho acima da pia está

partido ao meio, como a mostrar que a vaidade e o direito a cuidar de si mesmo também são prerrogativas da classe dominante. A falsidade de Carminha, que trai o marido na própria casa e desvia o dinheiro reservado às obras sociais da igreja, estende-se também por essas pequenas coisas, disponibilizadas “pela metade”, e que, metonimicamente, denotam o descaso dos patrões pelos empregados, que não os consideram cidadãos “por inteiro”. Nas imagens a seguir vemos o momento em que Nina convida a patroa a conhecer melhor seus aposentos. Em tom irônico, a moça apresenta a Carminha os principais itens que constituem as figuras da pobreza e dos maus tratos (figuras 10 a 12).



Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

A aquisição das modalidades atualizantes (o saber e o poder-fazer) transforma o sujeito Nina em actante competente para a ação da vingança. A troca de papéis revela, nesse momento, uma Nina senhora de si, poderosa e confortável dentro das roupas finas e elegantes de Carminha. Seus gestos agora são amplos, como os da mulher que ela imita, e seu olhar não é mais voltado para o chão, pois agora ela tem força para encarar os olhos da patroa. Em tudo Nina tenta igualar-se à rival, demonstrando a mesma crueldade, o mesmo ar de superioridade e o cinismo daquela a quem nunca perdoou.

Algumas cenas revelam, exatamente, esse paralelismo de características pessoais e ações, que nos levam a relembrar, em flashback, as atitudes perversas da patroa, presenciadas em capítulos anteriores. Como exemplo, citamos a cena em que Nina, ao ensinar Carminha a preparar um sofisticado risoto, obriga-a a experimentar a comida ainda quente.

Transcrição de diálogo - Capítulo exibido em 27-07-2012 – Cena 12

NINA: Agora, prova!

CARMINHA: (assustada) Vai queimar minha boca!

NINA: (gritando) Prova!

Se o espetáculo surpreende pela crueldade de Nina, essa sensação é, de certa forma, anulada ou minimizada se nos lembrarmos de algo que havia acontecido alguns dias antes, na cena em que Carminha contesta a qualidade da refeição preparada por Janaína, conforme se observa a seguir.

Transcrição de diálogo - Capítulo exibido em 07-07-2012 - Cena 22

CARMINHA: Isto tem cara de comida?

JANAÍNA: Pra mim, tem... É...

CARMINHA: Tem? Então vai comer!

JANAÍNA: Ah não! Peraí... é que tá muito quente!...

CARMINHA: (enfia a colher na boca de Janaína) Come! Come! Não quero saber se tá quente!

O paralelismo acontece, também, na linguagem visual, como se pode notar nas imagens abaixo (figuras 13 a 16).



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Na operação de troca em que se constitui a vingança, Nina é sujeito-operador da disjunção de Carminha, que se vê, assim, privada dos valores que sustentavam a construção de sua personalidade forte e dominadora. Nina obriga-a a uma humildade intolerável para alguém acostumada ao comando: “Quando ela não aguentar mais ser tripudiada pela outra, vai pedir para sair de casa”, antecipava o autor da novela, em entrevista concedida à *Veja* (ano 35, n. 32, p. 154).

Nina mostrou-se tão competente para o exercício da maldade, que o público começou a se manifestar contra a perversidade dessa vingança, antes vivamente desejada. A própria atriz, Débora Falabella, declarou à revista *Veja* que nesses dias da vingança recebia muitos elogios, “mas (...) também lições de moral e xingamentos de velhinhas nas ruas” (*Veja*, ano 35, n. 32, p. 154). Num certo sentido, a jovem Nina superou sua própria inimiga, agindo em territórios que mexem profundamente com os estados de alma do leitor/telespectador. Assim, após o referido capítulo em que a moça corta os cabelos da patroa, sob o pretexto de que havia encontrado um fio na comida preparada por esta, choveram protestos na mídia, apontando o “exagero” de Nina. Questões de verossimilhança à parte, o ato de cortar os cabelos, aparentemente muito menos cruel do que desviar dinheiro de creches, despejar uma criança no lixo ou enganar uma família inteira, atinge diretamente uma das intocáveis paixões humanas, e provavelmente uma das mais alimentadas pela mulher brasileira: a vaidade. A despersonalização de Carminha, provocada por Nina, torna-se, dessa forma, muito mais eficaz como desencadeadora de paixões na isotopia /física/ do que na isotopia /moral/.

Tudo se passa como se ao antagonismo inicial se substituísse uma aproximação quase fraterna entre as duas, um pouco à moda da atração que os semelhantes demonstram uns pelos outros. Agrada a Nina assemelhar-se a sua inimiga, talvez porque a experiência real da maldade lhe traga ainda maior competência para anulá-la definitivamente. De antagonistas que eram, elas passam, praticamente, à situação de actante dual, cujas diferenças são temporariamente suspensas pelas ações igualmente condenáveis que ambas executam. A frieza de Nina é surpreendente, pelo menos para quem parecia, até então, ser “a mocinha” da história. Mas... tal como a vichyssoise, a exótica sopa servida pela chef Nina, Avenida Brasil parece querer mostrar que a vingança é realmente um prato que se come frio...

O sadismo que rege as ações e a revolta de Nina pouco a

pouco é diluído em outras paixões manifestadas por ela: a generosidade, demonstrada na tentativa de ensinar Carminha a ser como ela; e a condescendência, relativa ao que ela espera da patroa, por saber exatamente de onde esta veio e qual é sua verdadeira essência. Em outras palavras, Nina assume a mesma parcela de perdão que o público parece destinar a Carminha, vista por muitos como uma “sobrevivente” das mazelas sociais que afetam o Brasil e, por isso mesmo, merecedora de afeto e compreensão. Assistimos, então, a uma espécie de “iniciação ao amor”, que Nina conduz com rigor metódico, aproveitando-se de todas as falhas da atual companheira. Em uma das cenas da revanche, Nina observa Carminha preparar seu café da manhã. Atrás de uma cortina de tecido leve, a jovem vê sua refém cuspir no bule de café, que acaba de coar. Sem dizer nada, fingindo não ter visto a cena do cuspe, Nina aguarda o café na cama, vestida com as roupas requintadas de Carminha. Ao ser servida, reclama do pão, torrado demais, e do ovo disforme. Assim prossegue o diálogo entre as duas:

Transcrição de diálogo - Capítulo exibido em 25-07-2012 – Cena 5

NINA: Vamos dar uma chance pro café (sorriso irônico, com a xícara na mão). Você cuspiu no café, não foi? Sabe quando que eu vou tomar isto aqui? Nunca! (derruba a bandeja cheia de comida no chão)

CARMINHA: (olhando assustada)

NINA: (risos) Eu sabia que você ia tentar alguma vingancinha! É bem do seu tipo, mesmo... Sabe quantas vezes eu tive vontade de cuspir na sua comida? Muitas... mas eu nunca tive coragem de uma atitude tão nojenta... você não tem escrúpulos, Carminha... Você é baixa. Você é podre

CARMINHA: Eu não cuspi no seu café.

NINA: Eu vi, imbecil. Eu fiquei te espionando na cozinha, que eu não sou trouxa. Não nega, não que é pior. Pede desculpa...

CARMINHA: Desculpe. Isso nunca mais vai se repetir.

NINA: Assim espero.

Nessa e em muitas outras cenas que se seguiram à revanche, o discurso de Nina torna-se didático, assumindo um tom moralizante, para mostrar à outra que “embora às vezes tenhamos vontade de agir mal, somos escrupulosos e não o fazemos”. Nina ensina à patroa

que estamos submetidos às modalidades deônticas, que nosso fazer é regido pelo dever. De operação disjuntiva, a vingança passa a ser conjuntiva: a jovem Nina, muita mais do que retirar de Carminha aquilo que considera ter-lhe sido subtraído, deve, agora, operar sobre esta a conjunção com o aprendizado. Dessa forma “dar uma lição em Carminha” transforma-se em algo que vai além da simples punição, ou da retribuição negativa, para se tornar uma verdadeira lição, no sentido mais amplo, escolar: ensinar Carminha a ser diferente, ou, melhor dizendo, ensiná-la a ser como Nina. Ora, como essa nova Nina pós-vingança, vista agora pelo público como alguém tão perverso quanto Carminha, poderia ensinar alguém a ser honesto e bondoso? Como alguém que passou para o lado do mal poderia ensinar outra pessoa a ser boa, se a própria mestre ultrapassa, em algumas ações, a aprendiz, no quesito crueldade?

Aos poucos, a maldade demonstrada por Nina diminui, e ela mostra um outro éthos, em que é visível a construção de uma imagem positiva de si mesma. Valores como a lealdade, a sinceridade e a generosidade são realçados em suas falas, dirigidas à “aluna” Carminha, mas também ao público telespectador, pois o acerto de contas que prepara é também um acerto de contas social. Não se trata apenas de ensinar Carminha a ser uma boa patroa, que respeita seus empregados e concede-lhes aumento de salário por mérito, mas sim ensinar todas as patroas, ou talvez até todos aqueles que, ao ocuparem uma posição mais elevada, humilham os que não se situam no mesmo espaço social. Diz Nina a Carminha, num dos diálogos: “Eu não estou fazendo nada que você não conheça bem, muito menos que você não aprove”, mostrando-lhe que está apenas copiando da patroa o comportamento condenável que esta adotava diante dos outros.

Ao contrário do que a maioria dos telespectadores esperava, não será Nina, no entanto, a maior responsável por desmascarar a mentirosa Carminha. Max, o ex-companheiro da vilã, cansado de ser enganado e querendo vingar-se da tentativa de assassinato promovida por ela e seu novo amante, entregará à família Tufão as fotos que provam seu relacionamento com Carminha, e o consequente adultério de ambos. Nina será vingada por outras mãos, menos duras, talvez, porém mais competentes para a performance da vingança.

Em outras palavras, e se nos é permitido reutilizar a metáfora da vichyssoise servida pela chef, assim como a sopa não convenceu o paladar de todos os membros da família Tufão, o discurso de Nina

falhou em seu fazer-persuasivo.

Talvez, se a vingança tivesse sido servida ainda quente... o resultado teria sido um pouco melhor.

REFERÊNCIAS

COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours*. Paris: Hachette, 1991.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

VEJA. São Paulo, edição 2281, ano 35, n. 32, 8 ago. 2012. 186 p.

A NECESSIDADE NÃO SE SUJEITA ÀS LEIS: UMA LEITURA SEMIÓTICA DE *SALVE GERAL*

Mônica Baltazar Diniz Signori
Universidade Federal de São Carlos

No dia 18 de setembro de 2009, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura anunciou a seleção de *Salve Geral* para concorrer a uma vaga na disputa ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2010. Dirigido por Sérgio Rezende, que também dividiu a responsabilidade pelo roteiro com Patrícia Andrade, o representante brasileiro para indicação ao prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas é inspirado em fatos reais desencadeados pelo Primeiro Comando da Capital (PCC), facção criminosa¹ paulistana que, sustentada pelo slogan “Paz, Justiça e Liberdade”, se apresenta como a defensora dos direitos dos presos, desrespeitados pelo governo, de acordo com o ponto de vista do Partido, como se auto denomina a organização.

Ficção crivada pela realidade, um número significativo de cenas de *Salve Geral* evidencia um efeito informativo sobre acontecimentos históricos que tiveram lugar na capital paulista em 2006 e, principalmente, sobre a organização responsável pelos eventos que fizeram São Paulo parar naquele ano, em especial no dia das mães, 14 de maio. Em uma dessas cenas (13²), a personagem Ruiva, advogada que trabalha para o PCC, chega a um ponto de venda de drogas e encontra o responsável pelo local – Careca – “enquadrando um cara”

1 Em entrevista ao jornal *Último Segundo*, a socióloga Camila Caldeiras Nunes Dias explica que “O perfil do PCC não tem paralelo. É uma organização sui generis: não é um cartel, não se parece com a máfia e nem tem as características das gangues americanas tradicionais. Perguntei a um deles o que é o PCC e ele respondeu: ‘Não somos uma organização criminosa. Somos uma organização de criminosos. Nossa finalidade é social, mas o meio é o crime. É assim que a gente ajuda os mano’, disse ele. Isso quer dizer que o crime e a economia do crime não são suficientes para explicar o que é o PCC”, alerta a socióloga”. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/2013-05-23/nada-acontece-nas-prisoas-que-nao-passe-pela-intermediacao-do-pcc-diz-sociologa.html>. Consultado em: nov./2013.

2 Os números colocados entre parênteses após a transcrição de falas do filme referem-se ao capítulo em que elas se expressam.

que “não se mexeu” quando foi dado “o salve”³ ; Ruiva aproxima-se do rapaz e pergunta se “não tá lembrando do artigo 7 do estatuto do Partido”. Diante da resposta “eu não sou do Partido. Que estatuto é esse?”, a advogada recita, literalmente, o referido artigo (cf. anexo), proferindo sentença de morte pelo descumprimento do acordo firmado com a organização. O julgamento se desenvolve em um cômodo ao fundo. Finda a execução, Ruiva e Careca voltam a ocupar a frente da cena e retomam o objetivo do encontro: a necessidade financeira experimentada pela advogada. Esse deslocamento espacial se estabelece como uma estratégia para o encaixe da informação sobre o estatuto do Partido, uma espécie de “nota de rodapé” que desvia o curso do enredo. De maneira menos evidente, mas com o mesmo propósito didático-explicativo, em um julgamento anterior, no capítulo 9, agentes policiais acompanham, por meio de escuta telefônica, uma audiência entre lideranças do PCC que avaliam o procedimento de Tirso, um ex-detento, com quem o Partido conta “lá fora”,⁴ mas que se envolveu em uma manobra da polícia com o objetivo de criar um efeito midiático em favor dela própria. O diálogo que se estabelece nesse momento – “Já pegaram o cara [Tirso]? / Não adiantava ele fugir, se ele fugisse pegavam alguém da família.” – presta-se tão somente à informação sobre a forma de atuação da organização – implacável –, resultando não apenas um tanto artificial, mas até incoerente, pois não faz sentido profissionais experimentados – caso do delegado Raul, personagem que inicia o diálogo, articulador de toda a trama, inclusive do envolvimento de Tirso – desconhecerem os métodos do comando. Números anunciados em outros diálogos, como “297 ataques de bandidos, 23 policiais mortos, 100 ônibus incendiados, 70 presídios rebelados”; (12) saltam diretamente das estatísticas veiculadas a propósito da megarrebelião, conforme noticiários da época.

Cumpramos esclarecer que a estratégia de utilização de componentes da trama para a difusão de informações – como um plantão jornalístico-policial que interrompe, a qualquer momento, o desen-

3 O “salve” a que os personagens se referem foi o recado transmitido pelo PCC em 2006 para que todos os vinculados ao partido aderissem aos ataques à cidade de São Paulo; “enquadrar” é uma gíria que significa tirar satisfação.

4 Alguns acessos rápidos podem nos levar à verificação – exata ou muito próxima – das informações prestadas pelo diálogo entre delegado, diretor e secretário, no capítulo 12:

<http://www.estadao.com.br/arquivo/cidades/2006/not20060514p27308.htm>

volvimento do filme – não se confunde com o procedimento de ancoragem, que se define como:

a disposição, no momento da instância de figurativização do discurso, de um conjunto de índices espaço-temporais e, mais particularmente, de topônimos⁵ e de cromônimos⁶ que visam a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido “realidade”. (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 21)

Recurso à ancoragem é o que se pode verificar em cenas como as do capítulo 4, em que a câmera caminha em busca de informações desenhadas em cartazes – “dose perfume R\$ 0,20” – ou – “batom R\$ 1,00 / perfume R\$ 1,00 / esmalte R\$ 2,00 / fique mais bonita para o seu amor!” –, chegando à fachada de um prédio em que se lê “Penitenciária Estadual Dr. Djalma Rocha Corrêa”, tecendo um “efeito de sentido ‘realidade’” para o cenário de um dia de visitas a presos.

