



Uma análise
semiótica do
filme *O palhaço*,
de Selton Mello

Tatiana Sousa

**Uma análise
semiótica do
filme O palhaço,
de Selton Mello**

Tatiana Sousa

**Uma análise semiótica
do filme O Palhaço, de
Selton Mello**

**Araraquara
Letraria
2019**

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO FILME O PALHAÇO, DE SELTON MELLO

PROJETO EDITORIAL

Letraria

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Letraria

CAPA

Letraria

REVISÃO

Letraria

SOUSA, Tatiana. **Uma análise semiótica do filme O palhaço, de Selton Mello**. Araraquara: Letraria, 2019.

ISBN: 978-85-69395-53-9

1. Filme; 2. Análise semiótica; 3. O palhaço.

*A arte é uma mentira que
nos revela a verdade.*

Pablo Picasso.

| SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
PREFÁCIO	10
INTRODUÇÃO	12
1. A TEORIA SEMIÓTICA FRANCESA: FUNDAMENTOS	16
O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO	17
O nível fundamental	18
O nível narrativo	20
A modalização	27
O nível discursivo	29
O espaço	33
O ATOR EM SEMIÓTICA	35
2. A SEMIÓTICA E AS PAIXÕES	39
A PAIXÃO E SUA TIPOLOGIA	46
AS DIMENSÕES PRAGMÁTICA, COGNITIVA E PASSIONAL DOS DISCURSOS	50

3. A SEMIÓTICA SINCRÉTICA	54
A SEMIÓTICA E O PLANO DE EXPRESSÃO	55
O SINCRETISMO EM SEMIÓTICA	61
O texto fílmico e a semiótica	63
O sincretismo cinematográfico	65
Uma questão temporal	67
4. A CONSTRUÇÃO DO ATOR “BENJAMIN” EM “O PALHAÇO”	69
O ATOR BENJAMIN: UM PERCURSO PRAGMÁTICO, COGNITIVO E PASSIONAL	70
CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS	139
SOBRE A AUTORA	141

| APRESENTAÇÃO

Investigar é, sem dúvida, entregar-se a possibilidades de avanços e descobertas sobre algo ainda estranho. É, como posto por nosso precursor, Greimas (2002, p. 91), render-se ao desejo de “querer dizer o indizível, pintar o invisível: provas de que a coisa, única, adveio, que outra coisa seja talvez possível” e, por isso, simplesmente, investigar!

O estudo da semiótica, como toda teoria, exige comprometimento profundo. Colocar-se como semioticista é reconhecer a pertinência, inerente aos estudos de/sobre linguagem de um campo muito particular; aquele que tange modos de significar, em especial, a relação entre sujeitos e objetos de valor. Foi justamente pensando sobre as possibilidades de significação que surgiu o texto aqui apresentado em formato de *e-book*: um panorama sobre conceitos semióticos aplicados à análise do brilhante filme *O Palhaço*, de Selton Mello, com o intuito de tornar visível a pesquisa desenvolvida durante os anos do mestrado.

Amparados por elementos tanto da semiótica narrativa, quanto da semiótica das paixões, buscamos mostrar como os pressupostos teóricos da semiótica de linha francesa arquitetam-se para a elucidação das significações imbuídas ao longo do filme, nosso objeto (texto) de análise, por meio de sua estruturação e, assim, compreender como o texto (filme) faz para dizer o que diz.

Do nosso ponto de vista, seguindo aquele proposto pelo autor lituano, estudamos o sentido pautados pelo percurso gerativo do sentido e pelas relações semissimbólicas entre as formas da expressão e as formas do conteúdo. No entremeio de palavras, sons e imagens em *O Palhaço*, dessemaramos, modalizamos e marcamos nossos sentidos sobre o mundo.

Atrevo-me a dizer que meu objetivo maior ao disponibilizar a pesquisa de mestrado que deu origem a este *e-book* é trazer para a comunidade acadêmica, em especial alunos de graduação e pós-graduação, um aparato que lhes possibilite visualizar a aplicação de conceitos semióticos em uma análise fílmica e, quem sabe, com sorte, motivá-los a investigar, desbravar e amar, pelo dever e pelo querer, a Semiótica.

Tatiana Barbosa de Sousa

I PREFÁCIO

Pietroforte, ao citar Barthes, diz que “toda imagem é polissêmica, implicando subjacentes aos seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros” (BARTHES apud PIETROFORTE, 2012, p. 49). Isso faz com que possamos ter a liberdade e a ousadia de fazer a análise de um texto sincrético, na tentativa de explorar algumas das possibilidades que ele nos oferece, ação esta perpetrada por Tatiana Barbosa de Sousa ao analisar o filme do ator/produtor mineiro.

A pesquisadora apresenta-nos um elaborado trabalho, fruto de intensa pesquisa e dedicação, direcionando seu leitor a buscar e entender que, dentre outros, deve sempre ser o autor de seu próprio discurso. Quanto à semiótica do discurso, Greimas (1973) fundamentou seus estudos na busca de identificação dos múltiplos atos dos agentes em uma atividade narrativa, de forma que, ao analisarmos a trajetória do personagem principal do filme, entendemos suas práticas de reconhecimento e interação com a realidade. Todos os elementos nele presente são portadores de um significado não inato à materialidade da linguagem, mas, em última instância, a um processo de interpretação.

Opera-se a afirmação semiótica do “percurso gerativo de sentidos”, através da consideração das categorias eidéticas (vinculadas à forma), cromáticas (quanto às cores) e topológicas (definição do plano superior e do plano inferior apresentados) do filme, bem como suas categorias discursivas da pessoa, tempo e espaço.

A análise de Tatiana remete o leitor a uma reflexão analítica do verbo aguentar, face às provações tidas pelo personagem principal em sua trajetória, a qual, ao final do filme, mostra-se cíclica. No Dicionário Aulete, o verbo aguentar significa: “1. Suportar ou poder

suportar; 2. Ter resistência (a).; 3. Dar sustento a; 4. Dar condição de continuidade a ou ter essa condição; 5. Manter(-se) firme, estável, equilibrado; ter condição de assim manter-se; 6. Enfrentar; e 7. Não ter paciência com”. É o percurso de vida de Benjamim, convindo lembrar que, num primeiro momento, tende-se a apresentar o filme apenas com um sujeito - “o palhaço” - na medida da ocultação da categoria/profissão através da utilização do artigo definido “o” no texto verbal do título, o que, todavia, não traduz a realidade, a qual impõe outros relevantes atores/sujeitos com semelhante atividade na obra cinematográfica. De igual forma, através do mencionado texto verbal, chega-se a uma figurativização que se encaixa no enunciado do texto maior sincrético, explicando o que se procura no filme, principalmente considerando a época/data em específico de sua produção. Sendo assim, tanto a semiótica verbal quanto a não verbal podem – e são – analisadas com maestria pela autora, levando-se em conta o mesmo conteúdo e plano de expressão.

A genealogia da obra “Uma análise semiótica do filme ‘O palhaço’, de Selton Mello”, bem como de todo ser humano, é considerada em perspectivas complementares: uma imediata, em sua curta duração, outra mais lenta e distante, em sua larga duração. O livro se impõe e brinda-nos com uma escrita vigorosa e suave, permanente e imediata, lúdica e acadêmica. A excepcionalidade da autora apresenta-se em análises pormenorizadas, trazendo à baila a melhor técnica das ciências da linguagem, num aporte fundamental da teoria semiótica contemporânea e a discussão cotidiana das práticas sociais.

Boa leitura.

Outono de 2019.

Guilherme Beraldo de Andrade

I INTRODUÇÃO

O premiado filme brasileiro *O Palhaço* foi objeto de estudo na pesquisa que deu origem a este e-book, realizada a partir do referencial teórico da semiótica francesa. Lançado em 2011, o filme atingiu a marca de 1 milhão de espectadores nas primeiras semanas de estreia. Dirigido, co-escrito e estrelado por Selton Mello, o filme conta com as atuações impecáveis de Paulo José e Moacyr Franco. Foi vencedor de prêmios como o Festival de Cinema de Paulínia, nas categorias de melhor ator, melhor figurino, melhor direção e melhor roteiro. Recebeu ainda o Prêmio ABC de Cinematografia, nas categorias de melhor fotografia, melhor som, melhor direção de arte, melhor edição. Venceu o Troféu APCA, ganhando o prêmio de melhor direção e o *Chicago International Festival*, na categoria de melhor diretor revelação. Além disso, recebeu o Grande Prêmio Brasileiro de Cinema, em diversas categorias.

O Palhaço, uma narrativa de 90 minutos, é o segundo filme que Selton Mello dirigiu e foi indicado para representar o Brasil na disputa pelo Oscar 2013. A produção, de R\$6 milhões, foi escolhida, dentre 15 longas brasileiros, para disputar a categoria de melhor produção estrangeira na 85ª edição do prêmio organizado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, em fevereiro de 2014.

Para o diretor, co-roteirista e protagonista do filme que esteve indicado em 13 categorias no Oscar brasileiro e foi eleito em 12 delas, subir tantas vezes no palco do Teatro Municipal para receber os prêmios foi uma forma de celebrar o cinema que, para ele, se assemelha a um “circo”¹.

1 Informações obtidas no site UOL: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/16/filme-o-palhaco-e-um-projeto-iluminado-diz-selton-mello-ao-ganhar-12-trofeus-do-premio-do-cinema-brasileiro.htm>. Acesso em: 22 jan. 2015.

O objetivo da pesquisa de mestrado que deu origem a este *e-book* foi analisar, semioticamente, a construção do ator Benjamin, especialmente em sua relação ora contratual ora polêmica com o pai Valdemar. Ambos assumem respectivamente os papéis temáticos dos palhaços Pangaré e Puro Sangue, que fazem parte do circo Esperança, um circo mambembe que percorre cidadezinhas do interior do Brasil durante a década de 1970.

Analizamos as transformações que Benjamin sofre ao longo da narrativa e, como o objeto de análise é sincrético, ou seja, é composto pela união entre o verbal o visual, o sonoro, etc., observamos algumas relações entre elementos do plano de expressão e do plano de conteúdo, no qual nos detivemos ao longo da análise, com o intuito de ressaltar o modo como a enunciação manipula valores não apenas na dimensão pragmática, cognitiva, como também na dimensão passional do texto, conforme explicaremos ao longo deste texto.

Analizamos particularmente algumas cenas do filme nas quais Benjamin experimenta uma crise de identidade que se reflete em seu corpo, observando como ele é afetado pelos estados de alma que o acometem ao longo de seu percurso. As cenas escolhidas para análise estão em ordem cronológica dos acontecimentos e são aquelas que mais revelam as alterações dos estados de alma experimentados por Benjamin ao longo da narrativa.

Com base em elementos da semiótica narrativa e da semiótica das paixões, o trabalho aqui apresentado teve, pois, o intuito de ressaltar primeiramente como a teoria semiótica de linha francesa, sistematizada por Algirdas Julien Greimas, contribui para o desvendamento da construção das significações do texto, tendo como base sua estruturação interna. Assim, procuramos chegar ao sujeito e ao contexto por meio da sua estruturação interna, analisando “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”.

Descrevemos, portanto, o modo como ocorre a construção da subjetividade do ator protagonista do texto fílmico à luz da teoria semiótica francesa. Tendo em vista nossos objetivos, no âmbito da semiótica descrevemos o percurso narrativo do ator, e, na dimensão cognitiva, seu papel de sujeito que questiona o valor de seus valores, passando de um saber enganoso a um saber verdadeiro acerca do seu ser/estar no mundo. Consideramos também a projeção do ator nos espaços em que o sujeito da enunciação o projeta, considerando tais espaços como lugar de significações.