De maneira diferente, a colagem aos fatos históricos caracteriza em *Salve Geral* uma regularidade que se configura como uma espécie de documentário que, como uma trepadeira, busca sustentação no drama da personagem Lúcia, mãe de Rafael, rapaz que se envolve em um incidente que o leva a assassinar uma moça. Os descaminhos de Rafael são traçados no primeiro capítulo do filme, ao final do qual já está preso, e o cenário de atuação do PCC pronto logo no capítulo 2:

Agora é o Comando da Capital que manda aqui. Nós somos potência e queremos os nossos direitos, que estão esmagados neste campo de concentração. A maioria aqui está preso definitivo, mas não é transferido pra presídio porque não tem dinheiro pro advogado e o governo esqueceu a gente, eles acham que

5 Relativos a nomes de espaços.

6 Relativos à temporalidade cronológica.

pobre é lixo e botam nós nessa lixeira. Nós viemos pra mudar isso aí e a regra é a seguinte: irmão não rouba irmão; preso não cagueta preso; traição é morte, sem perdão. O governo vai colher o que plantou, eles vão se foder, esse é o nosso recado. Paz, justiça, liberdade!

Nessa fala inicial de Chico, uma das lideranças do comando, condensa-se, em alguma medida, o estatuto do PCC, que segue orientando a trama, como um roteiro: não é difícil reconhecer cada um de seus artigos representados ao longo do filme. À particularidade da trajetória da mãe que aciona todas as condições ao seu alcance para livrar o filho do tormento em que se converteu sua vida, *Salve Geral* articula a complexidade do contexto que envolveu mãe e filho em uma realidade muito maior, que extrapola os limites de um julgamento, de uma sentença e de seu cumprimento em regime fechado, o que seria a representação da normalidade no funcionamento das instituições. Pelo contrário, quando Rafael adentra o ambiente prisional, um universo paralelo se abre diante de seus olhos, uma forma de organização até então oculta do horizonte comum do cidadão brasileiro. Mostram-se, igualmente – e necessariamente –, as fragilidades de um Estado, em cujas fissuras se enraíza e se fortalece a criminalidade que deveria por ele ser contida e ressocializada. Esse entrelaçamento desenha-se ao longo de toda a narrativa de *Salve Geral* e sustenta-se pela famosa – e lamentável – associação brasileira entre injustiça social e corrupção, legitimando uma ordem que se estabelece na contramão da legalidade. Dessa maneira, o âmbito de ação do PCC extrapola os muros prisionais, chegando ao atendimento das famílias dos presidiários. Assistimos, no capítulo 3 de *Salve Geral*, à entrega de cestas básicas por Ruiva para parentes de detentos que, assim como eles, não recebem do Estado a assistência devida: “o governo não faz nada pelos presos, nada pelas famílias, mas o Partido faz”. Reiterando essa apreciação, em cena posterior (7), a advogada afirmará que entrar para o Partido “era a única maneira de ajudar os presos”. O espaço em que se desenrola a entrega das cestas básicas é um bairro popular, marcado pelo descuido de ruas sem pavimentação, pela pobreza que se mostra no rosto das pessoas e pelo entorno de puxadinhos improvisados com distintos materiais de refugo. A expansão da ação do

PCC vem atrelada à expansão do descaso das instituições brasileiras, evidenciando-se uma operação de mistura no cerne de uma triagem anterior, geradora da marginalização a que é submetida a população pobre no Brasil, de tal maneira que uma afirmação como “o governo esqueceu a gente, eles acham que pobre é lixo e botam nós nessa lixeira” (2), proferida pelo comando do PCC a propósito das condições dos presídios, pode ser transposta para o cenário social ocupado pelas famílias dos detentos: pobres tratados com descaso.

Problema crônico do Brasil como um todo, a marginalização traduzida pela negligência do Estado frente a sua população, favorece a reprodução da mesma forma de organização criminosa paulistana, ampliando e fortalecendo o PCC que, depois de congregar presídios no estado de São Paulo, avança suas alianças: em avaliação sobre o salve geral retratado no filme, Ruiva afirma que “Paraná e Mato Grosso tem que virar” (12), sugerindo que outras regiões estão mobilizadas e têm condições de agir em consonância com a força demonstrada por São Paulo.

Assim configurado o problema nacional de marginalização, diretamente relacionado à fragilidade do Estado brasileiro, multiplicam-se em Salve Geral denúncias de corrupção: no capítulo 4, Xizão, companheiro de cela de Rafael, alerta para a necessidade de que Lúcia comece a trabalhar como advogada, não para garantir os direitos do filho, mas para que ele tenha “mordomia”. Na sequência, a advogada adentra a penitenciária em um dia de visitas, portando uma “encomenda” para um cliente de Ruiva, e é dispensada dos rigores da revista. Uma série de outras ocorrências podem ser observadas no transcorrer da trama, evidenciando-se, nos capítulos 8 e 10, a presença, evidentemente, de muito dinheiro envolvido nessas irregularidades: no capítulo 8, vamos saber que o “professor”, importante liderança do Partido, negocia sua transferência por meio de manobra política; paga muito dinheiro – uma mala repleta de pacotes de notas de cem dólares – para o advogado, que só não dá sequência à ação, porque o PCC mata o juiz corregedor e coloca o comando em evidência, tornando arriscada, naquele momento, a negociação solicitada. No capítulo 10, Ruiva consegue indulto para Rafael, mesmo ele não tendo ainda o direito, por nada menos que dois mil dólares.

Como um fio condutor a tecer interesses pessoais, o dinheiro enfraquece a diferenciação entre o declarado culpado que ocupa os cárceres e o aparente cidadão honesto que circula livremente pela

sociedade brasileira: no capítulo 13, Lúcia, em conversa com sua irmã Ângela, é questionada sobre a procedência de suas roupas novas, dos recursos para viagens que fez⁷, e aproveita o momento para verbalizar a precariedade de qualquer julgamento a esse respeito: “você faz essas perguntas pra seus clientes⁸? Você pergunta para eles se eles são honestos, se eles pagam os impostos direitinho, de onde vem o dinheiro deles? Você pergunta isso pra eles?”, sugerindo que a desonestidade e a injustiça não são prerrogativas dos condenados judicialmente.

Nesse cenário, a organização criminosa não só reivindica os direitos dos presos, como proclama: isso seria atuar em consonância com a ordem social, agindo em favor do seu aprimoramento. E em Salve Geral ninguém quer, ou tem condições, de aprimorar-se: o Estado, por um lado, está totalmente desconfigurado, inviabilizando, por outro, a reabilitação daqueles que oficialmente ocupam a classe dos contraventores. O Partido se vale da falta de estruturação das instituições públicas para se fortalecer, de maneira que o ambiente prisional, ao congregar os transgressores, favorece a criação e a consolidação da facção: fora da prisão, encontram-se dispersos e em tensão constante pela irregularidade de sua situação social; detidos, estão não apenas reunidos em um mesmo espaço, mas são obrigados a se manter unidos pois precisam lutar contra a instituição que os oprime⁹. Assim, é no interior do sistema prisional que o Partido se constitui, partindo daí para a estruturação do exterior: as lideranças não estão fora, distanciadas da vigilância, mas dentro das prisões, de onde se expandem em âmbito nacional. Várias são as cenas que evidenciam esse aspecto, como o capítulo 6, em que Chico orienta Ruiva sobre procedimentos para uma operação em planejamento – “quero rádio na mão de parceiro meu no Estado inteiro” –, ou o capítulo 10, frente à necessidade de um salve geral: “então é o seguinte (...): dá um salve geral pra todas as paradas (...) pra todo o sistema”. Há, pois, parcerias em todo o Estado, deixando o PCC de caracterizar-se como um grupo preocupado com as condições dos presos somente: observa-se um verdadeiro sistema que não é limitado pelos muros prisionais.

Essa indefinição entre o externo e o interno, construída pe-

7 Nessa altura da trama, Lúcia já está a serviço de Ruiva.

8 Ângela é corretora de imóveis.

9 Essa união, bem compreendido, não se traduz por um ambiente sem tensão, pois as disputas pelo poder são constantes.

los fatores que envolvem, basicamente, a injustiça social e a corrupção, é evidenciada no capítulo 8, quando, em visita íntima ao professor, Lúcia afirma que “se pudesse, eu ficava aqui com você o resto da minha vida”, diluindo por completo uma estabilização cultural sobre prisão, que é, inclusive, expressa no início da cena, com uma fala do professor – “preso que disser que nunca quis sair da prisão está mentindo” – que confirma o imaginário cultural sobre presídio como um lugar ruim onde as pessoas não querem permanecer, absolutamente contrário à afirmação espontânea de Lúcia. Há assim um jogo entre o interior e o exterior do presídio que conflita com o imaginário que (i) separa quem está de acordo com as leis e quem não está e (ii) que caracteriza o presídio como um lugar ruim, em contraste com os ambientes de suposta liberdade.

Observamos nessa ordenação dos componentes que se expressam em *Salve Geral* a configuração dos principais elementos que tecem a discursividade do filme, orientada pela caracterização espacial que evidencia, por seu alargamento (ir para fora dos presídios e para outros Estados), uma espécie de fio condutor coesivo que congrega cada item da narrativa. À espacialidade – que diz respeito ao nível discursivo, conforme veremos à frente, o mais superficial no processo de constituição da significação – associa-se o fio condutor da coerência da trama: o conflito moral que aciona oposições como /bem/ vs. /mal/, /certo/ vs. /errado/, estruturas que apontam para a organização temática subjacente às figurativizações discursivas. Destaca-se, pois, o elo discursivo composto pela configuração figurativa espacial – responsável pelo processo de mistura que indefine espaços internos e externos aos presídios – associada a uma problemática de ordem moral, de tal maneira que é possível ler a indefinição espacial como a figurativização de uma tensão nas relações entre o bem e o mal.

Essa primeira abordagem de *Salve Geral* evidencia as bases da nossa leitura, marcadas pelos princípios da teoria semiótica greimasiana, que compreende que todo texto se organiza a partir da relação de semiose¹⁰ entre um plano da expressão e um plano do con-

10 “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,

teúdo. De acordo com Jean-Marie Floch¹¹ (2001, p. 9):

O plano da expressão é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O plano do conteúdo é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso.

Para a descrição do plano do conteúdo, a teoria semiótica propõe o percurso gerativo do sentido, simulacro metodológico que sistematiza o mecanismo de produção da significação por meio de um percurso que se estabelece em uma sequência gradativa de abstração, generalização e simplicidade. Suas unidades se dispõem em três níveis – discursivo, narrativo e fundamental – sendo o discursivo aquele que congrega os elementos menos abstratos e, por isso mesmo, mais específicos e mais complexos, e o fundamental, no extremo oposto, aquele que congrega os elementos mais abstratos e, por isso mesmo, os mais gerais e mais simples; o nível narrativo, intermediário, compõe as estruturas semionarrativas que ordenam o nível fundamental e o nível narrativo, composição assumida pelo sujeito da enunciação para a elaboração do nível discursivo. Salientamos que essa exposição sequencial das fases do percurso deve-se às restrições da nossa linguagem verbal, condicionada à linearidade. O estabelecimento de um percurso, como um encadeamento lógico, não sobreposição de níveis, mas os inter-relaciona:

implica uma semiose. Esse termo é sinônimo de função semiótica.” (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 408-9)

11 Jean-Marie Floch foi um dos importantes colaboradores de Algirdas Julien Greimas no Grupo de Investigações Sêmio-Linguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em Paris, tendo contribuído com a elaboração da semiótica geral, e trabalhado de maneira específica para o desenvolvimento de uma semiótica visual.

Designamos pela expressão percurso gerativo a economia geral de uma teoria semiótica (ou apenas linguística), vale dizer, a disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 206)

Seguindo orientações do professor José Luiz Fiorin (1990, p. 17) – “na análise caminhamos do mais concreto ao mais abstrato, do mais complexo ao mais simples; na produção, faz-se o caminho inverso” –, iniciamos nossa leitura de *Salve Geral* pela descrição do nível discursivo, quando o sujeito da enunciação assume as estruturas semionarrativas (nível fundamental e nível narrativo), e as converte em discurso, por meio das operações de actorialização, de espacialização e de temporalização, que revestem a narratividade com marcas de pessoa, de tempo e de espaço. Antes, porém, de darmos continuidade ao exame dessas três categorias em *Salve Geral*, é necessário verificar se a maneira como foram configuradas criaram efeitos de sentido de interpretação ou de representação; vale dizer, se essa configuração se deu por meio de figuras ou por meio de temas. As figuras são recursos das linguagens que estabelecem uma correspondência entre o conteúdo e a “expressão da semiótica natural (ou do mundo natural¹²)” (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 185), fazendo o

12 “Entendemos por mundo natural o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização que faz com que o designemos por vezes como “mundo do senso comum” (...) é, por outro lado, uma estrutura “discursiva”, pois se apresenta no quadro da relação sujeito/objeto: é o “enunciado” construído pelo sujeito humano e decifrável por ele”. (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 291)

discurso parecer reproduzir a realidade; os temas, ao contrário, são recursos que criam o efeito de interpretação da realidade¹³. *Salve Geral* é um texto figurativo, que ordena figuras de pessoa (Chico, Ruiva, Lúcia, Rafael, etc.), figuras de espaço (presídio, rua, residências, lojas, delegacias, etc.) e figuras de tempo (dia, noite, um ano, etc.): reconhecem-se no filme pessoas, tempos e espaços condizentes com uma representação do mundo natural. Por isso o texto é figurativo¹⁴. Fundamental considerar que, subjacentes às figuras, existem temas, e que o processo de leitura de um texto figurativo requer a construção desses temas a partir da organização das figuras. Se assim não fosse, esse tipo de texto não geraria qualquer interesse e, muitas vezes, sequer faria sentido: o interesse por um filme como *Salve Geral* e o sentido que sua leitura produz não se limitam à história de Lúcia e Rafael ou à de Chico e Ruiva, mas se devem à possibilidade de associação dessas histórias particulares a temas mais abrangentes.

A propósito, a noção de associação constitui um capítulo essencial na teoria semiótica greimasiana, herdeira da concepção de linguagem saussuriana, segundo a qual as unidades linguísticas não se definem positivamente, por características que as constituíssem nelas mesmas, mas ao contrário, negativamente, pelo valor de que se revestem quando em relação umas com as outras. Explica-nos Ferdinand de Saussure (1972, p. 136), por meio dos editores de suas reflexões, C. Bally e A. Sechehaye, no *Curso de Linguística Geral*:

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

13 A categorização de um texto como temático ou como figurativo não se deve à exclusividade na seleção de temas ou figuras, mas à predominância de sua utilização.

14 O texto temático explicita uma interpretação da realidade: ao invés de figuras que representam a realidade, utiliza-se de temas que a interpretam. Um exemplo poderia ser o editorial de um jornal apresentando seu ponto de vista sobre o problema da corrupção e da criminalidade em nosso país.

Ao abordar qualquer aspecto das linguagens – e não apenas da linguagem verbal –, é preciso atenção aos mecanismos que engendram as articulações entre seus elementos, pois é no âmbito de cada configuração específica que eles se caracterizam, investindo-se, pois, de um valor. Pessoas, tempos e espaços são categorias do nível discursivo do plano do conteúdo dos textos, nível que, por um lado, se estabelece em relação aos demais – narrativo e fundamental – e, por outro, institui as condições para que suas próprias unidades também se articulem e assim se constituam. Seguindo esses princípios, descreveremos as figuras de *Salve Geral* não de maneira isolada, mas a partir de coordenadas espaço-temporais harmonizadas às figuras de pessoa. Parece-nos possível acompanhar essa tessitura pela linearidade dos capítulos, analisando as personagens em relação aos espaços que ocupam e ao tempo em que se movimentam.

Assistimos, ao longo do primeiro capítulo, Lúcia – uma professora de piano, viúva – e seu filho Rafael – um jovem de 18 anos – compondo um cenário particular de vivência do cidadão brasileiro. É um início marcado pelo deslocamento espacial dos personagens, que deixam o apartamento em que moravam e mudam-se para uma casa humilde localizada no bairro Jardim Copacabana. Esse deslocamento espacial é expresso por meio de uma câmera que sobrevoa a cidade, acompanhando, de cima, o caminhão de mudança, que é mostrado ao final do percurso quando chega à residência onde são deixados os personagens. Para quem conhece São Paulo, é possível identificar nesse trajeto os prédios que ocupam a prefeitura municipal e a passagem pelo túnel do Anhangabaú em direção à zona sul da cidade. Para um olhar não habituado a esses locais paulistanos, é nítido, de qualquer maneira, o afastamento de um ponto da cidade com muitos prédios – característica comum da área central urbana –, a passagem por paisagens em que gradativamente esse cenário vertical se dilui, uma breve pausa sobre uma pequena rotatória jardinada – como a expressar a necessidade de escolha de um caminho diferente do até então trilhado pelos personagens – e a entrega de nossa família a sua nova moradia. Se refizermos esse percurso com um pouco mais de atenção, observaremos que ele se inicia com o enquadramento central e superior da bandeira brasileira cravada no mais alto dos prédios que compõem a trajetória, o que no âmbito de *Salve Geral* configu-

ra um itinerário que distancia cidadão e poder público¹⁵ como uma ação de despejo de uma parcela da população brasileira.

Essa tessitura espacial remete a uma temporalidade que marca a passagem de um período de abundância no passado para um período de escassez no presente da narrativa, dificuldade explicitada logo na primeira manhã de Lúcia e Rafael em sua nova residência:

- Sabe que dia é hoje?
- Nosso primeiro domingo de pobres?
- Não seu bobo, hoje é dia das mães. (1)

O diálogo se desenvolve, trazendo algumas informações sobre o que aconteceu com aquela família composta apenas de mãe e filho e também caracterizando os personagens em relação às coordenadas espaço-temporais que, figurativizadas da mesma maneira, são significadas diferentemente, dependendo das impressões que são lançadas sobre elas:

- Meu filho, se você quiser a gente pode arrumar seu quarto mais tarde, tá?
- Deixa assim mesmo.
- Que foi, Rafa, por que você está me tratando assim?
- Abre o olho, dona Lúcia! Não reparou que a gente veio parar no fim do mundo? Jardim Copacabana... Queria que eu ficasse feliz?
- Mas a culpa é minha, por acaso?
- Minha é que não é.
- Meu filho, aconteceram algumas coisas importantes na vida da gente, não é? Seu pai morreu, a empresa onde ele trabalhava faliu, nós perdemos a pensão... Mas a vida não acabou.

Para Lúcia é dia das mães, para Rafael é dia dos pobres;

15 Para quem reconhece nesse prédio a prefeitura de São Paulo, o efeito de distanciamento do poder público é confirmado e intensificado.

para Lúcia “a vida não acabou”, para Rafael é o “fim do mundo”. Essa maneira de enxergar os acontecimentos traduz a subjetividade dos personagens: são seus estados de alma que se projetam sobre os estados das coisas, fazendo com que estes não sejam nem estáticos nem uniformes. A aceitação de Lúcia, tentando ser feliz na nova situação contrasta com a revolta do filho, completamente desconfortável diante do empobrecimento.

Na sequência dos fatos, já depois da prisão de Rafael, mas ainda no primeiro capítulo, o apoio sobre marcas que remetem à passagem do tempo é evidenciado em uma cena de Lúcia olhando fotos de Rafael bebê e do marido que já morreu, momento em que chora sozinha, desoladamente. A amargura expressa no presente da narrativa estabelece, por pressuposição, uma oposição com momentos felizes no passado, em que a personagem teve a companhia do esposo e do filho: não fosse uma felicidade vivenciada no passado, não faria sentido a nostalgia do presente. Pouco mais à frente, no capítulo 2, Lúcia contempla uma nova foto, agora dela e da irmã – outra figura de pessoa que vai compor o cenário do ambiente familiar – quando juvenzinhas e interpreta a imagem como “bons tempos”, explicitando a oposição com o presente de sofrimento, solidão e empobrecimento.

Rafael, inconformado com a mudança para a casinha pobre do Jardim Copacabana, sem que possa ensaiar qualquer movimento em direção a uma acomodação – seu quarto sequer é arrumado –, é imediatamente transferido para um espaço de extrema penúria: o presídio. A radical transformação experimentada pela família se completa em menos de 24 horas: do ‘fim de um mundo’ para o início de outro, de asperezas inimagináveis para quem recém deixava um estado de felicidade e vida financeira regular.

Discursivamente, o primeiro capítulo de *Salve Geral* figuratiza um rebaixamento de classe social acompanhado, ato contínuo, de um processo mais drástico de segregação. O choque inicial é representado pela mudança espacial no âmbito urbano, acompanhada de manifestações de descontentamento – a infantil revolta de Rafael – que são imediatamente silenciadas com a transferência – direta para o filho e indireta para a mãe – dos personagens para um outro espaço, a prisão:

–Meu filho pode passar esta noite em casa?

–A senhora não entendeu? Seu filho matou uma pessoa, foi preso em flagrante. Não vai dormir em casa durante muitos anos. (1)

O ponto de chegada de uma mudança – Jardim Copacabana – reconfigura-se como instância de passagem, de negação de um estado anterior privilegiado para a afirmação do extremo oposto de carência. Enquanto Rafael, que lamentava ter que morar em casa simples, se vê obrigado a adequar-se para sobreviver, sua mãe experimenta uma transformação mais íntima e profunda, construída discursivamente por meio da figura de um piano. Salve Geral tem início com a descida – queda – do piano de Lúcia do alto do apartamento em que a família morava. O piano está envolto por um tecido vermelho, destacando-se pelo contraste que estabelece com o fundo claro do prédio e do céu cinzento de São Paulo. Apesar da queda, o instrumento permanece em cena, sendo focalizado no interior da casa no Jardim Copacabana, agora sem tanta evidência como anteriormente: já despido de seu vermelho, confunde-se em meio às cores dos demais itens da mudança ainda espalhados em sua nova moradia.

O enquadramento do piano vermelho em seu movimento de descida do prédio o distingue frente aos demais itens da cena, configurando uma operação de triagem que se desenha verticalmente de cima para baixo. O efeito é potencializado por meio do contra-plongée, que evidencia o tamanho da queda. Na sequência, é a vez da bandeira brasileira ser destacada para, em plongée, a câmera lentamente – como a saborear o declínio – reajustar a direção da imagem, levando-a para a horizontalidade.

Nesse plano de decadência, Rafael é preso (2), Lúcia – agora como mãe de um assassino – não consegue manter seus alunos de piano (3), que é então vendido (4): a personagem se despe de sua identidade e se traveste de “advogada experiente”. Veste “terninhos” e inicia sua jornada de atuação junto ao PCC: ganha dinheiro – pelos serviços prestados ao comando e também na roleta – e pode, assim, comprar de volta seu instrumento, agora não mais de trabalho, mas de satisfação pessoal (7).

Enquanto Rafael se revolta e se torna refém dos acontecimentos, Lúcia se adequa e se modifica, acompanhando as transformações das coordenadas espaço-temporais que a circunscrevem:

inicialmente a queda, figurativizada pela descida do apartamento para a casa, em um processo de horizontalização; depois a triagem, anunciada durante a queda, figurativizada pelo deslocamento dos personagens para o contexto dos presídios; e, finalmente, a operação contrária à triagem – a mistura –, por meio da qual Lúcia se envolve com “a única maneira de ajudar os presos” (7): o ajustamento às normas do Partido.

Esse importante personagem comparece triunfalmente no capítulo 2, com seu estatuto declamado e aclamado, fazendo sobressair sua espacialidade: o presídio. Mostra-se, também, o cerne da figurativização actancial relativa a esse espaço: de um lado os contraventores e, de outro, a polícia, com o compromisso assumido perante a sociedade de manter os contraventores aprisionados, sem condição de ação delituosa. Pedrão, Tirso, Chico, Zé – “os chefões” – são formalmente apresentados no capítulo 3 por Rubinho, assistente direto do diretor do presídio, Dr. Dávila. Nesse momento, Rubinho e Dávila estão observando a chegada dos presidiários por meio de uma parede composta por tijolos vazados, configurando-se na cena um quadriculado que delimita o espaço externo – o pátio, onde estão os presos – e o interno, ocupado pelos policiais, produzindo um efeito visual inusitado de aprisionamento destes últimos. Essa sensação de inversão será explorada na sequência, quando Dávila se dirige aos recém-chegados com o propósito de posicionar-se como autoridade, sendo por eles intimidado, ao demonstrarem conhecer seus direitos – “comida boa, tratamento médico e assistência jurídica conforme tá na lei, visita íntima garantida, ninguém vai humilhar nossas famílias” – e saber defendê-los:

[Dávila] – Eu não estou prometendo o paraíso pra ninguém.

[Pedrão] – Mas também não tá interessado nisso aqui virar um inferno, não é diretor?

Fecha-se a cena com Dávila emudecido e desconcertado, evidenciando-se seu despreparo para o embate ali configurado. O estranhamento provocado pela visualidade dos tijolos vazados é nesse diálogo reforçado, suscitando questionamentos sobre a adequada representação dos papéis sociais: a rede de proteção que deveria de-

limitar os espaços entre o homem de bem e o contraventor parece esgarçada, gerando insegurança sobre a competência da polícia para honrar seu compromisso social.

A fragilização da fronteira entre os espaços ocupados por quem deveria estar no comando e quem deveria ser contido vem sendo construída desde o capítulo 2, quando Ruiva entra em cena, durante uma rebelião, posicionada justamente do lado de dentro das grades que separam os policiais daqueles que buscam notícias sobre os presos rebelados: a advogada do PCC ocupa exatamente o mesmo lugar das autoridades oficialmente constituídas, de onde localiza Lúcia, do lado de fora, estabelecendo ali, naquela divisa, o primeiro contato para a inserção da mãe de Rafael no contexto dúbio da luta por “paz, justiça e liberdade”.

Ruiva transita por todos os espaços, vence barreiras, inverte lógicas, domina com maestria a arte da dissimulação como um camaleão ou um curinga, que cabe em todos os espaços de Salve Geral, de limites já esgarçados e enfraquecidos pela negligência do poder público. Seu endereço é um salão de beleza – La Rubia –, claro e iluminado pela delicadeza de tons pastéis, fachada, na verdade, para o escritório – escuro – em que a advogada administra a venda de drogas na cidade e a movimentação dos presídios: Avaré, Taubaté, Presidente Bernardes, penitenciárias de segurança máxima no Estado de São Paulo.

Nesses entrecruzamentos de espaços e de papéis sociais, o delegado Raul introduz na trama os dois importantes – fundamentais – personagens que faltavam – a mídia e a política: “Dávila, a polícia tem que mudar o protocolo: é sangue e mídia; polícia eficiente mais bandido morto é igual a voto” (3). Essa fala contextualiza uma negociação que delegado e diretor fazem com Tirso, que “está pra sair na condicional”. Na rua, o presidiário terá que simular um assalto a banco, que será impedido por meio de uma “ação preventiva da polícia” (9): terá que contribuir para o desenvolvimento do jogo de aparências do Estado, pois depende do “parecer” (3) de Dávila para que sua condicional seja aprovada, caracterizando-se um processo orientado pela observação não da lei, mas dos interesses de um Estado que precisa de fachadas – claras e iluminadas pelos holofotes da mídia – que ocultem o interior – escuro – de irregularidades.

Nos três primeiros capítulos dos dezessete de Salve Geral, todo o âmbito discursivo é configurado: quem representará as figuras

de pessoa e em quais coordenadas espaço-temporais. O restante dos outros catorze capítulos tratarão de manter a coerência do que foi estabelecido nos três primeiros. No capítulo 5, assistimos à morte do juiz corregedor – porque era rigoroso com os presos – a mando do PCC, e novo embate entre o diretor do presídio e Pedrão, em função justamente desse assassinato, fatos que confirmam a inversão dos papéis de comando e necessária repressão, assim como a consequente força e liberdade de ação do Partido:

[Dávila] –Mande te chamar aqui pelo seguinte: o juiz corregedor...
[Pedrão] – Vai dizer que fui eu?
[Dávila] – E não foi?
[Pedrão] – Doutor, se eu precisar matar, eu mato: já matei muitos. Não preciso de ninguém pra fazer isso pra mim.
[Dávila] – Ah, você é o fodão...!
[Pedrão] – O senhor me respeite. E fique sabendo que eu posso lhe matar. Já o senhor não pode fazer isso comigo, que sua função aqui é me proteger.

Enfraquecida e dominada, a polícia precisa de cenas para a mídia, o que já se sabia desde o capítulo 3, mas se reitera ao longo do filme, como no capítulo 10, em que o secretário de Estado convoca a imprensa para informar sobre a descoberta de que o PCC iria dinamitar a bolsa de valores: “o povo precisa saber de nossas vitórias”. Manipuladas pelo PCC – que articulou a explosão da bolsa com Pedrão e a não realização da ação com Chico – polícia e política manipulam, por sua vez, o povo que, satisfeito, acreditando que os acordos sociais estão sendo cumpridos, responde com o voto, retroalimentando um ciclo de aparências em que o menos favorecido é o próprio cidadão.

Na tessitura discursiva para a produção da significação, as categorias de pessoa, tempo e espaço se inter-relacionam como vimos acima e compõem percursos figurativos que, em Salve Geral, podem ser sistematizados a partir de conjuntos de traços discursivos voltados à configuração de, basicamente, três grupos:

(i) o grupo do homem de bem, figurativizado por uma mãe

viúva, professora de piano, seu filho e sua irmã, corretora de imóveis, pessoas que levam uma vida comum em sociedade;

(ii) o grupo do contraventor, figurativizado, principalmente, por todos os participantes do PCC, pessoas que se envolvem em ações ilícitas, não previstas pelas leis da sociedade;

(iii) o grupo das autoridades oficialmente constituídas, figurativizado pelo diretor do presídio, pelo delegado, pelo secretário do Estado, pessoas que deveriam cuidar das delimitações entre o primeiro e o segundo grupo.

Ocorre, no entanto, que o terceiro grupo deixa de desempenhar adequadamente seu papel, motivo suficiente para que os dois primeiros sejam reconfigurados pela mistura que se estabelece entre eles: Rafael torna-se um assassino, o PCC assume o comando de uma megalópole; o interior dos presídios é representado como lugar de aconchego, a ponto de Lúcia, a mãe de família, querer lá permanecer, enquanto a guerra se instala nas ruas.

Sabendo que toda figura é o revestimento de um tema, uma vez delimitados os percursos figurativos, é preciso que se construa(m) o(s) percurso(s) temático(s) subjacente(s). Desde que a discursividade de *Salve Geral* operou pela mistura entre o homem de bem e o contraventor, produziu-se um efeito temático de rompimento com a moralidade, com a distinção entre o certo e o errado. Quando Ângela se revolta com os ataques – o *salve geral* – Lúcia pondera com a irmã: “Ângela, você não conhece, não sabe do que está falando”. O comentário a irrita ainda mais: “Lúcia, por favor, você vai defender esses caras? Olha, vou dizer minha irmã, às vezes parece que você perdeu um pouco o sentido das coisas, do bem e do mal...”. A discussão entre as duas termina com Ângela reafirmando a perda de juízo da irmã, que retruca: “não enlouqueci, não. Ainda não. Só não quero ser juiz de nada” (13). Tematizando, e também narrativizando o posicionamento de Lúcia, podemos complementar: não apenas ‘não-quer’, mas igualmente ‘não-pode’. Não é possível qualquer julgamento no âmbito discursivo-temático de *Salve Geral*, uma vez que o princípio da moralidade – a distinção entre o certo e o errado – se diluiu.

Sendo o tema “o revestimento de um esquema narrativo” (FIORIN, 1990, p. 66), passemos à abordagem da narratividade de *Salve Geral*. O nível narrativo do percurso gerativo do sentido configura-se, basicamente, pelas relações de junção – conjunção e disjunção – entre os papéis actanciais de sujeito e de objeto, compondo os

enunciados de estado, que se expressam, esquematicamente como: ‘um sujeito em conjunção com um objeto’, ou ‘um sujeito em disjunção com um objeto’. Esses enunciados de estado, por sua vez, só se estabelecem em relação com enunciados de fazer, que promovem a transformação de estado, que tanto pode ser explorada discursivamente, como manter-se implícita. No jogo entre enunciados de estado e enunciados de fazer, constroem-se narrativas mínimas, de privação ou de aquisição: se um sujeito estava em conjunção com um objeto e entrou em disjunção com ele, compõe-se uma narrativa mínima de privação; se o movimento se der em sentido contrário, compõe-se uma narrativa mínima de aquisição. Quando um enunciado de fazer rege um enunciado de estado, desenvolve-se um programa narrativo que é composto de quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

Na manipulação, o sujeito é investido dos objetos-modais ‘querer’ e/ou ‘dever’, compreendendo que para um sujeito realizar uma ação – performance – é necessário que ele, antes de tudo, queira e/ou deva realizá-la: um contraventor pode ser a expressão de um sujeito que age de acordo com um ‘querer’ em dissonância com um ‘dever’; já um cidadão exemplar pode ser visto como aquele que associa adequadamente ‘querer’ e ‘dever’. Segundo Greimas e Courtés (s.d., p. 269) “a manipulação caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado”. Definindo-se as motivações do sujeito – sua relação com os objetos-modais ‘querer’ e ‘dever’ –, é preciso alcançar sua competência, que compreende a forma como se expressam o seu ‘saber’ e também o seu ‘poder’: um sujeito que sabe-fazer alguma coisa, mas não-pode-fazer, não faz; da mesma forma, caso possa-fazer sem que saiba-fazer, igualmente não fará.