Para o estudo da dimensão pragmática do texto, buscamos apoio especialmente no *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtés, e nas reflexões de Diana Luz Pessoa de Barros (2002, 2011) e de José Luiz Fiorin (2008, 2013), que divulgaram o percurso gerativo do sentido, proposto por Greimas na década de 1960, no Brasil.

Na esfera da semiótica das paixões, observamos os estados patêmicos de Benjamin em relação à identidade do palhaço, seus estados de alma, e, ainda, a sensibilização dos dispositivos modais e sua moralização. Nesse sentido, utilizamos o esquema patêmico, desenvolvido por Greimas e Fontanille, em *Semiótica das paixões* (2003), relacionando-o ao percurso do ator Benjamin. Para isso, fizemos anteriormente um levantamento do que foi discutido por Denis Bertrand (2003) e Diana Luz Pessoa de Barros (2002) em seus estudos sobre as paixões, com base nas obras de Greimas e Fontanille (1993), *Semiótica das paixões*. Utilizamos também conceitos desenvolvidos por Jacques Fontanille em sua obra *Semiótica do discurso* (1993).

Em cada cena analisada, observamos o modo como a enunciação manipula valores modais (querer, poder, dever, saber-ser/fazer) de modo a construir a subjetividade do ator protagonista do texto fílmico, levando o enunciatário espectador a se sensibilizar não só com o seu fazer, mas principalmente com as transformações de seus estados de alma.

Pensando na relevância acadêmica e social de colocar essa pesquisa em circulação, propomo-nos à divulgação deste *e-book* - disponibilizado para download gratuito - que, esperamos, possa contribuir para o aprofundamento do leitor em questões inerentes à teoria semiótica. Buscamos, assim, tornar visível ao(s) leitor(es) a arte discutida, semioticamente, mostrando como a linguagem está no cerne de nossa investigação, além de abordarmos aspectos da sociedade contemporânea na/pela linguagem neste cenário de produção de conhecimento.

CAPÍTULO 1

A TEORIA SEMIÓTICA FRANCESA: FUNDAMENTOS

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio de sentido. Somente o parecer, enquanto pode ser – a possibilidade – é vivível.

Greimas (2002, p. 19)

| O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Para analisar a significação, a semiótica apresenta inicialmente uma hipótese metodológica, o percurso gerativo de sentido. Denis Bertrand (2003) afirma que o percurso, constituído de uma rede hierarquizada de níveis, que se convertem uns nos outros, simula a geração da significação. Para isso, deve-se observar a relação existente entre as estruturas gerais mais profundas que, “por enriquecimentos progressivos”, se convertem em estruturas semionarrativas, as quais, por sua vez, se convertem em estruturas discursivas, tecidas pelas escolhas do sujeito da enunciação.

Para o autor (2003, p. 50), “esse percurso é uma construção teórica ideal, independente das linguagens, das línguas ou dos textos que a investem, ao se manifestar”. O percurso, afirma ele, permite que seja possível localizar os espaços de formação de um sentido que pode ser comunicável e também partilhável.

O percurso gerativo do sentido é formado por três níveis que podem ser observados e explicados autonomamente, porém, relacioná-los é essencial para uma compreensão dos sentidos do texto. No *Dicionário de semiótica*, Greimas e Courtés (2012, p. 362) afirmam que o percurso “deveria impor-se progressivamente, na medida em que implica não somente uma disposição linear e ordenada dos elementos entres os quais se efetua, mas também uma progressão de um ponto a outro, graças a instâncias intermediárias”.

José Luiz Fiorin (2008) explica que o percurso gerativo do sentido se relaciona ao nível do conteúdo. Porém, o conteúdo manifesta-se sempre por meio de um plano de expressão:

No momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação. Seu conteúdo, engendrado por um percurso, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, manifesta-se por um plano de expressão. [...] Na relação entre conteúdo e expressão, gera-se o que chamamos de efeitos estilísticos da expressão (FIORIN, 2008, p. 22).

Para um melhor entendimento do funcionamento dessa hipótese metodológica, fazemos referência a seguir a cada um dos níveis do percurso.

| O nível fundamental

É no nível fundamental, também conhecido como o nível das estruturas fundamentais, que encontramos as categorias semânticas que estão na base da construção do texto. É a instância mais profunda e abstrata, na qual são determinadas as estruturas elementares do discurso e se apreendem as oposições semânticas sobre as quais o texto é criado. Diana Luz Pessoa de Barros (2011, p. 10) afirma que, no nível das estruturas fundamentais, deve-se determinar a oposição ou as oposições semânticas sobre as quais o sentido do texto é construído.

De acordo com Fiorin (2013, p. 21), uma categoria semântica “fundamenta-se numa diferença, numa oposição”. Para que possamos estabelecer tal oposição, os termos devem ter entre si

um traço comum, eles devem se relacionar de alguma forma. Os termos opostos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de contradição, contrariedade e complementaridade.

Cada um dos elementos da categoria semântica de base, explica o autor, pode receber a qualificação “euforia” ou “disforia”. O termo que recebe a qualificação “euforia” tem um valor positivo e aquele que recebe a qualificação “disforia”, ao contrário, tem um valor negativo. Tais valores (positivo e negativo), observa o semioticista, estão inscritos no texto e variam de um texto para outro. Para Barros (2002, p. 20), a sintaxe fundamental “articula-se nos subcomponentes taxionômico ou morfológico e operacional ou sintático”. Devido ao caráter relacional da sintaxe semiótica, os termos do subcomponente taxionômico podem ser considerados como interseções ou redes de relações, e as operações do subcomponente sintático como atos que estabelecem relações, de acordo com a autora (2002, p. 20). Já a semântica fundamental, conforme Barros (2002, p. 24), é de caráter abstrato e constitui, juntamente com a sintaxe fundamental, o ponto inicial da geração do discurso.

Bertrand (2003, p. 429) explica que a estrutura de um microuniverso semântico “desdobra-se sob a forma de uma estrutura elementar (ou quadrado semiótico)”. De acordo com o autor, esse modelo é definidor das relações lógico-semânticas nas quais as significações são constituídas. Ele ainda acrescenta que “o quadrado articula as relações de contradição, contrariedade, complementaridade e hierarquia” (BERTRAND, 2003, p. 429).

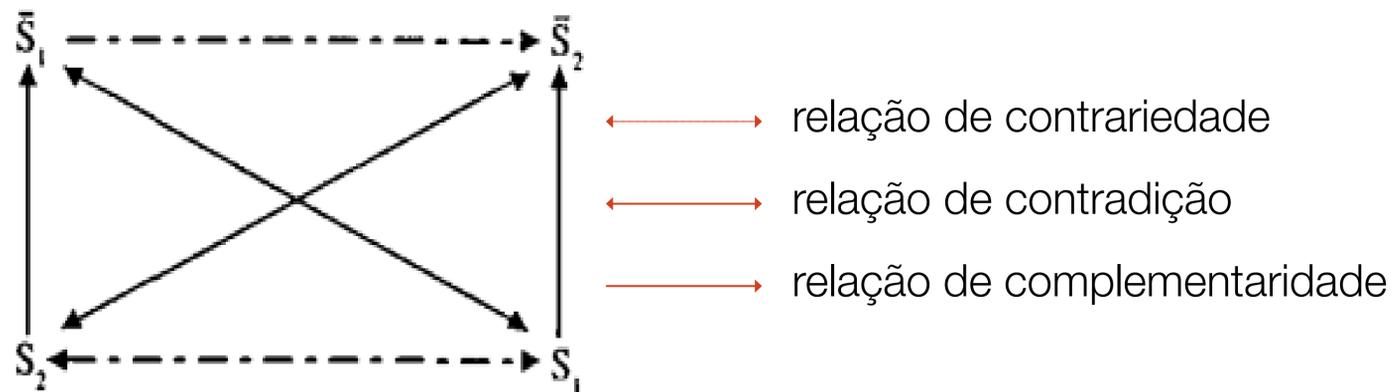


Figura 1. Quadrado Semiótico

Fonte: Barros (2002, p. 21)

Barros esclarece que os termos da categoria elementar S^1 e S^2 mantêm entre si relação de oposição por contraste no interior de um mesmo eixo semântico, projetando, cada um deles, por meio de uma operação de negação, seus termos contraditórios S_1 e S_2 . De acordo com a autora, só é possível pensar em termos polares em estrutura elementar quando S_1 e S_2 pertencerem a uma mesma categoria semântica.

| O nível narrativo

O segundo nível do percurso gerativo do sentido é o nível narrativo. São as estruturas narrativas que simulam o percurso do homem que busca valores modais, aqueles valores que modalizam ou modificam a relação entre o sujeito e seus valores/fazeres, ou sentido para sua existência e também o dos contratos e conflitos que marcam os relacionamentos humanos. “No nível das estruturas narrativas, as operações da etapa fundamental devem ser examinadas como transformações operadas por sujeitos” (BARROS, 2011, p. 13). Segundo a autora, é o nível onde o fazer do homem é representado, nos textos, como o de um agente transformador do mundo. Os

elementos das oposições semânticas fundamentais passam a ser considerados valores pelos sujeitos e podem circular entre tais sujeitos. Nesse patamar, a preocupação é transformar, através da ação exercida pelo sujeito, seus estados.

A teoria semiótica francesa, de acordo com Barros (2011), assume duas concepções de narrativa que se complementam: a) uma narrativa relacionada à mudança de estados que é operada pelo fazer transformador de um sujeito em busca de valores investidos em objetos e b) uma narrativa estabelecida pela sucessão de estabelecimentos e rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário que ocorrem devido à comunicação e aos conflitos entre sujeitos e também à circulação dos objetos.

Sujeitos, objetos e destinadores que se relacionam no nível narrativo são também chamados de actantes. Se recorrermos ao *Dicionário de semiótica*, observamos que o actante:

[...] pode ser concebido como aquele que realiza ou sofre o ato independentemente de qualquer outra determinação. [...] São os seres ou as coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda a título de meros figurantes e de maneira mais passiva possível, participam do processo. Nessa perspectiva, actante designará um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico. [...] O conceito de actante substitui com vantagem, momentaneamente na semiótica literária, o termo personagem [...], visto que cobre não só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos. Além disso, o termo personagem é ambíguo pelo fato de corresponder, também, em parte, ao conceito de ator (em que se pode realizar um sincretismo de actantes) definido como a figura e/ou o lugar vazio onde se investem tanto as formas sintáticas como as formas semânticas (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 20-21).

O enunciado elementar, observa Barros (2011), é marcado pela relação de transitividade que existe entre sujeito e objeto. Tais relações podem ser de junção ou transformação que estabelecem no texto, explica a autora, a diferenciação entre estado e transformação.

Segundo a autora, podemos identificar no nível narrativo dois tipos de enunciados elementares: os enunciados de estado e os enunciados de fazer. Nos enunciados de estado ocorre a relação de junção (disjunção ou conjunção) entre o sujeito e o objeto; já nos enunciados do fazer, a transformação é operada pelo sujeito e ocorre a passagem de um estado a outro (de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo e vice-versa). De acordo com Greimas e Courtés (2012, p. 279), no *Dicionário de semiótica*, podemos definir a junção como “a relação que une o sujeito ao objeto, isto é, a função constitutiva dos enunciados de estado”.