Entrelaçam-se, assim, os dois tipos de objeto com os quais o sujeito estabelece relações de junção: o objeto-valor e os objetos-modais (‘querer’, ‘dever’, ‘saber’, ‘poder’). O objeto-valor representa o objetivo do sujeito, o fim por ele almejado; os objetos-modais são os meios, as condições necessárias para a conjunção com o objeto-valor. Em *Salve Geral*, ‘tirar Rafael da prisão’ é o objetivo perseguido por Lúcia, e constitui, por isso, um programa narrativo de base; os meios que ela utiliza para alcançar esse objetivo – suborno – compõem os programas narrativos de uso: Lúcia quer ‘libertar seu filho’ (manipulação que desencadeia seu programa narrativo de base), mas,

para poder fazê-lo (competência), é preciso que ela execute outras ações, relacionadas ao suborno: convencer o policial responsável pela guarda do filho, trocar dólares por reais, submeter-se à maneira encontrada pelo policial para cumprir sua parte no acordo são todos programas narrativos de uso, voltados à necessária conjunção com objetos-modais, imprescindíveis, por sua vez, para a realização do programa narrativo de base. Conforme salientamos anteriormente, a significação resulta de associações entre os elementos das linguagens. No que tange ao nível narrativo, observamos que seus programas estabelecem entre si um encadeamento lógico, compondo uma complexa trama na busca de objetos valor e objetos modais. O encadeamento de programas narrativos é denominado pela semiótica greimasiana de percurso narrativo, seguido do esquema narrativo, que é o encadeamento lógico de percursos narrativos (cf. BARROS, 2005, p. 29 a 38).

Cumpra ainda destacar que não apenas o sujeito configura para si seus objetos-valor ou seus objetos-modais: ele é também moldado pelos objetivos que almeja e pelas condições de que lança mão para alcançá-los: 'preguiçoso' e 'obstinado' podem se definir em relação a um mesmo objeto-valor, diferenciando-se em suas modalidades: enquanto o preguiçoso nada faz para conjugar-se à competência necessária para o alcance de seus objetivos, o obstinado enfrenta quaisquer obstáculos, movimentando-se tenazmente em meio aos tropeços de uma lógica que, muitas vezes, concessiva, não o impede de buscar a conjunção com os meios que o levarão aos fins desejados.

Finalizando os programas narrativos, comparece a sanção, que pode ser pragmática ou cognitiva, conforme nos ensina a professora Diana (BARROS, 2005, p. 35 e 37) :

A sanção é a última fase da organização narrativa, necessária para encerrar o percurso do sujeito e correlata à manipulação. Organiza-se pelo encadeamento lógico de programas narrativos de dois tipos: o de sanção cognitiva ou interpretação e o de sanção pragmática ou retribuição.

Na interpretação, o destinador julga o sujeito, pela verificação de suas ações e

dos valores com que se relaciona. Essa operação cognitiva de leitura, ou melhor, de reconhecimento do sujeito, consiste na interpretação veridictória dos estados resultantes do fazer do sujeito. Os estados são, dessa forma, definidos como verdadeiros (que parecem e são) ou falsos (que não parecem e não são) ou mentirosos (que parecem, mas não são) ou secretos (que não parecem, mas são), e o destinador neles acredita ou deles duvida. Para assim interpretar, o destinador-julgador verifica a conformidade ou não da conduta do sujeito com o sistema de valores que representa e com os valores do contrato inicial estabelecido com o destinador-manipulador. Cabe ao destinador-julgador comprovar se o sujeito cumpriu o compromisso assumido na manipulação. A interpretação faz-se, assim, em nome de uma ideologia, de que depende o sentido do percurso narrativo realizado.

(...)

O segundo programa narrativo no percurso do destinador-julgador é o da sanção pragmática ou retribuição. O sujeito reconhecido como cumpridor dos compromissos assumidos é julgado positivamente e recebe uma retribuição, sob a forma de recompensa. Já o sujeito desmascarado, por não ter executado sua parte no contrato, sofre julgamento negativo e punição.

A retribuição, como recompensa ou punição, faz parte da estrutura contratual inicial e restabelece o equilíbrio narrativo, pois é o momento de o destinador cumprir as obrigações assumidas com o

sujeito, na hora da manipulação.

A partir dos variados arranjos possíveis entre enunciados de estado e enunciados de fazer, caracterizam-se diferentes dimensões narrativas. Ao enfatizar o fazer, a narratividade constitui-se no âmbito de uma dimensão pragmática, deixando de explorar a especificidade das modalizações do sujeito – seu estado: não importa como o sujeito adquiriu os objetos modais, isso fica implícito; o que vale considerar é a performance que realiza. Quando a narratividade destaca um jogo de relações intersubjetivas a envolverem o sujeito, estabelece-se a dimensão cognitiva. Ainda que nesses textos o fazer ele mesmo mantenha-se como dado relevante para a narratividade, este não se define objetivamente, mas por meio da intersubjetividade das relações entre um sujeito manipulador (destinador-manipulador) e um sujeito manipulado (destinatário), que firmam entre si um contrato fiduciário que determinará a performance – o fazer – que, uma vez realizada, será avaliada – sanção –, entrando em cena um outro jogo intersubjetivo, composto, agora, com o destinador-julgador, cujo parecer só será significativo em relação ao contrato ajustado anteriormente. Por mais que a narratividade assim engendrada faça sobressair as relações intersubjetivas, a ação permanece como componente significativo e o objeto desejado identifica-se com o conjunto dos valores estabilizados culturalmente, restringindo a força criadora individual do sujeito. É uma forma de narratividade diferente da que se concebe em uma dimensão passional, em que toda força significativa se desloca do fazer para o estado, de tal maneira que acontecimentos e valores se configuram necessariamente pela sensibilidade do sujeito. A atenção sobre os ‘estados de alma’ do sujeito a projetarem-se sobre os ‘estados de coisas’ evidencia, ao lado das modalizações passionais, também uma dimensão fórica, marcada pela tensividade entre os eixos do sensível – a alma – e do inteligível – as coisas: é o caso da esperança ou da revolta que Lúcia e Rafael projetam sobre sua condição de pobres.

Considerando que o nível discursivo reveste a narratividade, buscaremos descrevê-la, em *Salve Geral*, a partir dos três percursos discursivos, compostos pelos homens de bem, pelos contraventores e pelas autoridades.

Os homens de bem são caracterizados por meio de uma sequência de programas narrativos de privação, entrando em disjunção com:

- os recursos materiais que possuíam;
- a liberdade física, subtraída pelo encarceramento;
- a liberdade de decisão, subtraída pela necessidade de submissão ao comando do PCC;

- a própria condição de homens de bem: Rafael torna-se um assassino e Lúcia, para ajudá-lo, também transforma-se em uma contraventora, que atua em favorecimento do PCC, suborna, e chega até mesmo a matar Ruiva, ainda que em legítima defesa.

Todos esses programas são determinados por acontecimentos sobre os quais os sujeitos – homens de bem – não têm controle: o empobrecimento ocorre em virtude do falecimento do esposo e da falência da empresa em que ele trabalhava, resultando no cancelamento da pensão que recebiam; o aprisionamento, por um assassinato cometido sem premeditação; e a transformação em contraventores, frente às privações anteriores, surge como alternativa única de sobrevivência. Essa configuração demonstra a falta de preparo dos homens de bem, que são pegos de surpresa, tornando-se reféns dos objetos que irrompem em sua jornada, determinando o rumo de suas vidas: “Mãe, fico o tempo todo pensando naquela noite. O Beto, a menina, mal consigo dormir, não sai da minha cabeça: fico vendo aquela imagem. Minha vida mudou em 15 segundos, pra sempre” (4).

Enquanto os homens de bem experimentam profundas e drásticas transformações, os contraventores, por mais que estejam mergulhados em uma dimensão pragmática, agindo continuamente, permanecem estáticos: são contraventores e parece que sempre o foram e sempre o serão:

[professor] – Onde você estava cinco anos atrás?

[Lúcia] – Cinco anos atrás? Meu marido tinha acabado de morrer.

[professor] – Dez.

[Lúcia] – Dez? Fiz uma viagem ao Rio de Janeiro pra vender a casa que era da minha família. Meu filho foi comigo, a gente foi à praia, foi muito bom.

[professor] – Quinze.

[Lúcia] – Quinze? Ah, sei lá! Eu tinha 25 anos, achava que ia ser feliz pra sempre.

[professor] – Todo esse tempo eu já estava aqui. E ainda vou ficar mais dez anos. (8)

Ocorre que o professor não sai da prisão: é assassinado antes; assim como Pedrão, cuja primeira ação no filme foi justamente assassinar um companheiro de cela. A dimensão pragmática que envolve esses sujeitos é tão forte, a ação se sobressai de tal maneira que os ofusca, os indistingue: professor, Pedrão, Chico são apenas nomes diferentes que representam, ciclicamente, o mesmo papel.

Assim como os contraventores, as autoridades parecem todas desempenhar a mesma função na narrativa. De maneira diferente, no entanto, não se configuram a partir de uma dimensão pragmática, como os contraventores. A fonte de sustentação das autoridades é a dimensão cognitiva, em que, como destinatários, estabelecem um acordo com a sociedade – sujeito destinador –, comprometendo-se a protegê-la dos contraventores. Não cumprem esse acordo, mas livram-se de uma sanção negativa por criarem uma aparência de eficiência mantida pelos programas narrativos – o fazer – da mídia. Inverte-se, com isso o jogo manipulatório iniciado com a ação da sociedade sobre as autoridades: agora, é o poder constituído que age sobre a sociedade, levando-a a acreditar em uma mentira. Iludidos, os cidadãos mantêm o acordo que acreditam estar sendo cumprido, e tudo – o estado de coisas – permanece inalterado.

Observamos na narratividade de Salve Geral uma complexa trama entre as dimensões, de tal forma que as ações dos contraventores – dimensão pragmática – só é possível porque o acordo assumido pelas autoridades com a sociedade – dimensão cognitiva – não é cumprido. No entanto, por meio de um jogo de aparências, as autoridades não são sancionadas negativamente, o que faz que o estado de coisas não se altere. Resta, então, como única alternativa, a alteração dos estados de alma, o que se verifica com relação aos homens de bem, que precisam se fazer contraventores para poderem sobreviver em um estado de contravenção. Em um mundo totalmente reconfigurado – o universo paralelo que se mostra para Lúcia e Rafael – resta ao sujeito voltar-se para seu interior, deixando o mundo entregue a ele mesmo:

[Rafael] – Pra onde a gente vai?

[Lúcia]	– Não sei.
[Rafael]	– Tô com fome. (16)

Na tensão entre os estados de coisas e os estados de alma sustenta-se *Salve Geral*, configurando-se o Nível Fundamental do percurso gerativo do filme, o ponto mais abstrato, geral e simples da trajetória de produção da significação, constituído por uma única oposição semântica, ampla o suficiente para sustentar o conteúdo de vários textos, construindo, assim, também, uma marca de invariância: é o caso de categorias como /bem/ vs. /mal/, /vida/ vs. /morte/, /cultura/ vs. /natureza/, /feminilidade/ vs. /masculinidade/, /divindade/ vs. /humanidade/. Concebeu-se, inicialmente, sua sintaxe regida por uma lógica implicativa, entendida como o encadeamento de operações tais que a negação de um dos contrários pressupõe a afirmação do outro. Por exemplo, uma manchete como “Morre em São Paulo o jornalista Joelmir Beting”¹⁶ é mantida semanticamente pela oposição /vida/ vs. /morte/, cuja sintaxe obedece à seguinte sequência: primeiro a /vida/ é afirmada, para ser negada em seguida, dando lugar à afirmação da /morte/. Observamos como característica dessa sintaxe a discretização dos elementos que entram em relação e que, nesse caso, representam bem a significação veiculada pela manchete. Entretanto, em “Joelmir Beting está em coma irreversível, diz hospital”¹⁷ a mesma lógica não se verifica, pois /vida/ e /morte/ seguem afirmadas, uma ao lado da outra, em um contínuo que demanda não operações de negação, implicação e afirmação, mas o estabelecimento de um gradiente que configure o grau de tensão no intervalo entre os polos do eixo semântico: não se trata de afirmar ou negar a /vida/ ou a /morte/, mas de determinar a tensividade entre elas, o que, por sua vez, definirá o estado do sujeito em questão. A proposta de uma sintaxe tensiva alcança sua expressão máxima – genial – com Claude Zilberberg, que evidencia em sua teoria o contínuo e suas modulações, buscando as condições metodológicas necessárias para a abordagem dessa configuração significativa: “nosso ponto de partida não é nem a oposição [a vs. b] nem a soma [a + b], mas a interação [ab], que chamamos de

16 <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/11/morre-o-jornalista-joelmir-beting.html>

17 <http://oglobo.globo.com/economia/joelmir-beting-esta-em-coma-irreversivel-diz-hospital-6859216>

produto” (ZILBERBERG, 2010, p. 2). Prepara-se, então, a semiótica greimasiana para o estudo e a descrição da significação constituída a partir de uma outra lógica, a concessiva. Retomando nosso exemplo anterior, enquanto a primeira manchete apoia-se em uma base implicativa – a extinção da /vida/ implica a /morte/ –, a segunda busca uma posição entre os dois extremos: é a /vida/ que se manifesta apesar da /morte/, ou a /morte/ que se faz presente apesar da /vida/.

Em Salve Geral, a lógica concessiva é construída a partir de uma oposição entre a /institucionalidade/ e a /individualidade/, termos que estabelecem entre si uma tensividade inversa, de tal maneira que quanto mais evidenciada a /institucionalidade/, menos se mostra a /individualidade/, e vice-versa. É natural que os seres humanos constituam-se em sociedade, tecendo uma rede de interdependências. Dessa forma, para que tudo funcione bem no âmbito dessa organização, todos devem desempenhar sua parte no acordo social: se apenas um setor falhar, o conjunto como um todo se ressentirá. Sob essa ótica, a meta ideal de toda sociedade pode ser compreendida como o exato equilíbrio na tensão entre a /individualidade/ e a /institucionalidade/.

O que ocorre em Salve Geral é que o acordado entre os homens de bem e o Estado – as instituições públicas – não se realiza, o que compromete a própria ordem social, resultando na normalização da contravenção. Com o institucional diluído, dispersado, resta ao indivíduo fortalecer-se, buscando em si mesmo os recursos de que necessita para manter-se, pelo menos, vivo. A tensão entre a /institucionalidade/ e a /individualidade/ – constitutiva das sociedades – mostra-se em desequilíbrio em Salve Geral, marcando de maneira tônica a /individualidade/ frente a uma /institucionalidade/ obscurecida pelo jogo dos interesses particulares, o que leva a necessidade a não se sujeitar às leis: para quem precisa “arrumar um bom advogado (...) às vezes é mais rápido um péssimo juiz” (3).

REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. Teoria Semiótica do Texto. São Paulo: Ática, 2005.
- FIORIN, J. L. Elementos de Análise do Discurso. São Paulo: Contexto, 1990.
- FLOCH, J. M. Alguns Conceitos Fundamentais em Semiótica Geral. Em: Documentos de Estudos do CPS, 1. São Paulo: CPS/PUC-SP, 2001.

FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. Tensão e Significação. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH, 2001.

GREIMAS, A. J. et COURTÊS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Cultrix, s.d..

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Salve Geral. REZENDE, Sérgio. Brasil: 2009. 119 minutos.

SAUSSURE, F. Curso de Linguística Geral. São Paulo: Cultrix, 1972.

ZILBERBERG, C. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Em: Estudos Semióticos, v. 6, n. 2 (2010). Disponível em www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_czilberberg.pdf. Consultado em: nov./2013.

ANEXO

Estatuto do PCC, disponível em <http://pessoas.hsw.uol.com.br/pcc4.htm>; consultado em nov./2013.

1 - Lealdade, respeito e solidariedade acima de tudo ao “Partido”.

2 - A luta pela liberdade, justiça e paz.

3 - A união contra as injustiças e a opressão dentro da prisão.

4 - Contribuição daqueles que estão em liberdade, com os irmãos dentro da prisão, através de advogados, dinheiro, ajuda aos familiares e ação de resgate.

5 - O respeito e a solidariedade a todos os membros do “Partido”, para que não haja conflitos internos, porque aquele que causar conflito interno dentro do “Partido”, tentando dividir a irmandade, será excluído e repudiado do “Partido”.

6 - Jamais usar o “Partido” para resolver problemas pessoais contra pessoas de fora porque o ideal do Partido está acima de conflitos pessoais. Mas o “Partido” estará sempre leal e solidário a todos os seus integrantes para que não venham a sofrer nenhuma desigualdade ou injustiça em conflitos externos.

7 - Aquele que estiver em liberdade, “bem estruturado”, mas esquecer de contribuir com os irmãos que estão na cadeia, será condenado à morte, sem perdão.

8 - Os integrantes do “Partido” têm que dar bom exemplo a ser seguido e, por isso, o Partido não admite que haja: assalto, estupro e extorsão dentro do sistema.

9 - O “Partido” não admite mentiras, traição, inveja, cobiça, calúnia, egoísmo, interesse pessoal, mas sim, a verdade, a fidelidade, a hom-

bridade, solidariedade ao interesse comum ao bem de todos, porque somos um por todos e todos por um.

10 - Todo integrante terá que respeitar a ordem e a disciplina do “Partido”. Cada um vai receber de acordo com aquilo que fez por merecer. A opinião de todos será ouvida e respeitada, mas a decisão final será dos fundadores do “Partido”.

11 - O Primeiro Comando da Capital - P.C.C., fundado no ano de 1993, numa luta descomunal e incansável contra a opressão e as injustiças do Campo de Concentração anexo da Casa de Custódia de Taubaté, tem como lema absoluto “A Liberdade, a Justiça e a Paz”.

12 - O partido não admite rivalidades internas, disputa do poder na liderança do comando, pois cada integrante do Comando sabe a função que lhe compete, de acordo com sua capacidade para exercê-la.

13 - Temos que permanecer unidos e organizados para evitarmos que ocorra novamente um massacre semelhante ou pior ao ocorrido na Casa de Detenção, em 2 de outubro de 1992, quando 111 presos foram covardemente assassinados, massacre esse que jamais será esquecido na consciência da sociedade brasileira. Porque nós do Comando vamos sacudir o sistema e fazer essas autoridades mudarem a prática carcerária desumana, cheia de injustiça, opressão, torturas, massacres nas prisões.

14 - A prioridade do Comando no momento é pressionar o Governo do Estado a desativar aquele Campo de Concentração “anexo” à Casa de Custódia de Tratamento de Taubaté de onde surgiram a semente e as raízes do Comando, no meio de tantas lutas inglórias e tantos sofrimentos atrozes.

15 - Partindo do Comando Central da Capital, o QG do Estado, as diretrizes de ações organizadas e simultâneas em todos os estabelecimentos penais do Estado numa guerra sem tréguas, sem fronteiras, até a vitória final.

16 - O importante de tudo é que ninguém nos deterá nessa luta porque a semente do Comando se espalhou em todo o Sistema Penitenciário do Estado e conseguimos nos estruturar também do lado de fora, com muitos sacrifícios e perdas, mas nos consolidando, a nível estadual e a longo prazo, nos consolidaremos também a nível nacional. Conhecemos nossa força e a força de nossos inimigos poderosos, mas estamos preparados, unidos, e um povo unido jamais será vencido.

LIBERDADE! JUSTIÇA! PAZ! – PCC – “UNIDOS VENCEREMOS”

O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO NA PRÁTICA CINEMATOGRAFICA: UMA ALTERNATIVA NA DIREÇÃO DE ATORES¹

Dr. Josias Pereira/UFPel
Orientação Dra. Loredana Limoli/Uel

Resumo

Este projeto de pesquisa tem como objetivo investigar o uso da semiótica Greimasiana na direção de atores. O ator é um dos elementos principais em uma obra audiovisual e tem como ferramenta de trabalho o roteiro literário e as indicações do diretor. Porém, muitos problemas de atuação surgem da diferença entre a interpretação que o ator faz do roteiro e a que o diretor deseja filmar. Apresentamos o Percurso Gerativo de Sentido como um elemento para embasar tanto o diretor quanto o ator sobre o que o roteiro diz, e como ele diz o que diz, diminuindo a defasagem na interpretação do roteiro entre diretor e ator. Em nossa pesquisa, surgiu a necessidade de o diretor decupar² o roteiro para o ator. Assim desenvolvemos os Programas Narrativos do roteiro, contribuindo na direção do ator. Com essa base diminuimos a subjetividade da interpretação do roteiro entre a leitura do diretor e a do ator. Essa interdisciplinaridade entre Cinema e Linguística se faz necessária, uma vez que o cinema, desde a sua gênese, concentra várias áreas do conhecimento para sua realização. Para essa ação, foram realizados dois curtas-metragens: o primeiro com atores inexperientes e o segundo com atores profissionais. Em seguida, foi realizada uma entrevista com os atores sobre o uso do Percurso Gerativo e se este contribuiu ou não para as suas ações. Os achados da pesquisa apontam que a teoria perpassa a direção de atores atingindo a direção cinematográfica, o que nos levou a criar a decupagem por eixos narrativos.

Palavras-chave: semiótica greimasiana, cinema, preparação, atores.

1 Texto referente a pesquisa de Pós-Doutorado realizado na Universidade Estadual de Londrina (UEL) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

2 Separar o roteiro em partes menores, estruturas narrativas.

Introdução

A obra audiovisual apresenta vários componentes estéticos que contribuem para a elaboração de um filme, desde o roteiro, o enquadramento, a luz, a direção de arte, o som e a montagem. Cada componente apresenta pesquisas em diversas áreas do conhecimento, porém, quando analisamos o campo de estudo da atuação, percebemos que não há muitas opções teóricas. O estudo do ator nas obras audiovisuais tem sido um campo de investigação negligenciado pelo Cinema³, utilizando, praticamente, todas as teorias relacionadas à área do Teatro; entretanto, outras áreas do conhecimento podem contribuir para a direção do ator. Defendemos que o diretor compreendendo o que o texto diz, e como diz, pode ter uma comunicação mais eficaz com o seu ator, que pode, assim, criar uma significação diferenciada, gerando um significado específico para o enunciatário.

O cinema apresenta duas ações: uma teórica e outra prática. A primeira apresenta a narrativa e o modo como a mesma se desenvolve ao longo do tempo; a segunda apresenta toda a parte técnica dos equipamentos, como também as ações com o ator. Porém, nesta parte, a ênfase sempre recai na técnica⁴, principalmente sobre os equipamentos e, em muitos casos, o ator fica em segundo plano. Segundo Nicole Brenez (1992), o ator deve ser valorizado como o equipamento de filmagem é, porém, a diferença é que o ator usa o seu ser sensível para interpretar o personagem. Defendemos que a narrativa tem como base o ator, pois ele é o principal elemento que cria a significação para o público.

No fazer cinematográfico, o ator é convidado pelo diretor para realizar um trabalho audiovisual, dar vida a um personagem que, a princípio, só existe no roteiro. O diretor, ao ler o roteiro, faz a primeira interpretação da obra e cria/imagina (ainda no mundo das ideias) o que vai ser o futuro filme. Em um segundo momento procura um ator que pode “vivenciar” o que está em sua mente. Já o ator

3 Neste texto iremos usar o Cinema como área de pesquisa e linguagem do audiovisual, pois foi o primeiro a realizar obras audiovisuais com atores. Em seguida, a televisão e o vídeo que, mesmo com linguagens diferenciadas, apresentam, como base na direção de atores, as ações defendidas pelo Cinema.

4 Em função da dificuldade e especificidade de cada equipamento.

tem que dar conta de duas ações:

1º da interpretação do roteiro;

2º do que o diretor audiovisual tem em mente em relação à ação do filme.

A semiótica estuda a produção e a interpretação do sentido nos textos por meio de uma manifestação verbal ou visual apresentada (é nesta ação que realizamos a ligação da semiótica com a direção cinematográfica). É quase que natural que o diretor cinematográfico utilize esta teoria para compreender/ interpretar o texto (roteiro), compreendendo assim o que o texto diz e como ele diz o que diz (BARROS, 2005). Dessa forma, fica mais fácil para o ator saber o que o diretor deseja realizar com o roteiro, o apresentando de uma maneira que não fuja do que este apresenta (conteúdo ≠ expressão). Assim, nasce uma questão relevante dentro do campo da interpretação audiovisual: Como utilizar o Percurso Gerativo de Sentido na prática audiovisual?

Com essa base, o objetivo geral é compreender como utilizar o Percurso Gerativo de Sentido na prática audiovisual com ênfase na direção de atores. Para essa ação, elencamos objetivos específicos como: identificar a relação do roteiro com o Percurso Gerativo; apresentar a possibilidade de utilizar o percurso na direção de atores; traçar uma relação entre o ator e o roteiro com base no Percurso Gerativo; experimentar seu uso na prática audiovisual.

Justificativa

A realização audiovisual, nos últimos anos, apresentou um largo crescimento no Brasil em função de algumas ações governamentais como a lei da TV paga (Lei 12.485/2011), que obrigou as emissoras a cabo a exibirem programação de conteúdo nacional, o que contribui para o aumento deste tipo de produção. Segundo o diretor-presidente da Agência Nacional de Cinema (Ancine), Manoel Rangel⁵, em janeiro de 2012, os 15 canais levantados exibiram 56 obras brasileiras, número que chegou a 280 em setembro do mesmo ano, quando entrou em vigor a obrigatoriedade. A ação também aumenta o número de técnicos, diretores e atores em diversas obras audiovisuais.

Sites de exibição como You Tube, Google Vídeo, Vimeo dentre outros contribuem para exibição on-line de diversos níveis desde o amador ao profissional. Destacamos o site YouTube que, atualmente, apresenta um bilhão de usuários⁶.

Por outro lado, o barateamento dos equipamentos digitais contribui para que várias pessoas (com ou sem experiência) realizem obras audiovisuais. Com essa demanda crescente, nem sempre a relação Ator x Roteiro x Diretor é bem trabalhada. Então, diante disso, surge a questão: Qual a função do diretor?

A função do Diretor Cinematográfico

Na área do audiovisual, o diretor pode ser pensado como um maestro que organiza o grupo para que cada um possa realizar a sua função da melhor forma. Este maestro/diretor interpreta a partitura/roteiro e tenta passar para sua equipe o que deseja fazer para que o todo funcione.

Levando em consideração os conceitos de Emissor, Meio e Receptor, podemos dizer que entre o emissor e o meio é necessário ter uma referência para que esse receptor possa decodificar a mensagem da melhor forma, por isso, a necessidade do emissor compreender o signo utilizado pelo receptor. Em um filme, o diretor é o “criador” desse código/signo.

5 Agência Brasil 21/02/2013

6 <http://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/statistics.html>

Geralmente, em uma obra audiovisual, o diretor, de posse do roteiro, interpreta a história conforme a sua visão de vida e desejos pessoais, podendo fugir do que o roteiro originalmente pretendia dizer⁷. Nesta interpretação, muitas das ações pensadas pelo roteirista se perdem.

Pensamento	Roteirista	Roteiro	Diretor	Ator	Filme
Mundo das ideias	Interpreta o mundo das ideias	Literário Concreto	Roteiro técnico		
Significado	Cria significativo	Significante	Significação 1	Significação 2	Significação 3

O diretor cinematográfico faz a união entre o roteiro literário (escrita simplesmente) e o roteiro técnico (espaço onde o diretor já interpreta as ações do roteiro e inicia a transposição da literatura para o imagético). Essas mesmas ações pensadas pelo diretor são passadas para os atores, porém, estes possuem duas visões, a que está no roteiro literário e a que o diretor lhes passa. Este, a nosso ver, é um dos problemas: Qual destas visões o ator vai de fato realizar? A interpretação que ele mesmo fez do roteiro ou a que o diretor lhe passa? Como juntar as duas, que em vários momentos são coisas diferentes? Isso acontece devido ao fato de que o roteiro consiste em um espaço caracterizado por significações de palavras, frases e conceitos, porém, para o diretor e para o público, o que importa é a significação criada pelo filme, ou seja, a sua totalidade discursiva manifestada.

A semiótica contribui para diminuir o ruído de comunicação entre o roteirista, o diretor cinematográfico e o ator, pois o discurso passa a ser veiculado pelo roteiro, por meio do qual o diretor e o ator entendem como transmitir (passar) essas informações para o público. O diretor cinematográfico, a princípio, deve examinar o roteiro apenas com o viés do plano de conteúdo, sem analisar as implicações do plano da expressão⁸, pois o Percurso Gerativo de Sentido

7 O que é comum na área audiovisual, levando muitos roteiristas a criticar essa ação do diretor.

8 Aqui apresentamos a primeira mudança de foco no percurso gerativo, pois uma ação é analisar a obra completa outra é realizar a obra. Uma das

investiga o plano de conteúdo, separando essa ação em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. Logo, o diretor audiovisual analisa esse percurso e cria o plano da expressão que pode confirmar o percurso ou modificá-lo.

Neste momento, surge a necessidade de o diretor compreender o texto em seu significado maior, para depois poder passá-lo para o ator, que vai ser o responsável pelo plano da expressão⁹. No primeiro momento, o diretor deve apenas compreender e analisar o conteúdo do roteiro para então, em um segundo momento, realizar o plano de expressão.

Desta maneira, podemos esquematizar R como roteiro; este, quando interpretado pelo diretor, passa a ser RID (Roteiro Interpretado pelo Diretor); o mesmo roteiro, ao ser passado ao ator que o lê, elaborando a sua visão do roteiro, é RIA (Roteiro Interpretado pelo Ator). Por fim, o diretor realiza uma reunião com o ator e diz o que pensa do roteiro e do personagem, criando assim o Roteiro Final (RF). Consequentemente, temos $RF = RID / RIA$.

Percebemos que o roteiro perde um pouco de sua essência caso o diretor e o ator tenham visões diferentes do filme que interpretam. Por essa razão, queremos pesquisar uma forma de o diretor interpretar o roteiro sem usar de subjetividade e, portanto, passar para o ator o que o roteiro diz e a forma como ele diz o que diz. Sendo assim, decupar o roteiro é uma maneira de preservar as ações internas, pois, geralmente, o diretor faz uma análise superficial do roteiro com base na sua subjetividade e de sua representação social.

Então como realizar essa decupagem, de forma que o diretor e os atores tenham em mente o que o roteiro diz? Defendemos o uso do Percurso Gerativo de Sentido para essa ação. Uma das funções do diretor então seria decupar o roteiro em Programas Narrativos para o ator. Essa ação representa a passagem do texto literário (roteiro literário) para o discurso audiovisual, representando a primeira ação dentro da transposição entre as áreas. A decupagem serve para manter a narrativa e o entendimento em cada sequência, fazendo com

funções do diretor, no percurso gerativo, é a criação/ construção do plano de expressão.

9 Pontuamos que apresentamos a ação do diretor cinematográfico, pois é ele que faz a direção do ator, diferentemente do preparador de ator que é outra linha teórica e prática.

que o espectador entenda a obra audiovisual em diversos níveis, do abstrato ao complexo.

No cinema, a produção do discurso acontece de diversas maneiras, desde tipo de plano, movimento de câmera, cor, profundidade de campo, ritmo do corte, *raccord*¹⁰ e, claro, a ação dos atores. Esse discurso, que doravante irei chamar de filme, é visto pelo público como um percurso que pode ser decodificado da forma mais simples até a mais complexa. Como ocorre com o texto na semiótica, no cinema as imagens são vistas como um conjunto de níveis que pode/deve ser decodificado e, assim, ter significado para o público-alvo compreender as ações. A princípio, esta parece uma ação para o cinema que não faz sentido em função de sua estrutura ser técnica e artística. Quando apresentamos essa prática com ênfase especificamente na preparação de atores, parece mais distante ainda da realidade da direção deles; porém defendemos que no audiovisual é o ator que ajuda a concretizar as ideias iniciais do roteiro e é ele que contribui para uma “melhor” significação” dos personagens na narrativa da história.