Barros (2011) afirma que a junção é a relação que estabelece o estado de um sujeito; sua situação em relação a um objeto, que recebe um investimento de valor qualquer, de acordo com os projetos e determinações do sujeito. Desse modo, o objeto deixa de ser um mero objeto para ser um objeto em que se inscrevem valores.

A relação do sujeito com os valores, que foram por ele investidos nos objetos, podem ser de conjunção (quando está em posse dele) ou de disjunção (quando não tem a posse do objeto-valor).

Para Fiorin (2013, p. 29), “os textos não são narrativas mínimas. Ao contrário, são narrativas complexas, em que uma série de enunciados de fazer e de estado estão organizados hierarquicamente”. Um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado constitui um programa narrativo. Nos programas narrativos, conforme explica o autor, uma série de enunciados de fazer e de estado está disposta hierarquicamente e estrutura-se em uma organização canônica, composta por quatro fases que se relacionam por pressuposição: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção e que

obedecem a dois critérios (aquisição ou privação de valores). Os programas narrativos são sempre correlacionados, ou seja, a aquisição de um valor por parte de um sujeito implica a perda de tal valor por outro sujeito.

Na fase da manipulação, um sujeito manipulador leva um sujeito manipulado a querer e/ou dever fazer alguma coisa. A manipulação só será bem-sucedida se manipulador e manipulado compartilharem os mesmos valores. Segundo Barros (2011, p. 28, grifo da autora),

Na manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo. O *fazer-persuasivo* ou *fazer-criar* do destinador tem como contrapartida o *fazer-interpretativo* ou o *criar* do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato.

São quatro os tipos de manipulação: a tentação ocorre quando o manipulador oferece um objeto de valor positivo ao manipulado, levando-o a querer-fazer; a intimidação ocorre quando o manipulador se utiliza de ameaças para convencer o manipulado e leva o destinatário a dever-fazer; a sedução se efetiva quando o manipulador cria uma imagem positiva sobre a competência do manipulado, motivando-o a querer-fazer; a provocação, ao contrário, se dá quando o manipulador cria do manipulado uma imagem negativa a respeito de sua competência, levando-o a dever-fazer.

Após ser manipulado, o sujeito passa à fase da competência, para, posteriormente, poder realizar a transformação central da narrativa na fase da *performance*. Na segunda fase, de acordo com o autor, o sujeito adquire um saber e/ou poder fazer. Já na *performance*, ocorre a transformação da narrativa, em que há a mudança de um estado a outro. É quando o sujeito age com o intuito de alcançar os valores que deseja.

Bertrand (2003, p. 297) afirma que:

A competência e a performance se inserem na esfera geral da “ação”. É o fazer, pragmático ou cognitivo, que a caracteriza, assim como as condições requeridas para seu exercício. Seu desafio é “fazer-ser” (definição do alto), consiste em estabelecer um novo estado de coisas. Ele põe frente a frente o sujeito que age e o anti-sujeito que lhe opõe uma resistência, numa confrontação da qual resulta a aquisição ou perda de valores.

Fiorin (2013, p. 31) diz que “o sujeito que opera a transformação e o que entra em conjunção ou em disjunção com um objeto podem ser distintos ou idênticos”. Na última fase, a sanção, constata-se que a *performance* foi realizada e há o reconhecimento do sujeito que realizou a transformação e o julgamento de suas ações. É nessa fase que são feitas descobertas e revelações.

Conforme Barros (2011), a sanção é classificada em dois tipos: a sanção cognitiva ou de interpretação e a sanção pragmática ou de retribuição. Na sanção cognitiva, explica a autora, ocorre o julgamento do sujeito pelo destinador através de suas ações e também dos valores com os quais se relaciona. Tal julgamento “consiste na interpretação veridictória dos estados resultantes do fazer do sujeito” (BARROS, 2011, p. 33). O destinador pode acreditar ou não nesses estados, que, de acordo com a semioticista, são definidos como *verdadeiros* se parecem e são; *falsos* se parecem e não são; *mentirosos* se parecem, mas não são; e, *secretos*, se não parecem e não são. O destinador-julgador, então, avalia a conduta do sujeito conforme os valores do contrato fiduciário que foi inicialmente estabelecido com o destinador-manipulador e avalia se o sujeito cumpriu o compromisso que foi acordado na manipulação. Já na sanção pragmática, afirma a autora, o sujeito é julgado positivamente e recebe uma recompensa por ter cumprido os compromissos assumidos. Quando, ao contrário, o sujeito é desmascarado por ter falhado em executar sua parte do contrato, ele é punido.

Do encadeamento de programas narrativos resultarão os percursos narrativos que podem ser o percurso do sujeito, o percurso do destinador-manipulador e também o percurso do destinador-julgador. Segundo Barros (2011), a correlação de um programa de competência com um programa de *performance* compõe um percurso narrativo que é chamado de percurso do sujeito. Para a autora, o percurso do sujeito é a representação sintática da aquisição da competência que ele necessita para que a sua *performance* seja executada.

No nível do percurso narrativo, os actantes sintáticos são redefinidos em papéis actanciais e “os papéis não são fixos ou estabelecidos de uma vez por todas, em cada percurso, mas variam de acordo com o progresso narrativo” (BARROS, 2011, p. 27).

Deve-se ressaltar ainda que:

À medida que perfaz seu percurso narrativo, o actante pode conjungir-se com um certo número de estados narrativos ou **papéis actanciais**: estas se definem ao mesmo tempo em função da posição do actante no interior no percurso narrativo e do investimento modal particular que ele assume. Desse modo, o actante sujeito, por exemplo, será sucessivamente dotado de modalidades tais como as do *querer-fazer*, do *saber-fazer*, ou do *poder-fazer*: nesse caso, o sujeito assume os papéis actanciais de sujeito do querer, sujeito do saber, sujeito do poder-fazer, os quais assinalam outras tantas etapas na aquisição da sua competência modal (preliminar à sua *performance*). Do ponto de vista paradigmático, os papéis actanciais devem ser considerados como uma categoria (no sentido hjelmsleviano): constituem, de fato, um paradigma cujos elementos se definem pela posição que podem ocupar no percurso narrativo (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 20, grifos dos autores).

O percurso do destinador-manipulador é analisado sob a perspectiva do sujeito destinador de valores modais. É o destinador-manipulador, de acordo com Barros (2011), que estabelece quais são os valores pelos quais o sujeito se interessará e é também ele que supre o sujeito com os valores modais que lhe serão necessários para a realização da ação. A autora salienta que o destinador tem a função de influenciar o sujeito, pela alteração de suas determinações semânticas e modais, e o *faz-fazer*, o que representa a ação do homem sobre o homem.

O percurso do destinador-manipulador é composto por duas etapas hierárquicas, a saber: a de atribuir a competência semântica e a de doar a competência modal. Barros (2011) esclarece que a competência semântica está pressuposta na doação de competência modal, uma vez que só haverá manipulação se o destinatário-sujeito crer nos valores do destinador.

A atribuição da competência modal (BARROS, 2011) é a manipulação propriamente dita. É o momento em que o destinador faz a doação dos valores modais do *querer-fazer*, do *dever-fazer*, do *saber-fazer* e do *poder-fazer* ao destinatário-sujeito. O percurso do destinador-julgador, segundo a autora, corresponde à sanção que é a última fase da organização narrativa que citamos acima.

Para que haja uma organização geral da estruturação da narrativa, foi desenvolvido um modelo canônico que foi chamado de esquema narrativo. Segundo Barros (2011, p. 36), “as unidades sintáticas da narrativa mantêm relação hierárquica, que vai do programa ao esquema narrativo”. A autora ressalta

[...] as duas definições de narrativa inicialmente propostas: sucessão de estados e de transformações; sucessão de estabelecimentos e rupturas de contratos. A primeira definição adota a perspectiva do sujeito e de sua ação; a segunda, a das relações entre o destinador e o destinatário-sujeito. O

esquema narrativo engloba os dois pontos de vista e simula a história do homem. A partir de certos valores e de determinados contratos, o homem age e transforma o mundo, à procura de valores. Opõe-se, na busca, a sujeitos interessados nos mesmos valores e comprometidos com outros destinadores. Cumprido ou não o acordo, o sujeito, sua ação e os resultados dela só cobrarão sentido quando reconhecidos e interpretados no quadro de um sistema de valores (BARROS, 2011, p. 38).

Esse esquema toma como base as definições feitas por Propp (2006) em seus estudos. O estudo da narrativa, além de observar a ação, passou também a analisar a manipulação, a sanção e a determinação da competência do sujeito, bem como sua existência passional.

| A modalização

No percurso gerativo de sentido, a relação do sujeito com os valores pode ser alterada por determinações modais. A modalização está ligada a enunciados de estado e enunciados de fazer. Barros (2011) observa que a modalização dos enunciados de estado, também chamada de modalização do ser, é a responsável pela atribuição de existência modal ao sujeito de estado. Já a modalização de enunciados do fazer tem o objetivo de atribuir a competência modal ao sujeito do fazer, qualificando-o para a ação. São quatro as modalidades previstas pela semiótica, de acordo com a autora: *o querer*, *o dever*, *o poder* e *o saber*.

São duas as modalidades do fazer: o *fazer-fazer* que representa o fazer do destinador que comunica valores modais ao destinatário-sujeito para que assim ele execute ou queira executar a ação; e o *ser-fazer* que corresponde à competência do sujeito. A competência

do sujeito, de acordo com a autora, pode ser do tipo virtualizante (relacionada ao querer e dever fazer) e instauram o sujeito; ou do tipo atualizante (relacionada ao saber e poder fazer) e o qualificam para a ação (BARROS, 2011, p. 43).

Para Barros (2011), o estudo da modalização do ser teve grande importância e contribuição para o desenvolvimento da semiótica das paixões, que abordaremos no segundo capítulo deste *e-book*. A modalização do ser é observada sob dois aspectos: o da modalização veridictória, determinante da relação sujeito/objeto como verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta, e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber que fazem referência especificamente aos valores que foram investidos nos objetos.

No *Dicionário de semiótica*, Greimás e Courtés (2012) observam que a categoria da veridicção é dada através da utilização do esquema da manifestação (*parecer/não parecer*) e do da imanência (*ser/não ser*). Os autores afirmam que é entre tais dimensões que ocorre o jogo da verdade: “estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 533).

Bertrand (2003) afirma que o quadrado da veridicção é representado pela combinação de valores do ser e do parecer, bem como de suas negações. Para o autor, a combinação define os termos da segunda geração. Sendo assim,

[...] quando há coincidência do parecer e do ser num universo de discurso, há “verdade”; a coincidência do parecer e não-ser define a “mentira”, a do não parecer e do ser define o “segredo”; enfim, a coincidência do não-parecer e do não-ser define a “falsidade”. (BERTRAND, 2003, p. 241).

É este o modelo, segundo Bertrand, que estabelece as condições da confiança que determinam o compartilhamento das crenças, em um ajuste entre os sujeitos na dimensão do discurso.

| O nível discursivo

O nível discursivo do percurso gerativo do sentido é o que mais se aproxima da manifestação textual, sendo constituído por estruturas semânticas que são mais concretas e complexas. Ao serem assumidas pelo sujeito, as estruturas narrativas passam a ser estruturas discursivas. O discurso é definido por Barros (2011) como uma narrativa que foi enriquecida pelas escolhas de pessoa, de tempo e de espaço.