Atualmente, sempre que um diretor audiovisual prepara o seu filme não leva em consideração utilizar a semiótica. Sempre fui um amante da semiótica e, em 2008, quando conheci a semiótica greimasiana, percebi que, como ela realiza a leitura do texto compreendendo-o de várias formas, poderia ser um elemento importante dentro do audiovisual. Como minha formação vem da área da prática audiovisual essa teoria sempre pareceu próxima da realidade de um set cinematográfico¹¹. O set é o espaço de gravação, espaço de transposição no qual o roteiro passa da forma escrita para a forma imagética, representando o momento da transposição de um meio a outro. O set concretiza toda a parte abstrata do roteiro e cria o novo, um signo sincrético. Segundo Jean-Marie Floch (2009), as semióticas sincréticas como o cinema, trabalham o plano de expressão, pois apresentam várias linguagens e formas de manifestação para produzir sentido como imagem, música, ruído, cor.

No audiovisual o diretor é o responsável pela transposição e tem do seu lado uma equipe para ajudá-lo nesta mudança, porém, para o público, o que vai aparecer é o personagem, e como esse perso-

10 Corte que ajuda a manter a narrativa como uma sequência sem cortes.

11 Chamaremos de set cinematográfico o espaço onde é realizado a filmagem de um filme, vídeo, novela, série ou qualquer elemento audiovisual.

nagem vai narrar a história: a estrutura da narrativa¹².

Para o professor da UFRJ, André Parente (2000), a estrutura de uma narrativa é a forma pela qual ela é construída para organizar o andamento da trama, que é a função do diretor da obra. Uma das críticas feitas à semiótica greimasiana na prática audiovisual é que ela tem como base o texto, segundo sua origem estruturalista, e muitos diretores acham que o texto/roteiro é apenas uma base para sua criação e não uma ação definitiva. Segundo as professoras da UFMG, Ana Cristina Fricke Matte e Glaucia Muniz Proença Lara (2009), a semiótica ligada ao estruturalismo é uma teoria que desconsidera o contexto e que deixa de lado a história, analisando apenas o texto. Parente (2000) defende que, para os pós-estruturalistas, a realidade é considerada como uma construção social, ou seja, o leitor/espectador é o objeto de investigação. Matte e Lara argumentam que a semiótica ligada à fenomenologia é a que apresenta interesse pelo “parecer do sentido” que se apreende pelo texto e pelos discursos que o manifestam. Para a semiótica, o contexto são os outros textos com os quais o texto dialoga, o que o difere dos textos que buscam referência (externa). “A semiótica insere-se, portanto, no quadro das teorias que se (pre)ocupam com o texto”. (BARROS, 2005, p.7). E essa foi a nossa motivação, a de querer compreender a semiótica, pois, no audiovisual, o roteiro, que é um texto literário, representa a principal ferramenta para a realização audiovisual, assim, compreendendo o sentido narrativo do roteiro, o diretor pode realizar a transposição para o mundo imagético de forma mais simples.

O objeto da semiótica é o sentido. [...] A semiótica se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam tornando-o comunicável e partilhável ainda que parcialmente (BERTRAND, 2003, p. 11).

Na prática audiovisual, durante a análise de um roteiro audiovisual, geralmente é usada a análise de conteúdo, que pode ser

12 Estamos excluindo do processo os filmes de arte que apresentam uma organização diferenciada, em função da mudança que ocorre entre o significante e a significação.

substituída pelo “parecer do sentido” presente no roteiro, sem deixar de compreender sua relação com o espaço e com o público. Por isso, a semiótica seria um instrumento importante para o diretor compreender o roteiro, e não apenas fazer sua leitura pessoal, e deduzir o que deseja de uma obra.

O filme representa a sua própria narrativa, que já oferece as suas marcas de enunciação, pois o público vê o enunciado dentro deste contexto. A partir disso, apresentamos o Percurso Gerativo como um instrumento que pode colaborar com a direção de atores em três pontos:

- 1 - **Compreender** o que o roteiro diz e como diz;
- 2 - **Dividir** o roteiro em programas narrativos;
- 3 - **Dirigir** os atores com base no percurso gerativo.

Semiótica

“Um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz vir ao pensamento, por si mesma, qualquer outra coisa”.

Santo Agostinho

Saussure, ao estudar os signos, contribuiu para que a linguística fosse um objeto de estudo e análise de diversos campos do saber. A semiótica tem por conceito fundamental estudar o signo e, conforme Saussure (2006), um dos seus elementos é o significante, caracterizado não por sua natureza material, mas visto como imagem acústica, ou seja, a impressão psíquica do som, que, ao mesmo tempo, desencadeia o significado, o segundo elemento constituinte do signo. Resumidamente, podemos dizer que o signo é a combinação entre os conceitos do significado e o significante (signo = significante + significado). Sendo assim, o significado é o conceito que possibilita a formação da imagem na mente do indivíduo quando ele entra em contato com seu significante.

Para Saussure (2006), a língua é apenas uma parte do universo semiológico, o que também foi defendido por Barthes, que afirma que a semiótica se ocupa do estudo de qualquer sistema de signo: “A Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisa-

mente, a parte que se encarregaria das grandes unidades significantes do discurso” (BARTHES, 1997, p.13).

A teoria do signo, pela visão de Saussure, durante muito tempo foi suficiente para a análise dos elementos sógnicos do discurso, porém, com o tempo, ela foi manifestando a necessidade de outros elementos, dentre eles a importância da significação, que atribui ao signifiante e ao significado um contexto. Um dos teóricos a refazer essa leitura foi Hjelmslev (1975). Para o autor, o signo é de definição realista e imprecisa, por isso a linguística tradicional não consegue abordar todas as significações. Para ele, o signo ao mesmo tempo define uma função e se opõe a um não signo, “um signo portador de uma significação” (HJELMSLEV, 1975, p.49). A natureza do signo não é vazia; logo, os signos, quando analisados fora de seu contexto, não significam. É na relação com outros, dentro de um contexto, que surge a significação.

As palavras não são os signos últimos, irredutíveis, da linguagem, tal como podia deixá-lo supor o imenso interesse que a linguística tradicional dedica à palavra. As palavras deixam-se analisar em partes que são igualmente portadoras de significações: os radicais, sufixos de derivação e desinências flexionais. (HJELMSLEV, 1975, p.49).

Porém, para o cinema, o roteiro é apenas uma base que apresenta os signos, mas que são portadores de significações, criada pelo roteirista que vai ser decodificada pelo diretor. Segundo Roland Barthes (1977), o significado e o signifiante são, na terminologia saussuriana, os componentes do signo. Sendo que, para Greimas, a junção entre estes elementos é dada pela significação. Assim, a semiótica greimasiana é a semiótica da significação. A significação seria a forma de decodificar o signifiante e dotá-lo de sentido, de significado, simbolizando, assim, a codificação de um nível de linguagem a outra.

Com as imagens ocorre a mesma ação, pois uma imagem, de forma isolada, apresenta um significado do que ela representa, porém, em sucessão com outras imagens, surge uma nova significação, como afirma o cineasta Kuleshov (1973), que defendia que o significado de uma sequência de imagens depende somente da relação subjetiva que cada espectador estabelece entre imagens (planos) que, parceladamente, não possuem qualquer significação. Neste caso, a significação é criada dentro do signo.

Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito (...). É necessário, assim abster-se de acreditar que um substantivo está mais carregado de sentido do que uma preposição, ou que uma palavra está mais carregada de significação do que um sufixo de derivação ou uma terminação flexional. (HJELMSLEV, 1975, p.50).

Na década de 1950, Louis Hjelmslev, e depois, na década de 1960, Algirdas Greimas, superaram a teoria saussuriana, tornando a semiótica um importante instrumento de análise, não apenas da linguagem verbal, mas de todo tipo de linguagem. A semiótica ultrapassa assim a barreira da linguística e é revelada então a teoria geral da significação. O dinamarquês Hjelmslev foi o responsável por dividir o signo em plano de expressão e plano do conteúdo, uma vez que, para ele, a significação é uma relação entre estes dois planos.

Por outro lado, Greimas (1973) firmou-se nas significações criadas na relação do significante e do significado. Os significantes, para Greimas (1985, p.17), são “os elementos ou grupos de elementos que possibilitam a aparição da significação ao nível da percepção”, ou seja, o significado precisa da significação em conjunto com o significante para existir; desse modo o autor não admite a classificação de nenhum significado sem um significante. Dentro desta visão, o autor apresenta uma classificação para os significantes, de acordo com a ordem sensorial: Visual; Auditiva, Tátil; Olfativa e Gustativa. Neste ponto então realizamos uma associação das obras audiovisuais com a teoria de Greimas, por meio do lado visual e auditivo.

Semiótica Greimasiana

Greimas foi o fundador da chamada semiótica de Paris, por isso, sua semiótica, às vezes, é conhecida por semiótica francesa e seus estudos têm como base as pesquisas de Saussure e Hjelmslev. Diferente de Saussure, o dinamarquês Hjelmslev foi o responsável por dividir o signo em plano de expressão (significante) e plano do conteúdo (significado). Para o autor, a significação é uma relação entre

o plano da expressão e o plano do conteúdo E(R)C. Greimas aprofundou a relação apontada por Hjelmslev e trabalhou basicamente o plano do conteúdo. A semiótica de Greimas, de início, se preocupou com a narratividade e foi evoluindo até o Percurso Gerativo de Sentido. Porém, não parou nesta evolução. Em sua dissertação de mestrado *A Missividade: Por uma gramática tensiva da semiótica de HQs*, apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2011, Carolina Tomasi aponta que, no início, a semiótica tinha como foco central a análise das estruturas narrativas até a sanção do personagem, porém, constatou-se que analisar apenas o fazer dos personagens não dava respostas completas, já que suas transformações se davam também no estado do ser (subjetivo). A partir de então, surgem para Greimas e Fontanille (1993) as paixões de papel. No nosso caso, pretendemos analisar apenas as estruturas narrativas (o percurso da personagem), assim o diretor pode, em cada cena, compreender a narrativa do roteiro e tomar as decisões para cada uma.

A narrativa de Greimas tem como base as pesquisas de Vladimir Propp realizadas em 1928 que propôs, em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que os contos populares transmitidos oralmente quase sempre têm uma estrutura narrativa parecida. Segundo Aline A. Santos, em sua dissertação apresentada em 2014:

Greimas desenvolveu a partir da teoria propiana dois dos pilares da semiótica narrativa, que são o sistema actancial e o esquema narrativo. Sobre o sentido ([1970] 1975) Greimas recorreu a V. Propp em pelo menos dois artigos: “Elementos para uma gramática narrativa” [1969] e “A busca do medo” [1970]. Em “A busca do medo” ([1970] 1975 p. 218) Greimas analisou uma série de contos populares lituanos, utilizando como metodologia as bases propianas (SANTOS, 2014, p 28).

Greimas, de certa forma, simplifica as 31 funções de Propp e desenvolve sua narrativa com base no Programa Narrativo. O autor inicia seu estudo pelo plano de conteúdo, que, posteriormente, ficou conhecido como Percurso Gerativo de Sentido. O percurso se desenvolve na elaboração de efeitos de sentidos dados pelos significados

que o leitor apreende em variados níveis. Esta é uma das associações possíveis dentro da realização audiovisual: compreender um filme e os efeitos de sentido que o mesmo apresenta pela significação criada pelo diretor. Para Fiorin (2006), o sujeito pode ser fonte do enunciado (origem) ou sofrer os seus efeitos. Preferimos, em nossa pesquisa, trabalhar com o sujeito-origem, que é um sujeito psicológico, um sujeito social que tem como instrumento de comunicação a língua, por meio um enunciado criado pelo enunciador em um processo enunciativo.

O enunciador, ao criar o seu discurso, como um ser psicológico e social, tem, em um primeiro momento, o pensamento que será expresso por um ato comunicativo que é mediado pela relação com o outro. Esta mediação é, como afirma Fiorin:

Vista como um jogo de máscaras, de papéis, de imagens, como um teatro, uma encenação. Esse é o domínio da retórica com sua ideia da persuasão consciente; da psicologia social com as noções de cena e de encenação; da pragmática com sua teoria dos atos de fala e seu princípio cooperativo... O sujeito da enunciação, apesar de poder executar diferentes papéis, permanece centrado, pois domina o seu dizer. A alteridade e a diferença aparecem, porque se leva em conta a presença do outro num jogo de imagens e, por isso, a interação é o fato enunciativo relevante (FIORIN, 2006, p.25).

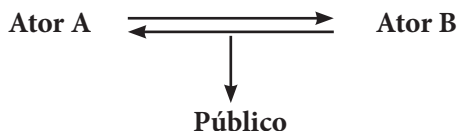
Este é o ponto que nos interessa nesta pesquisa: a relação entre os personagens e a forma como essa interação cria o enunciado, pois, como afirma Fiorin, o enunciado é resultado da enunciação, considerada uma instância de mediação. Assim como Greimas (1985), que afirma que a semiótica francesa considera o sujeito como um efeito do enunciado. Dessa forma, a interação com o outro é um fator importante para a criação do enunciado. Então, com essa base, iniciamos nossa pesquisa sobre o personagem em interação com o outro.

Segundo Fiorin (2004, p.70), “a enunciação é a instância linguística logicamente pressuposta pela existência do enunciado”. Em nosso caso, como estamos apresentando o processo de criação, que

difere do processo de análise, apresentamos algumas modificações que usamos dentro de um recorte transversal entre as duas áreas estudadas, uma vez que existe uma diferença entre o momento da criação e o filme pronto para análise:

	Gravação	Filme
Enunciado	Roteiro	Filme
Enunciador	Ator	Ator
Enunciação	Ato da comunicação verbal/não verbal de cada ator	Ação entre os personagens
Encunciatário	Personagem que contracenava	Público

Temos que pensar essas ações da gravação sendo mediadas pelo diretor, que finaliza o filme como uma obra de significação. Para Greimas (1975), na semiótica, o sujeito é definido por uma relação. Em primeiro lugar, é preciso notar que o ato de linguagem (verbal e não verbal) é, antes de tudo, um ato. O autor apresenta dois sujeitos, um do fazer e um do estado. No caso do audiovisual, nossa leitura é o diálogo/ ação entre os personagens, já que, a cada ação do personagem, uma reação é esperada do ouvinte. No nosso caso, o ator que contracenava com outro, bem como a junção destes dois diálogos, cria uma ação/interpretação para o público.



Assim, podemos perceber que o público cria significado diante do todo criado pela interação entre os personagens, porém, para o diretor da obra, cada diálogo entre os personagens é um significado diferenciado, e o público pode entender o filme (obra) em diversos níveis.

Segundo a proposta da semiótica discursiva, o sentido de um texto é construído a partir de um percurso gerativo que se orga-

niza em três níveis distintos:

- Nível das estruturas **fundamentais**;
- Nível das estruturas **narrativas**;
- Nível das estruturas **discursivas**.

Trabalhamos basicamente com as estruturas narrativas, pois é nelas que as ações se realizam. Greimas (1975) determinou que esse esquema é inerente a qualquer texto e constitui-se de quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

No percurso da manipulação, há o estabelecimento de um acordo entre destinador e destinatário, em geral após a ruptura da ordem estabelecida, ou seja, depois da transgressão de contratos sociais implícitos ou explícitos; no percurso da sanção, o destinador executa sua parte no contrato pela atribuição de recompensa ou pela punição do sujeito fiel ou não a suas obrigações. (BARROS, 1997, p. 87).

É no nível narrativo que se estabelece a relação destes com os elementos constituintes do nível discursivo e do nível fundamental. O sentido do texto constrói-se a partir da articulação entre os três níveis do chamado Percurso Gerativo de Sentido.

O percurso tem como objetivo explicar a geração de discursos em qualquer sistema semiótico e, para isso, ele apresenta três estruturas. Podemos pensar esta composição como uma piscina. Portanto, como nos ensinou a professora Loredana Limoli¹³, vamos realizar a análise partindo da estrutura mais simples até a mais complexa. Segundo Greimas (1975):

•**Nível Discursivo:** surgem os significantes; no nosso caso, o roteiro, que será trabalhado pelo diretor para tornar-se o filme. Esse roteiro tem as estruturas encadeadas no Nível Discursivo;

13 Aula realizada na Pós-Graduação, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), no ano de 2008.

•**Nível Narrativo:** essas estruturas são organizadas em formas de discurso, no qual os conteúdos e manifestações surgem. Por isso, é o ponto central que iremos trabalhar na direção de atores, pois são eles que criam/modificam a narrativa.

•**Nível Estruturas Profundas:** aponta as discordâncias entre os elementos sociais, tipo frio e quente, vida e morte, objetos socialmente criados. Greimas aborda essa ação como o quadrado semiótico e a sua contrariedade e contradição. No filme, o diretor pode criar alguns elementos que podem ser compreendidos pelo público ou não, já que é necessário um olhar diferenciado na obra para entendê-lo de forma profunda¹⁴.

Dentro destas ações surge um elemento primordial para o entendimento da narrativa: o ator, que interpreta o enunciado (roteiro) e realiza a enunciação. Se todo texto apresenta a narrativa mínima, o roteiro, dividido em cenas, pode ser pensado em mini narrativas a cada cena. Segundo Bertrand (2003), a “ausência da enunciação” é uma das críticas feitas a semiótica, porém, no Cinema, a enunciação faz parte da construção da obra audiovisual e ao mesmo tempo é inerente a ela. A semiótica analisa o objeto de significação e se preocupa em estudar os mecanismos que o engendram, isto é, que o constituem como um todo significativo. Na obra audiovisual, a enunciação (fala do ator), como é realizada pelo ator, é sempre mediada pelo diretor; ambos, ator/diretor, criam e até modificam o significante, gerando um novo significado; o que é normal na obra audiovisual já que o roteiro não é uma obra fechada, mas uma das bases da construção fílmica.

Como apresentado por Beividas (2007) em sua dissertação de Mestrado, sabemos da diferença entre a semiótica visual e a semiótica da imagem, que, principalmente, vêm do modo como as duas apresentam o signo. Para o autor, na semiótica da imagem, a “linguagem da imagem é vista por esta como um sistema de signos, e o refinamento da análise se dá pela discussão em torno da analogia que o signo-dado tem com o referente exterior, o mundo representado em imagens” (BEIVIDAS, 2006. p.26). Já a semiótica do visual, com

14 Damos como exemplo o filme “O Sétimo Selo”, do diretor Sueco Ingrid Bergman, de 1956, que a princípio apresenta o filme sobre a sociedade medieval, porém, na estrutura profunda, estava analisando a guerra fria.

a qual preferimos trabalhar, não realiza a associação com o real de forma imediata, mas na própria construção que é apresentada entre os planos de expressão e conteúdo. Segundo Bevidas, “o signo não é signo de alguma coisa, mas signo de um sentido investido nessa coisa. O referente do signo não é, pois, um objeto exterior à linguagem, mas um objeto cultural, isto é, um referente semiotizado” (2006, p.28). Na prática audiovisual essa diferença é sutil, já que o diretor usa a semiótica da imagem para criar relação com o externo e, ao mesmo tempo, usa a semiótica visual para decupar as ações dos personagens; assim, as ações estão interligadas.

O signo então pode ser entendido como um elemento básico para qualquer processo de comunicação, entretanto, o mesmo signo pode ser interpretado de forma diferente em função do espaço cultural e social do interpretante. Por isso a importância do diretor compreender o público-alvo. No cinema, porém, o processo é mais complexo, pois a imagem leva a vários tipos de interpretação, dependendo do enquadramento, profundidade, cor, mise en scène etc. Ou seja, o audiovisual apresenta um signo com várias camadas de interpretação, representando uma visão sincrética. Para Bevidas (2006, p.19), “a tentativa é compreender o modo de construção da significação global numa linguagem complexa, imbricada de múltiplos códigos de natureza diferente”. No trabalho citado, o autor analisa o filme realizado, todavia, no nosso caso, a mudança consiste em analisar o filme na sua construção, com o intuito de estabelecer o significante específico que vai criar a significação para o público. Essa mudança do sujeito (filme) para realização fílmica muda o modo de análise, que passa a ser o antes, a criação de significação.

O signo tem como base intrínseca o processo de significação, ou seja, é necessário dotá-lo de um sentido para que ele possa ser decodificado pelo interpretante, a fim de criar o significado. Signo seria a base do processo de significação, e o significado, o processo que dota o signo de valor, que no caso é subjetivo, dependendo da relação que o público tem com o significante. O signo pode ser pensado como a unidade mínima de significação. Várias informações estão contidas na imagem: o espaço, o ator, a fala, sua ação não verbal, o fora de quadro, a roupa que usa, a cor do espaço. São vários subsídios que o cérebro vai processando enquanto vê a imagem em movimento.

Greimas (1985) defende que o objeto da semiótica não é o signo estabelecido, mas os sistemas semióticos, ou seja, no nosso

caso, estes sistemas estão ligados à mídia de comunicação de massa. Greimas aponta que a percepção e a significação estão relacionadas.

Segundo Hjelmslev (1975), os conceitos de significante e significado são intercambiáveis, ou seja, o enunciador, dependendo de sua relação com o objeto, terá uma ação eufórica ou disfórica. E, se pensarmos em um personagem, essa ação depende das trocas simbólicas entre eles. Significação pode ser também utilizada como sinônimo de semiose, o ato de significar. Dessa forma, o diretor audiovisual cria a significação (ou semiose) que vai levar a um significado.

Diante disso, se vejo um carro, por exemplo, ele tem um significado já organizado socialmente; quando vejo uma árvore, ela já tem um significado constituído socialmente, porém, quando filmo um carro e de fundo aparece uma plantação, apresento dois signos independentes que criam um significado específico. No entanto, não posso dizer que o significado é criado, pois este significado tem que ser interpretado pelo espectador com base na narrativa do filme. Assim, o diretor, a todo o momento, está criando significantes com a junção de dois signos previamente constituídos.

O signo é social e é comum a um grupo de pessoas, já a sua interpretação é subjetiva e inicia na significação, que é o primeiro elemento para interpretar o signo, dando a ele um significado (interpretação subjetiva do signo). O diretor tem como elemento fundamental a criação de um signo que será decodificado por um espectador. A dúvida que todo diretor tem é saber o quanto de um signo se pode recortar para que ele possa ser interpretado. O cinema já cria, por si só, uma dialética entre o que se vê e o que não se vê, pois em muitos momentos o que está fora do quadro da tela comunica mais do que o que está em quadro na tela.

Uma pessoa recebe um telefonema, pega a chave e toca a campainha de uma casa. Esse recorte temporal criado pelos signos que eu apresentei, e com a ajuda da diegese, cria a narrativa (ele recebeu um telefonema e foi até uma casa), entretanto, posso descrever a mesma cena e introduzir o personagem entrando no carro e ligando o carro, e uma imagem do carro passando pela estrada. Qual das duas sequências está certa ou errada? A resposta é simples, depende do seu público-alvo e do que deseja transmitir. Como aponta Xavier, “a visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço fora da tela” (1977, p. 13).

Assim a significação acontece mesmo em uma imagem em

que o personagem está parado, porque interpreto o seu olhar, o seu rosto, o fundo, o lugar que está; se ele olha fixo para um lado e a câmera não mostra (o fora de campo). Essas informações no cinema são mais ricas do que na TV, onde o diálogo é que cria a narrativa (até em função da diferença entre as linguagens TV × Cinema). O entendimento da cena na TV e no cinema passa por diferenças bem pontuais. O cinema se permite uma reflexão maior. No cinema, a imagem e seus elementos narram a história e na TV a narração é mais verbal (lógica) do que imagética (emocional), já que o público-alvo tem um leque maior e o signo precisa ser explicado a cada momento.

Enunciador é o ator discursivo da personagem e a enunciação é a base que cria a significação do público. A enunciação é o ato mais próximo da linguagem, a forma da passagem da competência para a performance e é, neste sentido, que o público vai compreender/decodificar os signos a que está assistindo.

A cena enunciativa apresenta o enunciador e o enunciatário e, em certos momentos, esses actantes tornam-se atores da enunciação. Neste momento, o ator concretiza a figura temática do actante que passa a ser revestida pela enunciação, apresentando o seu papel discursivo. Greimas (1979) utiliza a definição de Lucien Tesnière e designa um participante em um programa narrativo.

Uma ação importante é determinar qual o ponto de vista da análise que o diretor assumirá ao ler o roteiro. Se o roteiro apresenta narrativa com foco na personagem esse é o ponto de vista da análise do roteiro; por outro lado, se o roteiro for de narrativa com foco na ação essa será a análise da leitura do roteiro. Logo, é a percepção do diretor que vai criar a obra audiovisual.

É na percepção que o espectador tem da imagem que vê que ele irá fazer as associações entre os objetos vistos e as significações que faz do que sente, imagina e percebe diante deles. A essa ação de entender o significado Greimas chama de significação. A significação, dentro da direção audiovisual, seria a transposição de uma linguagem textual do roteiro para a linguagem audiovisual.

O diretor pode e deve saber o que o público entende de cada significante para criar o significado que melhor se adapte à realidade deste interpretante, para então poder criar o significado desejado.

O significante seria o elemento que força o espectador a criar uma significação ao nível da interpretação com base no seu significado. Por exemplo: vejo uma pessoa fumando na praia; “ligo” a

percepção e analiso o que eu entendo desta relação homem + praia, e percebo que o filme me mostra, além do homem + praia, que o homem também está fumando, então começa a modificar minha leitura anterior e percebo + cigarro + tempo nublado + música romântica + movimento de câmera lento até o rosto do ator chorando. Já imagino algo ligado à tristeza, pois todos os elementos não verbais apresentados levam a essa interpretação. Todos esses significantes são representados em uma imagem e carregados de sentido que são interpretados pelo espectador (criando assim a significação). Desse modo, o significado é a interpretação de uma significação que tem como base o signifiante. Com essa base sobre a significação podemos agora aprofundar na teoria de Greimas sobre o Percurso Gerativo de Sentido, no qual um dos elementos é o actante.

O Actante

No Dicionário de Semiótica, Greimas e Courtés (1979) emprega o termo actante para quem realiza ou sofre o ato. Sabemos que Greimas preferiu usar a terminologia ator a personagem, terminologia que Propp utilizava. Todavia, em nossa análise, chamaremos de personagem, mesmo sabendo que usaremos a mesma classificação de Propp, pois, na nossa prática, pode-se confundir ATOR enquanto construção narrativa da pessoa com ator, aquele que realiza a ação do personagem. Greimas diferencia Ator de Actante. Para ele, actante seria um tipo de arquétipo¹⁵ não de um ator genérico, mas de uma função narrativa:

Greimas distingue ator de actante, uma espécie de arquiator, conceito situado num nível superior de abstração e que, por essa razão, pode expressar-se em vários atores numa mesma narrativa. Para Greimas, existem seis actantes: sujeito, objeto, destinador, destinatário, opositor e adjuvante. E as relações estabelecidas entre os actantes, numa dada narrativa, constituem o modelo actancial. (BRAIT, 1985, p.42).

15 Ligado ao que Jung definiu como a construção do inconsciente coletivo como parte que não se desenvolve individualmente, mas é herdada e compartilhada por toda humanidade.

Para Greimas (1979) Tesnière apresenta a ideia de actante dentro de uma narrativa como ponto-chave para o entendimento do enunciado. Em outro momento, Greimas usa o actante em qualquer forma narrativa (texto, imagem, som). Para Greimas (1990), o actante é quem realiza ou o que realiza o ato. Greimas propôs uma estrutura actancial onde teríamos três partes de categorias de papéis actanciais:

1ª - Sujeito - objeto

2ª - Destinador - destinatário

3ª - Adjuvante – oponente

Greimas postula que nos textos existe um “contrato” entre o sujeito e um outro sujeito da narrativa, que seria o destinador, que possibilita a ação do sujeito em busca de um objeto de valor. Podemos imaginar que um destinador, por algum motivo, faz um sujeito realizar uma ação, com ou sem competência para sua realização. Esse sujeito torna-se competente para a ação e na etapa de performance adquire o objeto de valor; no final, tem a sua sanção, positiva ou não.

Programa Narrativo

Usaremos o roteiro como elemento de análise do percurso, pois como já apresentado, ele representa o elemento de transição entre a literatura e o elemento audiovisual, e a sua transposição nem sempre é realizada da forma como o autor (roteirista) a idealiza. Só existe nível narrativo quando existe transformação, o que leva a um tipo de narração. No cinema usamos o Percurso Gerativo para compreender o conteúdo do texto/roteiro.

Por isso, o diretor, ao interpretar o roteiro, pode correr o risco de analisar a parte mais superficial dos personagens, o nível discursivo. E sem entender o Programa Narrativo, pode usar o seu senso comum para compreender o roteiro, o que já seria um ruído na leitura, o que pode levá-lo a não ser realizado da melhor forma possível. Para isso defendemos que o diretor deve usar o percurso. Segundo Fiorin (1999), a noção de Percurso Gerativo de Sentido constitui um método para explicar o processo em que o leitor precisa fazer abstrações, para poder entendê-lo. “A semântica e a sintaxe do nível fundamental representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento

e da interpretação do discurso” (FIORIN, 1999, p. 20).

O nível fundamental é importante para o diretor poder entender qual o tom que o filme vai ter em função de suas abstrações, que podem levar à mudança do enunciado. Para Barros é neste nível que “determina-se o mínimo de sentido a partir de que o discurso se constrói” (1997, p.77). O enunciado tem como base um “sujeito da enunciação” que passa a ser enunciador de um enunciatário, e esse enunciatário contribui para interlocução entre esses sujeitos; e o que move a narrativa entre estes sujeitos? O sujeito busca um objeto que representa um valor específico para ele, assim, a narrativa se apresenta. E o diretor, ao decupar o roteiro, analisa essas ações e pode criar para o ator uma enunciação diferenciada, caso necessite.

No *Dicionário da semiótica*, Greimas e Courtés (1972), ao analisar a enunciação, informa que a língua pode ser assumida como uma instância individual. A produção do discurso, a enunciação, deixa nele suas marcas e busca persuadir o enunciatário, realizando um **fazer persuasivo** (fazer-crer) que o leva a um **fazer informativo** (fazer-saber) e a um fazer factitivo (fazer-fazer) manipulador. Essa enunciação é uma das marcas na direção de atores, pois, dependendo dela, novos contratos podem ser realizados.

Greimas apresenta as modalidades que o sujeito do fazer realiza. São elas: **o querer, dever, saber, poder**. O sujeito inicia uma ação quando deve ou quer (querer - dever), caso não saiba, tenta adquirir o saber e o poder. Além disso, o sujeito necessita ter competência para realizar a ação e o que o motiva, querer, dever. No percurso, um destinador pode manipular um sujeito para uma ação.

Segundo Benveniste (2005), a enunciação é parte da instância do ego, ou seja, o eu é instalado no ato de enunciar. Assim, o ator, ao enunciar o texto/roteiro, deixa de ser o **Eu-Ator** para se tornar ou fazer ser o **Eu-Personagem**, mesmo sem sê-lo instaura a enunciação do personagem. A enunciação é o ato mais próximo da linguagem e a forma da passagem da competência (saber-fazer) para a performance (fazer-fazer). A língua é um sistema social e contribui para progressão da narrativa e o seu entendimento, porém, no filme, além da comunicação verbal, podemos contar com a comunicação não verbal. Em alguns momentos, o antissujeito é importante e determina a ação do enunciador e como será a enunciação que passa a ficar interligada com o objeto modal (fazer-ser) do sujeito.

O texto/roteiro passa a ser visto como um **objeto de signi-**

ficação – com base em explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. Quando se analisa um texto (roteiro), em primeiro lugar, analisamos o seu **plano de conteúdo**, que se apresenta em um percurso global que leva a “geração” do sentido.

Greimas e Courtés (1979) já apresentavam que, nos discursos, poderia haver objetos de valor que podem levar a um contrato que é justamente o **Contrato Fiduciário** que cria um **fazer persuasivo** entre o destinador e o destinatário, um do ser e o outro do parecer, contribuindo com a manutenção do discurso/enunciado.