A identificação das estratégias utilizadas pelo enunciador para a formação do discurso e dos recursos discursivos que comunicam valores como forma de convencer o destinatário sobre a verdade do seu discurso é feita com a análise do nível discursivo, observando-se a relação entre enunciação e discurso e entre enunciador e enunciatário.

As relações entre a enunciação e o discurso são analisadas pela teoria semiótica através das diversas projeções da enunciação que são produzidas pelo discurso. Barros (2011, p. 54) afirma que analisar a enunciação nada mais é do que “verificar quais são os procedimentos utilizados para construir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos”.

Quando o objetivo do enunciador é criar a impressão de distanciamento e imparcialidade no discurso, o mecanismo por ele utilizado é a desembreagem enunciativa, que se faz com a produção do discurso em terceira pessoa e as projeções de tempo e espaço, criando uma ilusão de objetividade e neutralidade no discurso.

Se, ao contrário, o enunciador deseja criar o efeito de sentido de proximidade da instância da enunciação, então a estratégia utilizada é a desembreagem enunciativa, que é feita com o discurso em primeira pessoa e as referências de tempo e espaço são utilizadas de maneira que leve o enunciatário a uma ilusão de subjetividade.

Na sintaxe discursiva, explica Barros, o efeito de realidade é conseguido através da instauração de vozes no discurso em um mecanismo chamado de breagem interna. A palavra é cedida a interlocutores no interior do texto, sempre em discurso direto e, assim, cria-se uma cena que faz alusão a uma situação real de diálogo.

Há também o recurso semântico da ancoragem que, para a autora, trata de relacionar discursos a pessoas, espaços e datas que sejam consideradas existentes ou verdadeiras pelo receptor, imitando a realidade. Barros (2011, p. 61-62) afirma que:

A ancoragem actancial, temporal e espacial e a delegação interna de voz são dois procedimentos de obtenção da ilusão de referente ou de realidade. Esse efeito deve ser entendido também como o efeito contrário, de irrealidade ou de ficção, de ilusão de que tudo é imaginação ou mesmo de que não existe o real, a não ser como criação do discurso. [...] A relação entre os procedimentos discursivos e os efeitos de sentido depende de cada discurso e dos laços que se estabelecem entre os elementos internos e externos responsáveis por sua construção.

Tendo em vista a relação entre enunciador e enunciatário, é válido lembrar que são desdobramentos do sujeito da enunciação que assumem, no discurso, as funções de destinador e destinatário.

Ao assumir o papel actancial de destinador-manipulador, o enunciador, que é o responsável pelos valores veiculados no discurso, leva o enunciatário, que desempenha o fazer interpretativo, a crer e a fazer. No patamar da semântica discursiva, os valores assumidos pelo sujeito são recobertos por investimentos figurativos, garantindo a coerência do discurso e criando, sobretudo, o efeito de realidade através dos processos de tematização e figurativização.

A tematização e a figurativização, na visão de Fiorin, são dois níveis de concretização do sentido. De acordo com o autor (2013, p. 90), “todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado”. Para Barros (2011, p. 68), tematizar um discurso é “formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos”.

Diferentes percursos temáticos podem resultar de um mesmo valor no discurso. Os sujeitos narrativos, nesse ponto, passam a ser atores que executam papéis temáticos e obedecem às coordenadas espaço-temporais. O ator, segundo Greimas e Courtés (2012, p. 45, grifo nosso), pode ser definido como:

[...] o lugar de convergência e de investimento dos dois componentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator, um lexema **deve ser portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático** acrescentemos que o ator não é somente o lugar de investimento desses papéis, mas também, de suas transformações, constituindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas de valores.

O papel temático recebido pelo ator do discurso pode ser especificado por um revestimento figurativo e esse procedimento recebe o nome de figurativização. A figurativização é estabelecida em diferentes níveis de profundidade; o primeiro nível, a figuração, corresponde à passagem do tema à figura; já a iconização é o procedimento de investimento figurativo exaustivo final, com o objetivo de se chegar aos efeitos de aproximação da realidade a que já nos referimos quando tratamos da ancoragem, transformando-o em imagens do mundo.

Bertrand (2003) afirma que todo conteúdo que está relacionado a um sistema de representação que tem um correspondente no mundo natural é figurativo. A figuratividade, de acordo com o autor,

abrange as diferentes linguagens (tantos as verbais quanto as não-verbais) e se relaciona às nossas “experiências perceptivas mais concretas” (BERTRAND, 2003, p. 154).

Para Greimas e Courtés (2012, p. 213), o percurso figurativo é um “encadeamento isotópico de figuras, correlativos a um tema dado”. A isotopia é o fenômeno que, pela recorrência de traços semânticos ao longo do texto, garante a sua coerência. Em alguns discursos, é possível identificar duas ou mais isotopias, explica Fiorin (2013). Essa pluri-isotopia, afirma o autor, ocorre no texto pela existência de um conector ou desencadeador de isotopia que é “um termo que possui dois ou mais significados, isto é, um termo polissêmico” (FIORIN, 2013, p. 115).

Conforme Greimas e Courtés (2012, p. 276, grifo dos autores), a isotopia se define pela reiteração de categorias sêmicas:

[...] em lugar de designar unicamente a iteratividade de classemas, ele se define em recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas temáticas (ou abstratas) ou figurativas (o que, na antiga terminologia dava lugar à oposição entre **isotopia semântica** – no sentido restrito – e **isotopia semiológica**). Desse ponto de vista, baseando-se na oposição reconhecida – no quadro da semântica discursiva – entre o componente figurativo e o componente temático, distinguir-se-ão correlativamente **isotopias figurativas**, que sustentam as configurações discursivas, e **isotopias temáticas**, situadas em um nível mais profundo, conforme o percurso gerativo.

Em relação à pluri-isotopia, os autores afirmam ser uma “superposição, num mesmo discurso, de isotopias diferentes [...] e pode dar lugar – contanto que as unidades figurativas no nível da manifestação não sejam contraditórias – a leituras diferentes” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 371).

| O espaço

A localização espacial é muito importante em nossa pesquisa, tendo em vista os lugares em que o sujeito da enunciação projeta o ator protagonista do filme *O palhaço*. Sabe-se que a localização espacial consiste na inscrição de programas narrativos no interior de unidades espaciais dadas. Tal operação se processa por meio do mecanismo de desembreagem.

Greimas e Courtés, no *Dicionário de Semiótica* (2012, p. 507), observam que um programa narrativo é definido como a transformação presente entre dois estados narrativos estáveis. Para os autores, o espaço tópico é aquele onde tal transformação é manifestada sintaticamente e o espaço heterotópico compreende os espaços que o envolvem, anterior ou posteriormente.

Ainda, uma subarticulação do espaço tópico faz a distinção entre o espaço utópico (aquele onde as *performances* ocorrem) e o espaço paratópico (aquele onde ocorre a aquisição da competência pragmática ou cognitiva). Assim, temos que ao espaço tópico, o aqui, e ao espaço paratópico, o lá, opõe-se o alhures (espaço heterotópico).

Os autores afirmam que o espaço utópico “é o lugar em que o herói chega à vitória: é o lugar onde se realizam as *performances* (lugar que, nas narrativas míticas, é muitas vezes subterrâneo, celeste ou aquático)” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 525).

Já o espaço heterotópico, em oposição ao espaço de referência, o tópico, é responsável por designar os lugares circunstantes (os espaços de atrás e adiante). O paratópico, por sua vez, é aquele do acontecimento das provas preparatórias ou qualificantes, no qual as competências são adquiridas.

É possível afirmar que a localização espacial pode ser definida como uma construção de um sistema de referências que permite que ocorra a situação espacial de diversos programas narrativos do discurso, com o auxílio da debreagem espacial e das categorias semânticas:

A debreagem instala, no discurso-enunciado, um espaço **alhures** (ou espaço enuncivo) e um espaço **aqui** (espaço enunciativo), que podem manter entre si relações estabelecidas pelos procedimentos de embreagem. O alhures e aqui discursivos, consideradas posições espaciais zero, são, então, pontos de partida para a instalação da categoria topológica tridimensional que depreende os eixos da **horizontalidade**, da **verticalidade** e da **prospectividade** (adiante/atrás). Isso constitui um modelo muito (talvez demasiado) simples da localização espacial dos programas narrativos e de seus actantes transformados em atores, em razão de investimentos semânticos particulares. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 295, grifos dos autores).

O eixo da prospectividade é entre os supracitados o mais explorado pela semiótica narrativa, já que esta procura criar uma distribuição espacial linear que se homologa aos percursos narrativos dos sujeitos bem como à circulação dos objetos-valor.

Outro fator a ser considerado é que a localização espacial inicial faz referência a um espaço zero (o espaço tópico), a partir do qual outros espaços poderão ser dispostos sobre o eixo da prospectividade.

Fazemos referência a seguir ao conceito de ator em semiótica, fundamental para a análise do texto que escolhemos como objeto de estudo.

I A CONCEPÇÃO DE ATOR EM SEMIÓTICA

Um dos objetivos da presente pesquisa é descrever a construção do ator Benjamin e sua relação com o ator Valdemar, respectivamente, nos papéis temáticos dos palhaços Puro Sangue e Pangaré no filme *O Palhaço*. Observamos os papéis que eles assumem na história e as transformações que sofrem ao longo da narrativa, como sujeitos pragmático, cognitivo e passional. Portanto, faz-se aqui necessária a definição de alguns conceitos.

O termo ator, encontrado no *Dicionário de semiótica*, foi definido por Greimas e Courtés (2012, p. 44-45, grifo dos autores) como:

- 2. [...] uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva. Seu conteúdo semântico próprio parece consistir essencialmente na presença do sema individualização que o faz aparecer como uma figura autônoma do universo semiótico. O ator pode ser *individual* (Pedro) ou *coletivo* (a multidão), *figurativo* (antropomorfo ou zoomorfo) ou *não figurativo* (o destino).

- 4. [...] é o lugar de convergência e de investimento dos dois componentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator, um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático. Acrescentemos que o ator não é somente lugar de investimentos desses papéis, mas, também, de suas transformações, constituindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas sucessivas de valores.

Na teoria semiótica, de acordo com Greimas e Courtés (2012), define-se que o ator é o actante do nível narrativo que passa a ser enriquecido semanticamente no nível discursivo.

3. Em um primeiro momento, ator foi aproximado de actante (e oposto a ele). De um ponto de vista comparativo, quando se dispõe de um *corpus* de contos variantes, percebe-se que um único actante sujeito, por exemplo, pode-se manifestar através de diversos atores ocorrenciais. Contudo, a análise distribucional, assim utilizada, evidencia, sobretudo, o caráter invariante do actante sem com isso nos instruir acerca da natureza do ator. Pois é preciso, ao mesmo tempo, levar em consideração o fato de que o ator ultrapassa os limites da frase e se perpetua, com o auxílio de anáforas, ao longo do discurso (ou, pelo menos, de uma sequência discursiva), conforme o princípio de identidade. A partir daí, ele deixa de ser a variável de um único actante invariante, para assumir sucessivamente diversos papéis actanciais; do mesmo modo, sendo o discurso o desenvolvimento de valores semânticos, o ator pode receber um ou vários papéis temáticos diferentes. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 44-45).

Denis Bertrand (2003, p. 302) refere-se ao actante como “a peça-chave da gramática narrativa”. Sua elaboração progressiva dividiu o dispositivo actancial simples em três instâncias, a saber: destinador, sujeito e objeto. O conceito de actante pode ser entendido como aquele que realiza ou sofre o ato “independentemente de qualquer outra determinação. [...] O actante designará um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 20).

Os semioticistas ressaltam ainda o conceito de papel actancial que se define em função da posição do actante no percurso narrativo e do investimento modal que ele assume:

À medida que perfaz seu percurso narrativo, o actante pode conjungir-se com certo número de estados narrativos ou **papéis actanciais**: estes se definem ao mesmo tempo em função da posição do actante no interior do percurso narrativo e do investimento modal particular que ele assume. Desse modo, o actante sujeito, por exemplo, será sucessivamente dotado de modalidades tais como as do *querer-fazer*, do *saber-fazer* ou do *poder-fazer*: nesse caso, o sujeito assume papéis actanciais de sujeito do querer, sujeito do saber, sujeito do poder-fazer, os quais assinalam tantas outras etapas na aquisição de sua competência modal (preliminar à sua *performance*). Do ponto de vista paradigmático, os papéis actanciais devem ser considerados como uma categoria (no sentido hjelmsleviano): constituem, de fato, um paradigma cujos elementos se definem pela posição que podem ocupar no percurso narrativo. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 20, grifos dos autores).

Os papéis actanciais, ainda de acordo com os estudiosos franceses, associam-se a um ou mais papéis temáticos, o que resultará na construção dos atores. Para papel temático, os autores apresentam a seguinte definição:

A representação, sob forma actancial, de um tema ou de um percurso temático (o percurso “pescar”, por exemplo, pode ser condensado ou resumido pelo papel “pescador”). O papel temático é obtido simultaneamente por: a) redução de uma configuração discursiva a um único percurso figurativo (realizado ou realizável no discurso) e, além disso, a um agente competente que virtualmente o subsume; e b) determinação de sua posição no percurso do ator, posição que permite fixar para o papel temático uma isotopia precisa (entre todas aquelas em que ele pode virtualmente se inscrever). A conjunção de papéis actanciais com papéis temáticos define o ator. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 496).

Nos anos 1980, com a ênfase no estudo da dimensão patêmica do discurso, surge a noção de *papel patêmico*, passível de ser atribuído ao ator. Bertrand (2003) relaciona a dimensão patêmica do discurso aos estados de alma dos sujeitos, ou seja, às suas modulações. Em *Semiótica das Paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), observamos que o papel patêmico, genericamente falando, é um segmento do percurso actancial, que obedece a um simulacro passional independentemente do tema. Já o papel temático, por sua vez, obedece à disseminação do tema no discurso.

Tal distinção deveria não apenas diferenciar os dois tipos de papel, como também levantar, no discurso, a passagem do temático ao patêmico: quando a recorrência do papel parece anárquica, isto é, desde que ela não obedeça à disseminação do tema, pode se considerar que se trata de papel patêmico [...]. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 161).

Para os autores, é no papel patêmico, de caráter permanente, que os atores estão investidos de segmentos de papéis, classificados como sensibilizados e moralizados, afetando o ator em toda a sua totalidade.

Eles ainda afirmam (1993) que a relação entre papel patêmico e papel temático é hierárquica e fundamenta-se pela pressuposição. Greimas e Fontanille (1993) esclarecem que o esboço do esquema patêmico canônico, que engloba a constituição, a disposição, a sensibilização, a emoção e a moralização, deveria ser interpretado como a abertura, o desencadeamento, o desenvolvimento e a instalação dos papéis patêmicos.

Procuramos neste capítulo fazer uma abordagem geral do percurso gerativo de sentido, detendo-nos também nas noções de localização espacial e na concepção de ator da perspectiva semiótica. A seguir, trataremos dos conceitos relacionados à *Semiótica das Paixões* e aos textos sincréticos, que são importantes para a análise que será apresentada neste estudo.

CAPÍTULO 2

A SEMIÓTICA E AS PAIXÕES

É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua –, que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito.

Greimas e Fontanille (1993, p. 13)

O estudo das paixões, no campo da semiótica, passou a ser sistematizado nos anos 1980, voltando-se para a observação dos estados de alma dos sujeitos. A semiótica, então, deixa de ser um estudo focado unicamente nos estados de coisas que podem levar o sujeito, por meio da transformação de estados, à aquisição ou à perda de um determinado objeto-valor, e passa a dar relevância para os estados de alma.

O semioticista francês Denis Bertrand (2003), ao refletir sobre as paixões, avalia que a semiótica das paixões teve origem devido à lacuna deixada pela teoria semiótica geral que não tratava dos sentimentos e emoções que ocupavam os discursos. De acordo com o autor, o novo estudo refere-se à consideração dos efeitos de sentido da paixão inscritos e codificados na linguagem.

Para Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille (1993), a sensibilização passional do discurso e a modalização da narrativa ocorrem de maneira concomitante. Os autores afirmam que uma não pode ser compreendida sem a outra, apesar de autônomas. Eles afirmam: “é pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua –, que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito.” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 13).

Segundo os autores (1993, p. 13-14), a mediação do corpo, “de que o próprio e o eficaz são o sentir”, não é inocente e as figuras do mundo só podem “fazer sentido à custa da sensibilização que lhes impõe a mediação do corpo”. Desse modo, o sujeito

epistemológico da construção teórica não pode se manifestar unicamente como sujeito cognitivo, uma vez que em seu percurso, que leva à irrupção da significação e à sua manifestação discursiva, ele encontra necessariamente uma fase de “sensibilização tímica”.

Nessa perspectiva, a semiótica da narrativa, apesar de representar com eficácia a ação, fez das posições actanciais lugares fixos, que apesar de compostos por um feixe de modalidades sempre foram considerados por sua visão transformadora, associada ao fazer em que o sujeito é considerado um mero operador. No entanto, a modulação dos estados do sujeito, instável em seu face a face com a ação, desdobrada como uma variação contínua em torno da junção, não era considerada. Somente a partir dos anos 1980 é que se começou, pois, a delinear o espaço passional que se processa na relação entre o sujeito e a junção, com a focalização do dinamismo interno dos estados (BERTRAND, 2003, p. 360).

A pesquisa começou pelo estudo do léxico passional que possibilita entender tudo que pode ser representado em torno da relação conjunta dos estados:

[...] Desse modo, a *impaciência*, “incapacidade habitual de se conter, de ter paciência”, remete à definição da paciência, que é uma “disposição de espírito de uma pessoa que sabe esperar, mantendo sua calma.” Transposta para a metalinguagem semiótica, a *impaciência* exprime, portanto, o estado iterativo de um sujeito disjunto que virtualiza, ao modo da intensidade, sua conjunção com o objeto desejado. A *impaciência* é uma modalidade intensiva do querer. A *cólera*, que exprime a frustração de um sujeito em relação a um objeto do qual ele está privado e ao qual ele “crê ter direito”, intensifica, em relação a ela, o estado de disjunção. O *entusiasmo*, ao contrário, intensifica a conjunção, quer ela seja ou não realizada; a *nostalgia* marca a persistência, na memória do sujeito, de uma conjunção terminada; a *avareza* associa a intensidade de uma conjunção (adquirir e acumular) com a da não-disjunção (reter).... (BERTRAND, 2003, p. 360, grifo do autor).

Conforme o autor, o espaço passional é da ordem do contínuo e se dispõe em torno das transformações narrativas e “os estados de alma dos sujeitos são moldados pelas formas de expressão que a história cultural depositou na linguagem, dando lugar a configurações passionais mais ou menos estáveis, diferentemente categorizadas e valorizadas segundo as culturas e as épocas” (BERTRAND, 2003, p. 365-366). Dessa forma, a análise da paixão se abre à dimensão histórica, social, estética e antropológica que a caracteriza.

É importante ressaltar que o estudo semiótico das paixões está fundamentado nas modalidades que definem o estatuto do sujeito e do objeto, e a paixão se manifesta como um excesso em relação a uma estrutura modal. Convém lembrar ainda que, do ponto de vista paradigmático, o sujeito é dotado de uma carga modal que pode ser constituída por modalidades compatíveis contrárias ou contraditórias, responsáveis por sua definição a cada momento de seu percurso (BERTRAND, 2003). Quando essas modalidades são compatíveis, definem a coerência do sujeito contratual da ação: ele quer, deve, pode fazer e faz. No entanto, quando elas são incompatíveis, definem, por exemplo, um sujeito transgressivo que deve não fazer, quer fazer e pode fazer. Por outro lado, do ponto de vista sintagmático, a carga modal é simultaneamente hierarquizada e evolutiva. Assim, uma modalidade dominante, como o querer, pode colocar as outras sob sua dependência e ele regerá o saber e o poder fazer, manifestando o sujeito do desejo. Tal conjunto de modalidades é exclusivamente centrado, no entanto, nos enunciados de fazer.

Com o estudo das paixões, outra ordem de relações se estabelece, definindo a “existência modal” por meio da modalização dos enunciados de estado, dando conta das relações existenciais. Tendo em vista as estruturas profundas, empresta-se da psicologia a noção de “massa tímica”, do grego *thumos* (que se associa à afetividade). Essa noção é incorporada à semiótica como categoria

semântica, ou seja, como classema. A timia pode ser definida como a “disposição afetiva de base” (BERTRAND, 2003, p. 368) e tal disposição, para ele, seria o fator determinante para a relação que um corpo sensível estabelece com o seu ambiente.

O semioticista explica que tal noção, sob a denominação mais neutra de foria, é responsável por nomear as relações que os seres vivos mantêm com o seu ambiente, bem como a maneira como ele se sente em tal meio, seja essa relação de atração ou de repulsão. A foria (o movimento portador) pode ser articulada em dois termos contrários: /eu-foria/ *versus* /dis-foria/, e um termo neutro: /a-foria/ (BERTRAND, 2003, p. 368).

No nível narrativo, o espaço fórico corresponde ao espaço modal que o articula: nesse nível acontecem as alterações do estatuto do valor do objeto na sua relação com o sujeito de estado. O valor, aqui, pode ser entendido, de acordo com Bertrand (2003, p. 369), como “uma estrutura modal que, afetando uma grandeza semântica qualquer, modifica sua relação existencial com o sujeito”.

Sendo assim, em relação ao sujeito, Bertrand (2003, p. 369) afirma que ele possui uma existência modal:

[...] que pode ser perturbada, a todo momento, quer pelas modificações que ele mesmo impõe aos valores dos objetos (que, de desejáveis, por exemplo, tornam-se subitamente odiáveis): ‘assim nosso coração muda, na vida, e esta é a pior dor’ escreveu Proust, quer por aquelas que outros atores operam no mesmo ambiente que ele (como no caso do ciúme).

Portanto, a existência modal faz com que o valor esteja em movimento, dando espaço aos conflitos de valor. São as modalidades – querer, dever, saber, poder – as responsáveis pela modificação dos enunciados de estado. O semioticista francês (2003, p. 369) ainda afirma que “é impossível, com efeito, no universo do discurso, haver ‘sujeitos neutros, estados indiferentes, competência nula’”.

O autor considera que a organização passional se processa através da relação complexa entre as modalidades, que podem ser contraditórias ou incompatíveis, e geram, nos sujeitos, o tumulto modal. Porém, afirma Bertrand (2003, p. 370), a manifestação dos efeitos de sentido passionais na língua e no discurso não deve ser analisada apenas no que se refere à modalização de estados. Há que se observar, também, a sensibilização dos dispositivos modais e sua moralização.

No âmbito da sensibilização, é necessário compreender a categoria primitiva da tensividade, que, em um nível mais superficial, será analisada como aspectualização. Compreende-se, portanto, que a dimensão passional engloba tanto uma estrutura passional quanto uma estrutura aspectual.

Bertrand (2003) explica que o aspecto foi definido pela linguística como um ponto de vista sobre os processos e “articula, como sabemos, as categorias do acabado e do não acabado, do incoativo, do durativo, do iterativo, do terminativo”. Para ele, a tensividade, que seria uma característica das figuras passionais, pode ser uma primeira forma de aspectualização. Em relação à moralização, o linguista ressalta que nada mais é do que um julgamento daquilo que se refere à circulação de bens e valores no espaço comunitário; “uma regulação social que determina a medida” (BERTRAND, 2003, p. 378). Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille (1993, p. 155, grifo dos autores) observam que a moralização:

[...] intervém em fim de seqüência e recai sobre o conjunto da seqüência, mas mais particularmente no comportamento observável. Ela pressupõe, portanto, a manifestação patêmica denominada *emoção*, cuja aparição no discurso assinala que a junção tímica está cumprida, dando a palavra ao corpo próprio.

Denis Bertrand relaciona o percurso passional estabelecido por Greimas e Fontanille na obra *Semiótica das Paixões* ao esquema

narrativo canônico. Para o autor (2013, p. 374), “a uma semiótica do agir (a narratividade) se integra uma semiótica do sofrer (a dimensão passional)”. O semioticista francês observa que existe uma correlação entre as fases do percurso patêmico e o esquema da ação, associando a disposição ao contrato, a sensibilização à competência, a emoção à ação e a moralização à sanção.

O percurso patêmico estabelecido por Greimas e Fontanille (1991) é constituído das seguintes fases: 1) a fase de constituição do sujeito discursivo: corresponde a sua predisposição aos percursos passionais que o esperam; 2) a fase de disposição: prolonga a fase de constituição e resulta da convocação dos dispositivos modais dinamizados e selecionados pelo uso: ela aciona uma aspectualização da cadeia modal e um “estilo semiótico”, característico do fazer patêmico; 3) a fase de emoção: corresponde ao ápice do percurso, ou seja, à manifestação patêmica. Ela pressupõe a sensibilização, operação em que o sujeito discursivo se transforma em sujeito que sofre. Sua aparição no discurso revela que “a junção tímica está cumprida, dando palavra ao corpo próprio” (GREIMAS; FONTANILLE, 1991, p. 155), momento em que se processam as manifestações somáticas da paixão, como a palidez, o enrubescimento, o tremor; 4) a fase de moralização aciona uma avaliação externa e pode ser realizada por um observador social. Sobre a moralização afirmam os autores que, se a configuração se organiza apenas do ponto de vista do sujeito apaixonado, tem-se apenas a manifestação da sensibilização, entretanto, se ela se organiza do ponto de vista de um observador social, surge a moralização que simultaneamente pressupõe e mascara a sensibilização (GREIMAS; FONTANILLE, 1991).

A partir do estudo da dimensão patêmica do discurso, relaciona-se, portanto, ao estudo das dimensões pragmática e cognitiva as modificações sofridas pelos estados do sujeito, seus estados de alma.

| A PAIXÃO E SUA TIPOLOGIA

A fim de esquematizar o estudo das paixões, Diana Luz Pessoa de Barros, em seu livro *Teoria do Discurso* (2002), retoma a tipologia passional já proposta por Greimas e faz referência a dois tipos de paixões: as simples e as complexas, observando-as no âmbito de suas relações modais e de suas combinações sintagmáticas.

As paixões simples ou paixões de objeto são o resultado da organização modal da relação sujeito/objeto e estão relacionadas à modalização pelo querer/ser. Elas são diferenciadas umas das outras por uma maior ou menor intensidade do querer e os tipos de valores que são desejados. O quadro abaixo foi utilizado por Barros (2002) para ilustrar diferentes maneiras do querer/ser nas paixões simples.

/querer ser/	/não-querer não-ser/	/querer-não-ser/	/não-querer-ser/
desejo	avareza	desprendimento	repulsa
anseio	mesquinhez	generosidade	medo
ambição	usura	liberalidade	aversão
cupidez	sovinice	prodigalidade	desinteresse
avidez			
curiosidade			

Figura 2. Modalização pelo querer/ser

Fonte: Barros (2002, p. 63)

Já as paixões chamadas de complexas, segundo a semioticista (2002, p. 62), são constituídas, no nível do discurso, por diferentes organizações de modalidades que caracterizam uma configuração patêmica e geram diferentes percursos. Para que seja possível

explicar as paixões, é necessário que um estudo das relações actanciais, programas e percursos narrativos seja feito. Assim, explica Barros, torna-se possível identificar “o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro sujeito crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer bem” (BARROS, 2002, p. 62). O sujeito do estado mantém, com o destinador, ligações afetivas ou passionais.

Ainda de acordo com a semioticista, para o estudo das paixões complexas é necessário considerar tanto a junção do sujeito com o seu objeto-valor, como a confiança interpessoal com o sujeito passional. Os efeitos patêmicos da satisfação e/ou insatisfação são decorrentes da conjunção ou da disjunção do sujeito passional em relação ao seu objeto valor. A relação fiduciária do sujeito passional, por sua vez, é a responsável pela confiança ou decepção causada nesse sujeito.

No *Dicionário de semiótica*, a relação fiduciária é definida por Greimas e Courtés (2012, p. 209) como aquela que se estabelece: “[...] entre os dois planos, o do ser e o do parecer quando, graças ao fazer interpretativo, passa-se de um ao outro, fazendo-se sucessivamente a asserção de um e outro desses modos de existência”.

É na espera fiduciária que o sujeito do estado mantém com o sujeito do fazer uma relação estabelecida através da confiança. Barros (2002) explica que o sujeito do estado acredita que pode contar com o sujeito do fazer para a realização de suas esperanças e/ou direitos, atribuindo ao sujeito um /dever-fazer/.

Resultantes da espera, as paixões de confiança ou decepção podem causar no sujeito um sentimento de falta que será liquidado através do programa de liquidação da falta. A decepção e a confiança estão relacionadas à conservação ou perda da confiança que foi depositada no contrato fiduciário simulado. Barros (2002) ressalta que a falta é responsável pelas paixões de malevolência e, ao

contrário, as paixões que, originadas através da confiança, são as de benevolência. A autora esclarece que:

- a. a insatisfação e/ou a decepção que não conduzem, de forma obrigatória, à liquidação da falta e que se prolongam ou não, durativamente, definem três grupos de paixões, exemplificadas respectivamente por *amargura ou mágoa, decepção ou desilusão e frustração ou tristeza*;
- b. a satisfação e/ou a confiança determinam duas classes de efeitos passionais, lexicalizados como *esperança ou crença e alegria ou felicidade*.
- c. a insatisfação e a decepção, que geram um programa narrativo de liquidação da falta caracterizam, por exemplo, paixões de *cólera ou rancor* (BARROS, 2002, p. 65, grifos da autora).

Para ela, no grupo “b”, podemos encontrar as paixões que estão relacionadas à confiança e à satisfação. Já as paixões englobadas no grupo “a” são as chamadas “paixões de ausência”. Tais paixões, de acordo com a autora, são prolongadas temporalmente e são diferentes das paixões tensas do grupo “c”, chamadas de paixões de falta.

A falta é consequente das paixões tensas do grupo “c” e pode ser sanada através da reparação e também da resignação. Essa reparação é executada por um sujeito do fazer que tenha sido instaurado com o sujeito que sofre a falta e a quem é cabido liquidá-la (por resignação ou por conformação). Barros (2002) afirma que o programa reparador da falta vai liquidar ora a falta do objeto, quando há a tentativa de novas conjunções, ora a falta de confiança. A falta de confiança está associada à malevolência e a confiança à benevolência.

Pela modalização do /querer-fazer/, o sujeito reparador da falta dirige-se a outro sujeito que é considerado por ele responsável pela falta, e, por isso, desperta nele a hostilidade ou a malevolência. Barros (2002, p. 66) cita Greimas para afirmar que esse sujeito pode ser compreendido como destinador ou antissujeito:

- O sujeito que provocou o ‘sentimento da malevolência’ pode ser o actante *Destinador*: o querer-fazer do sujeito se integrará então no *PN da revolta*, comportando a rejeição do Destinador e a busca de uma nova axiologia.
- O sujeito que inspirou a malevolência pode ser o actante *Anti-sujeito*: o querer-fazer servirá, então, de ponto de partida ao *PN da vingança* (GREIMAS apud BARROS, 2002, p. 66, grifos da autora).

A autora então afirma que duas são as posições de conflito em uma narrativa: as relações que são estabelecidas entre sujeito e antissujeito e também aquelas entre destinador e destinatário sujeito. Barros (2002) explicita que as paixões de malquerença são divididas em dois tipos: as de malquerença, que estão relacionadas ao /querer-fazer/ e as que marcam o sentimento de honra ofendida, relacionadas ao /poder-fazer/.

De acordo com a semioticista, o percurso é marcado pelas variações tensivas, nas quais “a espera é relaxada, a decepção intensa, a falta tensa, em seguida, há a distensão da constituição da competência e o relaxamento final do fazer” (BARROS, 2002, p. 69).

Ao observarmos o modelo hipotético do percurso gerativo de sentido, percebemos que tal aparato metodológico privilegia a descrição da ação, porém, a construção do ator pressupõe não apenas a dimensão pragmática, relacionada ao fazer do homem que transforma o mundo. Assim, no tópico seguinte, veremos a maneira como o estudo semiótico hoje observa, além da dimensão pragmática, as dimensões cognitiva e passional dos discursos.

| AS DIMENSÕES PRAGMÁTICA, COGNITIVA E PASSIONAL DOS DISCURSOS

Considerando-se que o desenvolvimento do esquema narrativo originou-se da análise das narrativas de tradição oral, há uma tendência em se pensar que o modelo desenvolvido está preso unicamente ao estudo dos discursos de sujeitos que agem rotulando a semiótica como uma teoria da ação. Bertrand (2003) afirma em seus estudos que tal consideração é limitada e ultrapassada.

O autor (2013, p. 299) esclarece que as análises feitas até então levaram os estudiosos da época a identificar a existência de três dimensões distintas no discurso: pragmática, cognitiva e patêmica. Tais dimensões, de acordo com o estudioso, são autônomas, porém unidas pelas mesmas abordagens e pelos mesmos princípios de análise.

Dos estudos feitos pela semiótica atualmente, pode-se observar que as dimensões privilegiadas pela teoria em seus estudos são: a dimensão passional, a dimensão figurativa e a dimensão enunciativa. Bertrand (2003, p. 27) afirma que a dimensão narrativa é a que tem bases mais sólidas na metodologia e diz que:

Ela consiste em desnudar as estruturas organizadoras de nossa intuição narrativa, transformadas pela linguagem nesses ‘seres de papel’ que são os atores, sujeitos de desejo ou de medo, adquirindo competências, agindo, lutando, fracassando ou obtendo vitórias.

Em *Semiótica do Discurso* (2012), Jacques Fontanille caracteriza a dimensão pragmática como aquela que tem sua própria lógica: a lógica das transformações. Sua principal característica é seu caráter acabado. Assim, de acordo com o autor, o sentido da ação é determinado retrospectivamente, graças ao cálculo das pressuposições.

Para o estudioso, a racionalidade, característica presente na ação, é também a racionalidade da programação. Sendo assim, no movimento do discurso, a ação é submetida a um programa com metas, com um desafio, com meio, papéis e um percurso. Além de preceder a ação, continua o autor, a racionalidade de onde advém tal movimento é retrospectiva, uma vez que ele é determinado como acabado, já que o conjunto de suas propriedades se dá a partir do fim e, também, das metas estabelecidas. Em relação à dimensão passional, a lógica é de caráter tensivo, uma lógica “da presença e das tensões que ela impõe ao corpo sensível do actante” (FONTANILLE, 2012, p. 188).

Bertrand (2003) considera que a dimensão passional passa a ser observada mais de perto a partir do momento em que a necessidade de se analisar os estados de alma dos atores é constatada. É válido lembrar que a semiótica tradicional preocupava-se com a análise dos estados de coisas. Porém, para o autor, a preocupação com os estados de alma dos sujeitos passa a ser objeto de interesse dos estudos semióticos nos anos 1980, como afirma a seguir:

A narrativa mostra, de maneira robusta, porque sistematizável, como se transformam os ‘estados de coisas’: passagem da pobreza à riqueza, do sucesso ao fracasso, da posse à privação; os objetos circulam, trocam-se, perdem-se. Mas que é feito do sujeito que continua a existir no decorrer das transformações, que persiste e modula seus próprios estados, seus ‘estados de alma’, através da circulação dos objetos e dos valores que os tornam desejáveis ou temíveis? (BERTRAND, 2003, p. 28).

Fontanille (2012) destaca que o discurso passional segue um programa, apenas se altamente estereotipado e que, por isso, a apreensão da experiência do sensível pelo discurso se dá no momento em que ela é estabelecida e não retrospectivamente. Portanto, explica o semioticista francês, o percurso apaixonado fundamenta-se na racionalidade do advir (caracterizada pela irrupção de afetos) e do devir (relativo às tensões afetivas). Assim, observamos que a racionalidade aqui presente é a do universo do acontecimento, ou seja, “o acontecimento não é acabado, ele advém e afeta aquilo que está diante dele, para quem ou em quem ele advém” (FONTANILLE, 2012, p. 188).

Sabe-se que a dimensão cognitiva é aquela que está relacionada à manipulação do saber dentro do discurso. O autor afirma que a concepção da linguagem na perspectiva dos conhecimentos permite que ela nos projete no mundo, sobre nós mesmos ou sobre o mundo possível que ela desperta. O estudioso, então, considera o discurso como um todo de significação inteligível, ou seja, o discurso está além de um lugar onde simplesmente a informação é circulada, aceitando-se a lógica epistêmica, onde encontramos os modos de apreensão do mundo vivido, apreendidos tanto por inferência, como por impressão.

Para o autor, a racionalidade cognitiva é aquela da apreensão e da descoberta. Ela apreende e descobre o mundo e a sua presença, a verdade, além da explicitação dos elos que possivelmente surjam a partir dos conhecimentos existentes. Fontanille (2012) considera que a abordagem das racionalidades e das dimensões do discurso assemelha-se à definição da significação, ou seja, compreende-se na existência da transformação. Fontanille (2012, p. 189, grifos do autor) afirma que:

As três grandes lógicas do discurso surgem, então, como três formas do devir: (1) a *transformação* sujeita a um programa de ação; (2) o *acontecimento* que afeta passionalmente a posição da instância do discurso; e (3) a *apreensão* e a *descoberta* da mudança, consideradas como fonte de conhecimento

O autor ressalta que é necessário ter em mente que tais lógicas não aparecem e nem atuam separadamente. São, simultaneamente, três pontos de vista sobre a mesma linguagem e não constituintes de diferentes realidades. Assim, programação, acontecimento e descoberta são constituintes de um conjunto complexo e coerente que é determinado e controlado por uma práxis que aos três é comum. Temos, então, que o discurso vai concomitantemente manifestar percursos acabados e emoções e tensões afetivas, o que pode causar a produção de programas estereotipados ou a invenção de novos mundos.

Tais dimensões, pragmática, cognitiva e passional, são consideradas por Fontanille (2012, p. 190) como constitutivas de todo objeto semiótico e, também, como “as três únicas maneiras de organizar a sintaxe de um objeto semiótico”. Assim, afirma o autor, a cada uma das três dimensões está garantida uma maneira específica de sintetizar o heterogêneo, que ele define como “o estado semiótico anterior à ordenação e ao reconhecimento dos esquemas organizadores”.

CAPÍTULO 3

A SEMIÓTICA SINCRÉTICA

Mais ainda: a escolha da palavra semiótica para designar o campo de investigação que está tentando circunscrever não é inocente. Seu uso implica em admitir que os rabiscos que recobrem as superfícies utilizadas para tal fim constituem conjuntos significantes e que as coleções destes conjuntos significantes, cujos limites ficam por precisar, são, por sua vez, sistemas significantes.

Greimas (1984, p. 20)

Como visto nos capítulos anteriores, é através do percurso gerativo de sentido que podemos analisar o plano do conteúdo. Nosso objetivo, no presente capítulo, é abordar a importância do plano da expressão para os estudos semióticos, posto que, relacionado ao plano de conteúdo, constitui a unidade textual.

I A SEMIÓTICA E O PLANO DE EXPRESSÃO

Os estudos desenvolvidos pela semiótica visual são derivados da teoria greimasiana e têm como foco o desenvolvimento das metodologias de análise, bem como da descrição dos sistemas de significação visual, já que os objetos plásticos são considerados significantes.

Tal abordagem teórica privilegia a descrição do plano da expressão a fim de que se preserve a coerência de sua descrição àquela feita do plano do conteúdo de seus objetos de análise. O plano da expressão é de grande importância para o processo da construção do sentido, pois, na sua relação com o plano do conteúdo constitui o texto.

A semiótica adota um dos ensinamentos de Hjelmslev, de acordo com Glaucia Muniz Proença Lara e Ana Cristina Fricke Matte (2009), em que ele afirma que um plano de conteúdo só pode ser manifestado através de um plano de expressão. O semioticista Antonio Vicente Pietroforte (2012) ressalta que o plano da expressão foi, por muito tempo, deixado de lado pelos estudiosos da área. O autor considera que, para algumas das manifestações semióticas, é essencial que seja feita uma apresentação da relação existente entre os planos de expressão e conteúdo. Portanto, é impossível não valorizar qualquer um dos constituintes do todo que resultam no sentido, principalmente no que se refere aos textos visuais. O autor esclarece que:

Em muitos textos, o plano de expressão funciona apenas para a veiculação do conteúdo, como na conversação, por exemplo. No entanto, em muitos outros, ele passa a “fazer sentido”. Quando isso acontece, uma forma de expressão é articulada com uma forma de conteúdo, e essa relação é chamada semissimbólica. (PIETROFORTE, 2012, p. 21).

O filme *O Palhaço*, objeto de estudo neste *e-book*, é composto por diferentes planos e a sua análise, bem como a correlação entre eles na busca do sentido, é necessária. Assim, o texto fílmico, composto pela união entre o verbal o visual, o sonoro, etc., é um texto sincrético, e nos leva a considerar não apenas elementos do plano da expressão verbal, mas também, e principalmente, aqueles que estão no patamar do plano da expressão visual.

Para Pietroforte, é importante lembrar que a teoria semiótica francesa faz a distinção dos sistemas de significação entre verbais e não verbais. Os sistemas de significação verbais são as línguas e os não verbais, os sistemas semióticos plásticos, musicais, gustativos, táteis, etc. O semioticista explica que os sistemas sincréticos são aqueles constituídos por dois ou mais sistemas articulados em um mesmo plano de expressão.

O texto fílmico *O Palhaço* é um texto sincrético, pois, nele podemos observar a junção, em um mesmo plano de expressão, de vários sistemas (o verbal, o plástico, o sonoro etc.), para que haja a unidade de sentido.

Greimas e Courtés (2012) definiram as semióticas sincréticas como aquelas que veiculam diferentes linguagens de manifestação, assim como a ópera ou o cinema, e que tem por característica a utilização de elementos paralinguísticos (gestualidade, por exemplo) ou sociolinguísticos para a transmissão da mensagem.

O reconhecimento dos sistemas semióticos sincréticos, tais como, o texto fílmico, a canção popular, ou aqueles de elaboração secundária, como encontramos na linguagem poética ou plástica, de acordo com Diana Luz Pessoa de Barros (1987), fez com que o exame das correlações entre os planos da expressão e do conteúdo fosse adotado.

Jean Marie Floch (1986, p. 25), ao falar da semiótica que se preocupa em analisar o plano da expressão visual, denominou-a de semiótica plástica e determinou que ela tem por objeto:

[...] dar conta de um discurso da imagem que escapa à única aposta da língua; em outros termos, estuda a dimensão que significa, que os artistas e historiadores de arte unidos às qualidades sensíveis das obras chamam, às vezes, de decorativo. A semiótica plástica é, por conseguinte, uma investigação das lógicas do sensível presentes nas fotografias assim como nos quadros, cartazes ou mesmo no vestuário; uma investigação que procede da recusa de ver essas obras reduzidas, quanto à sua significação aquilo que há de reconhecível e nomeável nelas.

Em seu ensaio *Semiótica figurativa e semiótica plástica*, Greimas (2004) afirma que acredita ser possível fazer a restrição do objeto de investigação semiótica através da definição da semiótica visual

pelo seu suporte planar. O objeto planar, para o semiótico lituano, é um objeto significativo por produzir efeitos de sentido. Ele é, portanto, parte de um sistema semiótico que poderá ser apreendido e explicitado através da análise dos processos semióticos dos textos visuais. Ou seja, o conhecimento dos objetos planares se faz necessário para que se possa chegar ao conhecimento do sistema subjacente.

Greimas e Courtés (2012, p. 370-371), no *Dicionário de Semiótica*, apresentaram a semiótica planar como aquela que se caracteriza:

[...] pelo emprego de um significante bidimensional [...]. Tentando guardar distância, ao menos por certo tempo das semiologias que se fundamentam essencialmente na analogia e na iconicidade da imagem [...], a semiótica planar – que trata da fotografia, do cartaz, do quadro, da história em quadrinhos, da planta de arquiteto, da escrita caligráfica, etc. – tenta estabelecer categorias visuais específicas do nível da expressão, antes de considerar sua relação com a forma de conteúdo. Nessa perspectiva, a análise da imagem fixa, por exemplo, não se reduz nem a um problema de denominação [...], nem a uma simples apreensão dos percursos possíveis, ligados à dimensão prospectiva.

Ainda para os autores, o objetivo de tal semiótica é mostrar as imposições gerais que o plano da expressão exerce sobre a manifestação da significação, além de chegar às formas semióticas mínimas que são comuns aos diversos campos visuais. Greimas (2004) considera o objeto planar como um processo, um texto de uma dada superfície, apreendendo-se a sua materialidade como a manifestação de um significante.

A indagação do semiótico recai sobre o ponto em que se, junto a um recorte de uma superfície pintada, que foi desenvolvida com o auxílio da leitura de uma pintura figurativa, também não existiria uma

maneira de direcionar outra segmentação do significante que seria o agente facilitador do reconhecimento da existência das unidades caracteristicamente plásticas que pudessem ser as portadoras de significações ainda não conhecidas.

Ainda no ensaio acima citado, Greimas (2004, p. 86) explicita que a leitura de um objeto visual não é elemento revelador do artifício semiótico que se acredita estar ali inserido. Tal prática se diferencia da leitura de um texto escrito, que é linear e unidimensional e permite que a interpretação da fala especializada seja uma sintagmática achatada. Em suas palavras:

[...] as categorias topológicas, “retilíneas” umas (como alto/baixo ou direito/esquerdo), “curvilíneas” outras (como periférico/central ou circuncrevente/circunscrito), bem como seus derivados e compostos, crivam, partindo daquilo que ela não é, toda a superfície enquadrada, traçando aí os eixos e/ou delimitando aí as regiões, cumprindo com isso dupla ação, a de segmentar o conjunto em partes discretas e igualmente a de orientar eventuais percursos sobre os quais se acham dispostos os diferentes elementos de leitura. (GREIMAS, 2004, p. 86).

A existência virtual de tal dispositivo topológico, para o semioticista, é garantida pela presença de um contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário, mesmo que no início não haja o reconhecimento desse na materialidade de um quadro para, por exemplo, a escolha do seu formato ou, ainda, para ser submetido ao relativismo cultural se ele for determinado por uma convenção.

De acordo com o autor, há de se distinguir também as categorias do eidético, aquilo que é relativo às formas, e do cromático, aquilo que é relativo às cores. Greimas (2004) afirma que a diferenciação entre elas não está na materialidade do significante, mas, sim, na apreensão racional dada a cada um dos termos pelo enunciatário em relação aos demais.

É válido lembrar, diz o semiótico lituano, que o reconhecimento das categorias cromáticas, eidéticas e topológicas, constituintes do nível fundamental da forma do significante, não se esgota, em sua articulação, mas elas devem ser consideradas como bases taxionômicas, que possibilitam a análise desse plano de linguagem.

Para uma análise semissimbólica, a organização da significação não ocorre simplesmente com a disposição de unidades isoladas, como veremos logo abaixo. Tal organização é estabelecida pela relação presente entre as categorias do plano da expressão e do conteúdo que são caracterizadas como homologáveis entre si. Assim, são feitas análises do plano da expressão das manifestações visuais e de sua dimensão significante onde são exploradas as estruturas da lógica do sensível, possibilitando que seja feita a descrição da articulação do plano da expressão nos textos.

Em relação aos sistemas semissimbólicos, Diana Luz Pessoa de Barros (2011) afirma que são considerados poéticos e podem aparecer em vários tipos de textos, como o literário, a pintura, o desenho, a dança, o quadrinho ou o filme com a finalidade de recriar a realidade para a adoção de um novo ponto de vista. De acordo com a autora, pode-se falar em semissimbolismo quando:

[...] uma categoria da expressão, e não apenas um elemento, se correlaciona com uma categoria do conteúdo. Nesse caso, a relação entre expressão e conteúdo deixa de ser convencional ou imotivada, pois os traços reiterados da expressão, além de “concretizarem” os temas abstratos, instituem uma nova perspectiva de visão e de entendimento do mundo. (BARROS, 2011, p. 89).

Sobre a diferenciação entre simbolismo e semissimbolismo, Lara e Matte (2009, p. 138) elucidam que:

A distinção entre sistemas simbólicos e semissimbólicos repousa no fato de que, nestes, a conformidade entre os planos do conteúdo e da expressão não se estabelece a partir de unidades, como naqueles, mas pela correlação entre eixos semânticos contínuos (oposição que se fundamenta em uma identidade) dos dois planos.

Acreditamos que os conceitos aqui apresentados sejam de grande importância para a análise das cenas de *O Palhaço*, que foram escolhidas como parte do *corpus* desta pesquisa, pois faremos alusão a significações veiculadas pelo plano de expressão do filme que se constitui como um sistema de significação que é sincrético.

No próximo tópico, faremos a abordagem de alguns estudiosos que valorizam a abordagem do plano da expressão e destacam maneiras que melhor situam nossas bases teóricas.

| O SINCRETISMO EM SEMIÓTICA

Greimas e Courtés (2012) elaboram a definição de sincretismo no *Dicionário de Semiótica* e afirmam que são consideradas semióticas sincréticas aquelas que articulam diversas linguagens de manifestação, conforme já citamos no início deste capítulo. Em “O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas”, artigo escrito por Waldir Bevidas, o autor (2012, p. 8) explica que o nível da manifestação é o lugar de ocorrência do sincretismo das linguagens complexas, um fenômeno merecedor de ampla atenção para que a sincretização possa ser compreendida além da “entrada do plano da expressão no jogo da significação”. A forma na substância é considerada pelo autor como a estrutura de manifestação da homologação entre expressão e conteúdo.

O semioticista afirma que:

O sincretismo se presta a uma orientação analítica descritiva – ao preservar a autonomia dos elementos participantes – e, ao mesmo tempo, a uma orientação de síntese, de leitura – assegurando a unicidade global do significado da linguagem manifestante. (BEIVIDAS, 2012, p. 12).

Considerando os estudos de Floch (1986), observamos que as semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão com elementos que são dependentes de várias semióticas heterogêneas e constituem um todo de significação, uma vez que há apenas um conteúdo manifestado através de diferentes substâncias da expressão.

Para o autor, a sincretização é um mecanismo da enunciação. As semióticas sincréticas, que foram por ele definidas, concebem a existência de um conteúdo para várias expressões. Sendo assim, não haveria a possibilidade de detectarmos uma enunciação para cada tipo de linguagem no sincretismo, pois uma única enunciação sincrética poderia ser realizada por um mesmo enunciador através da utilização de diferentes linguagens de manifestação para que um texto sincrético fosse produzido. Observamos que essa acepção tende a apagar o semantismo do plano da expressão, fundamental para a sincretização.

No texto “Para a definição das linguagens sincréticas”, Fiorin (2009, p. 37) ressalta a importância da forma da expressão. O autor chama a atenção para o fato de que os desenvolvimentos dos estudos de Hjelmslev em relação à função semiótica nos permitem compreender claramente não só os fenômenos sincréticos, mas também sua significação homogênea.

Assim, as semióticas sincréticas podem ser definidas como linguagens complexas onde encontramos a unicidade do sentido

que é manifestado por diferentes semióticas concomitantemente. Para este texto, utilizamos o conceito de semiótica sincrética que mais se aplica ao texto fílmico, já que o evento do sincretismo se dá por meio da sincretização que integra em um único sistema diversas linguagens.

| O texto fílmico e a semiótica

Filmes são semióticas sincréticas, pois compreendem vários tipos de significantes: músicas, ruídos, falas, gestualidade, imagens, etc.. Em seu artigo, publicado pela revista *CASA*, Nilton Hernandez (2005, p. 2) afirma que “para a semiótica de Greimas e seus seguidores, a produção cinematográfica não é uma reunião de ‘pedaços’, mas um ‘sistema de relações’ que resulta em um ‘todo de sentido’”.

De acordo com o autor, o texto fílmico tem como obrigação ser atraente a fim de induzir o seu consumo no cinema ou na TV. No processo de fruição, também precisa agradar a quem está assistindo. Sendo assim, o sincretismo, que para o autor é “o uso de diversas linguagens de manifestação que caracterizam um filme” (HERNANDES, 2005, p. 3), deve ser compreendido a partir da necessidade do autor do texto fílmico de buscar e manter os laços com o seu enunciatário.

A fim de conseguir a atenção de seu público, o cineasta pode agir de duas maneiras, segundo Hernandez (2005). Uma delas, explica o autor, é relativa à construção do enunciado. É através do enunciado que o espectador será seduzido pela curiosidade, que é uma paixão simples regida pelo /querer-saber/.

Podemos entender que, ao ser manipulado através do recurso acima citado, o público espectador deve passar a ter a vontade de desvendar, conhecer e investigar até o final a trama em questão.

Hernandes afirma que a curiosidade gera uma sensação disfórica, que deve ser cautelosamente controlada pelo cineasta.

Outra forma de manipular a atenção do público, para o autor, está vinculada à maneira como a história será contada; à enunciação. Hernandez (2005) explica que o cineasta não deve confiar na atenção do público, que, para ele, gera ansiedades do que ver e como ver. Assim, o espectador vive duas expectativas:

A primeira é a de participar de um jogo em que fica exposto a um lado que poderíamos chamar de *mais inteligível, passional*. O enunciatário assume um papel quase de detetive, tentando antecipar o que vai acontecer. A segunda expectativa é mais *sensorial*, ligada, por exemplo, à necessidade de se encantar com aspectos estéticos, de movimentação. (HERNANDES, 2005, p. 3, grifos do autor).

Após considerar tais aspectos, temos a abordagem da forma de um conteúdo e de uma forma de expressão que são entre si muito relacionadas e dependentes de uma enunciação um tanto quanto complexa. Hernandez (2005) relembra que o sincretismo de linguagens é um fenômeno que ocorre no plano da expressão. Como observamos nos capítulos anteriores, a semiótica preocupou-se, historicamente, em abordar o entendimento do plano do conteúdo. Tal aspecto, explica Hernandez (2005), justifica-se pelo fato de que as alterações da forma de expressão não impediriam que a história tivesse um núcleo possível de ser analisado em qualquer meio de comunicação: quadrinho, peça teatral, *site* na internet, etc. Isso porque, em qualquer caso, encontraremos uma estrutura narrativa básica, temas e figuras.

O autor explica que cada tipo de mídia tem coerções e vantagens características. Para ele (2005, p. 4), “torna-se necessário enfrentar uma série de outras questões, como a do sincretismo, da textualização, das estratégias do plano de expressão, das relações

entre expressão e conteúdo – os chamados semi-simbolismos”. Cada mídia adotará o manejo dos conjuntos significantes, explica o semioticista. O que será retirado ou acrescentado na história, a manipulação dos sentidos, a estesia e o estético, a emoção, o reforço de algumas paixões, o ritmo, é peculiar a cada abordagem. Assim, o autor considera que estudar o sincretismo é encontrar o “algo mais” que é oferecido pelo uso de estratégias da expressão diversas e reconhece que tais elementos da expressão não podem afastar-se do plano do conteúdo e de toda conquista semiótica.

Hernandes (2005) afirma que, ao fazer um estudo fragmentado de apenas um dos planos de textos cinematográficos, é possível que dois problemas surjam: por um lado a ideia de que apenas uma análise do conteúdo é responsável pela produção do sentido e, por outro lado, a supervalorização das questões estéticas, sinestésicas, sensíveis, relacionadas ao /fazer-sentir/ do plano da expressão, podem causar um apagamento da ideia de que a análise desses dois planos está ligada a um conteúdo maior, a uma estratégia de persuasão, a um /fazer-criar/ pelo qual é responsável o sujeito da enunciação

| O sincretismo cinematográfico

Hernandes (2005, p. 5) considera que uma das definições mais complexas e abrangentes acerca do sincretismo é aquela estabelecida por Floch no *Dicionário de semiótica*. No verbete destacado por Hernandez (2005, p. 5), temos que:

As semióticas sincréticas (no sentido de semióticas objetos, quer dizer, das magnitudes manifestadas que dão a conhecer) se caracterizam pela aplicação de várias linguagens de manifestação. Um ‘spot’ publicitário, uma historieta, um

telejornal, uma manifestação cultural ou política, são, entre outros, exemplos de discursos sincréticos. [...] Semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão – e mais precisamente a substância de seu plano de expressão – com os elementos dependentes de várias semióticas heterogêneas. Afirma-se assim a necessidade – e a possibilidade – de abordar estes objetos como ‘todos’ de significação.

Hernandes (2005) explica que a definição de