No cinema, trabalhamos basicamente com a enunciação, com o objetivo de criar um significado específico no espectador. No cinema, a ação é elemento fundamental na narrativa e, na semiótica, podemos pensar a junção como uma parte ou como a própria ação, pois o personagem vive atrás de um desejo. É função deste diretor de cinema criar representações codificáveis para o público-alvo com o qual ele deseja se comunicar. Assim, o diretor cria a significação, concretizando o significado para o público.

Como apresentado, essa transposição do Percurso Gerativo para o cinema não pode ser feita de forma direta, mas respeitando as duas áreas, as teorias e principalmente se essa ação semiótica pode ser usada no cinema.

A Direção Cinematográfica

Na prática audiovisual, o diretor cinematográfico tenta estabelecer o que o público vai entender do significante que está no roteiro e tenta, com o ator, criar uma significação que vá gerar o significado esperado naquele público. Ou seja, a instância se modifica a cada momento sendo que:

Roteiro	significante
Diretor	realiza a significação
Público	realiza o significado

Porém, para o público realizar o significado que é uma instância subjetiva, precisa de base para decodificar o signo posto, por isso o diretor cria a sua significação com base no que o público entende/compreende do significante. Assim, o diretor apenas traduz para o

público o que ele deve compreender a cada momento e como ele deve fazer a significação. Se o público se desvia de um objetivo proposto e não realiza a significação esperada pode ser erro de codificação e do diretor que não conseguiu criar o código certo, e, no caso, narrou a obra de forma errônea para aquele público.

Roteiro - significante (literatura); é o que faz a transposição entre a literatura e imagem.

Diretor - Cria a primeira significação (com imagem).

Ator - Cria a segunda significação (com ação verbal e não verbal).

Editor - Finaliza o filme criando um novo significante (com imagem e som).

A partir disso, temos a seguinte ação: **Filme**: é composto de significantes que, para o **Público**, surgem como significado.

Dentro deste contexto, o professor Fiorin (2004), no seu texto “O Pathos do Enunciatório”, apresenta a ideia de que o enunciatório é tão produtor do discurso como o enunciador. Essa ação vem ao encontro das novas pesquisas que apresentam o ator como um coautor da obra, textos como: “Ator-Criador”, de Maria Liana Matias e Lourdes Macena (2012); “Ator Co Criador”, de Walmeri Ribeiro (2012), que mostram como a relação ator-diretor deve ser repensada. O ator não é mais visto como uma instância que apenas recebe informação do diretor, mas sim que analisa tais informações. O que é próximo da visão que defendemos é que o diretor audiovisual deve conhecer o seu público-alvo (enunciatório), logo, conhecendo os signos que pode criar para uma comunicação mais efetiva, apresentando para o ator uma forma diferente de repensar o texto/roteiro. Essa visão de Fiorin sobre o enunciatório é importante dentro do nosso recorte transversal da teoria, pois, como informa o autor:

É preciso considerar que o enunciatório não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações. (FIORIN, 2004, p.3)

Aqui apresento a ideia de que o ator, em um primeiro momento, é um enunciatório do roteiro que recebe. Esse ator interpreta

o roteiro pelo que lê e pelo que o diretor passa (enunciação).

1º leitura do roteiro

Roteiro	Ator
Enunciador	Enunciatário

2º debate do ator com o diretor sobre o roteiro

Roteiro	Diretor	Ator
Enunciador	Enunciação	Enunciatário

Somente com a enunciação (ações verbais e não verbais do ator) é que o público pode concretizar as ações do enunciatário. O enunciatário só pode criar o significado quando realiza o processo de significação e, para isso, é necessária a enunciação, sem ela a informação não se realiza, pois é ela que instaura as marcas do sujeito compreendendo seu modo de ser.

Enunciado	Enunciador	Enunciação	Enunciatário
o texto/roteiro	quem fala	ato de linguagem, ação verbal e não verbal	quem recebe o enunciado

Diante disso: Qual a diferença entre o enunciado e a enunciação? A diferença é apenas com o enunciador? Como o diretor deve ou pode modificar a enunciação? Quais as marcas que o diretor deve dar à enunciação? Como a enunciação (que é a marca do sujeito) deve ser elaborada pelo diretor juntamente com o ator?

Neste sentido, o enunciado passa a ser o pretexto, mas é na enunciação que nasce (surge) as marcas do sujeito. Na enunciação, surge a intencionalidade do enunciador e, no cinema, é função do diretor criar essa intencionalidade. A enunciação pode ser vista e entendida como uma passagem entre a competência e a performance; o ator pode ter a competência para um enunciado, mas, como a sua performance será realizada dentro da competência do ator e da per-

sonagem, é melhorada com a ajuda do diretor.

Uma das funções do diretor é explicar o texto para o ator, fazendo assim uma enunciação para ele. Esse mesmo diretor observa o personagem como um ser humano que tem todas as dificuldades do dia a dia, como um vivente qualquer. Se o efeito de comunicação passa pelo efeito de interpretação, a significação e a enunciação passam a um patamar de criação dentro desta interpretação. O ator, depois de ler o roteiro e conversar com o diretor, modifica a sua visão (significado) da obra e ajuda na criação da significação.

Roteiro	Diretor	Ator	Edição	Público
Significante	Significação ¹	Significação ²	Concretiza o Significado	Significado

Por exemplo, no nosso roteiro teste 1, chamado “**Débora**”, o roteiro apresenta a personagem Débora como uma menina que usa seu corpo para viver de golpes. O roteiro apenas aponta um tipo de interpretação. A escolha do ator já limita a interpretação que o diretor tem desta personagem. O modo como ela vai agir dentro da cena é o que vai despertar no público a significação para criar o significado (esperado ou não), e esse significado é dado pela enunciação. O diretor cria a enunciação do ator que, ao realizá-la, cria para o público a significação que leva a um significado (subjetivo).

Roteiro	Diretor	Ator	Público
Significante	Cria significação através da enunciação	Realiza parte da enunciação	Significado

Dessa forma, o diretor é o intermediário entre significante e o significado, pois é quem realiza a significação a partir de suas escolhas dentro do Programa Narrativo do roteiro. No audiovisual, a maior contribuição da semiótica é justamente na **enunciação**, pois ela vai ser a base para o público criar a **significação**. Na nossa análise, é a enunciação do ator que cria o significado para o público. Não queremos aqui direcionar como a semiótica deve ou pode desenvolver a sua linha de pesquisa ou trabalho, apenas queremos contribuir com

um recorte transversal na teoria e aplicá-la na produção audiovisual em um momento crucial para a direção audiovisual que é justamente o ensaio com o ator antes da gravação e do set cinematográfico.

Quando usamos o viés da semiótica para compreender o set cinematográfico, antes e durante a gravação, estamos, neste sentido, contribuindo para o crescimento e fortalecimento da relação das duas áreas. O cinema tem muito a aprender com a semiótica na prática audiovisual, que sai da cátedra do saber e pisa no chão da prática audiovisual e do set onde o filme sai do estado de significante e passa a ser significação, graças à ação da enunciação que finaliza o roteiro (deixa de ser abstrato) e passa a ser concreto (a imagem concretiza o roteiro).

Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda a significação do signo nasce do contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito, o que vem a dar no mesmo; com efeito, num texto ilimitado ou produtivo, um contexto situacional pode sempre ser tornando explícito. (HJELMSLEV, 1975, p.50)

Sabemos da dificuldade de se fazer estas interpretações e análises. Usaremos como base a visão de Hjelmslev, segundo a qual a linguagem é ao mesmo tempo sistema e processo, e, no cinema, essa visão é importante para entender e realizar a direção de atores, que é processo em um momento e sistema em outro.

O Percurso Gerativo de Sentido não mais aparece como estrutura estática, mas como um sistema dinâmico produtor de sentidos. A enunciação depende da competência do ator no fazer-crer, em gerar sensações. O enunciador tem um enunciado que, ao ser proferido, vira enunciação, porém, as marcas do sujeito aparecem na enunciação (forma e modo de dizer que está ligado à sua formação psicológica e social), sendo a enunciação a marca que o espectador vai compreender para decodificar o que o sujeito deseja, representando uma forma importante de o diretor trabalhar. Greimas (1979) informa que a enunciação é o lugar da competência semiótica e, ao mesmo tempo, a instância de instauração do sujeito.

O percurso apresenta três níveis, o **fundamental**, o **narrativo** e o **discursivo**. Para Barros (1988), estes três níveis podem ser

descritos por uma gramática autônoma, embora o sentido do texto só possa ser apreendido relacionando-se esses níveis.

O processo de comunicação entre o cinema e a literatura é diferenciado: enquanto o texto trabalha com o suporte significante da escrita, as letras; o cinema trabalha com o significante da imagem; os dois criam significado, porém, partindo de bases diferentes. O livro apresenta o signo verbal, criando significado dado pelo significante. No audiovisual, existe uma simultaneidade dos signos apresentados em uma linguagem verbal e não verbal, pois, como é um texto sincrético, além do significante dado (imagem), toda parte de significação (*mise en scène* do ator, plano, profundidade etc.) contribuem para criar o significado. O diretor tem que se preocupar com quanto de um signo pode ser suprimido até que o interlocutor possa entender. Portanto, criamos alguns deslocamentos conceituais dentro da semiótica para que ela pudesse ser usada na prática audiovisual¹⁶.

Signo	O filme pronto, realizado.
Significante	O roteiro.
Significado	Imagem mental do espectador.
Significação	O <i>mise en scène</i> do ator, modo de falar (entonação), ações verbais e não verbais.

Cabe ao diretor criar a significação (espaço cultural em que ele vive, ou o que quer transmitir para o público) e passar para o ator entender e poder representar essa história. A entonação é importante, pois ela contribui para a comunicação verbal. O cinema apresenta uma realidade representada pela imagem e pelo som conhecido como *diegese*, que representa o mundo criado pelo cinema que irá instigar no público sua imaginação e seus sentidos.

No cinema, utilizamos a jornada do herói para realizar a narrativa, essa jornada tem como base a trajetória do herói dentro de uma condição específica. A base desta jornada vem do livro *A jornada do herói*, de Joseph Campbell (2000), e, para alguns, foi inspirada na *Morfologia do conto maravilhoso*, de Propp. Na jornada, são apresentados os estágios pelos quais o herói precisa passar para compor

16 A ênfase é na criação e não na análise do filme.

uma ação. Nosso paralelo com a semiótica passa por essa ação, pois, no percurso, podemos resumir que o programa narrativo apresenta a transformação dos estados do sujeito durante um determinado processo. O sujeito está em um estado no início da narrativa e passa por algumas mudanças até o final da jornada (da narrativa), como acontece no percurso gerativo, pois a base da jornada do herói e do percurso gerativo tem a mesma gênese em Propp.

Percurso Gerativo e a Narrativa Cinematográfica

A estrutura narrativa foi analisada por Propp no livro *Morfologia do conto maravilhoso*, em 1928, na Rússia. Um dos ramos da semiótica, a narratologia, apresenta a trama (enredo da história), aprofundando as questões levantadas por Aristóteles e depois detalhadas pelo formalista Propp. No roteiro cinematográfico, essa narrativa acontece em uma sucessão de acontecimentos. Segundo Claude Brémond (1971), toda narrativa consiste em um discurso que integra uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação. Onde não há sucessão, não há narrativa. Da mesma forma, para Roland Barthes (1997), as narrativas não aparecem do nada, elas são construídas, selecionadas e ordenadas. Isso acontece na vida real, mas de forma inconsciente. No cinema, é intencional. Segundo Bordwell (1996), a trama materializa o filme como um processo “dramático”; o estilo materializa o filme como um processo “técnico” e o diretor cinematográfico deve saber pontuar estas duas ações de maneira equilibrada para que o espectador compreenda o enunciado. Realizamos uma associação entre a narrativa e o percurso gerativo, ou seja, a narrativa cria o percurso no qual o público vai compreender do filme dentro das diversas “camadas” que ele apresenta. Para Brémond (1971), três fases possibilitam a análise do texto narrativo:

Início: uma função que abre a possibilidade de um acontecimento;

Desenvolvimento: uma função que realiza essa virtualidade;

Desfecho: função que encerra esse processo, através de um resultado alcançado.

Essas ações da narrativa têm como base Propp e sua pesquisa de 1928, seguidas e desenvolvidas depois por teóricos do roteiro como Sid Field, Robert McKee, Linda Seger, Jean Claude Carrière, Doc Comparato, por exemplo. Uma das grandes contribuições de Greimas ao modelo proposto por Propp foi a de reduzir as trinta e uma funções a apenas quatro e, desse modo, dar conta de todas as transformações da narrativa. Esses quatro programas narrativos juntos compõem o que se chama de esquema narrativo.

Segundo Fiorin (1999), os **enunciados de estado** são os que estabelecem uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto. Por exemplo: Carlos não tem carro. Neste caso, o sujeito (Carlos) está em disjunção com o seu desejo (carro).

Os **enunciados de fazer** são os que mostram as transformações, que correspondem à passagem do enunciado de um estado a outro. Exemplo: Carlos tem carro. Agora há uma transformação de um estado inicial “sem carro” a um estado final “tem”. No nível narrativo, apresentam um sujeito que passa a assumir a narração (sujeito da ação), que apresenta quatro níveis:

Manipulação	- Sujeito é manipulado por outro a realizar uma ação; ele é levado a querer ou dever fazer alguma coisa;
Competência	- Sujeito manipulado precisa querer fazer/ saber fazer para realizar ação;
Performance	- Sujeito realiza a ação, por meio da qual ocorre a transformação central da narrativa;
Sanção	- Sujeito recebe uma recompensa (sanção positiva/negativa) pela realização da ação.

No próximo livro iremos apresentar na prática essa ação de como o diretor pode na prática utilizar o Percorso Gerativo de Sentido.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1997
- BARTHES, Roland: O Prazer do Texto. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. **Elementos de semiologia**. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997
- BEIVIDAS, Waldir. **Reflexões sobre o conceito de imanência em semiótica por uma epistemologia discursiva**. (1983). Dissertação de mestrado apresentado ao curso de pós-Graduação Mestrado em Letras: Linguística da Universidade de São Paulo, USP, Brasil. 1983
- BEIVIDAS, Waldir. **Semióticas Sincréticas (O Cinema) Posições**; São Paulo: Annablume, 2006
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EdUSC, 2003.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Espanha: Paidós, 1996
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.
- BREMOND, C. **A lógica dos possíveis narrativos**. In: GENETTE, G (org.). **Análise Estrutural da Narrativa**, Petrópolis: Vozes, 1971
- BRENEZ Nicole, “La Nuit Ouverte: Cassavetes, l’invention de l’acteur”, Conférences du Collège d’Art Cinématographique n° 3 - Le théâtre dans le cinéma, Paris, Cinémathèque Française, 1992
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2006
- FIORIN, José Luiz. **O Pathos do Enunciatório**. Alfa, São Paulo, 2004
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2002
- FIORIN, José Luiz **As astúcias da enunciação: categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1999.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 1989,
- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.
- FLOCH, Jean-Marie Semiótica, **Marketing y Comunicación Bajos los signos, la sestrategias**. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- FLOCH, J. M. **Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies**. Paris: PUR, 1990

FLOCH, J-M. **Semiótica plástica e linguagem publicitária: análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro “News”**. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (Org.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.145-167

GREIMAS, A. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1993

GREIMAS, A: **Semântica estrutural**. São Paulo, Cultrix/EDUSP. (1985).

GREIMAS, Algirdas Julien/ COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido – ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

HJELMSLEV, L: **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo** - Col. Obra Completa - 7ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, G. M. P. . **Semiótica greimasiana: iniciando a conversa**. In: LARA, Glaucia M. P.; COHEN, Maria Antonieta. (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, v. 1, p. 290-307.

MONCLAR, Jorge. **Manual do assistente de câmera**. Editora Artenova/Embrafilme. Rio de Janeiro, 1979

PARENTE, André - **Narrativa e Modernidade: os Cinemas Não-narrativos do Pós-guerra**. Campinas, SP: Papirus (2000)

PROPP, Vladimir Lakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SANTOS, Aline Aparecida dos. **De Propp a Ricœur: origens e impasses da semiótica narrativa**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras –Unesp/Araraquara. 2014

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

TOMASI, Carolina. **A Missividade: Por uma gramática tensiva da semiótica de HQs**, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2011

VERTOV, Dziga. **El Cine-Ojo, Textos e Manifiestos**, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

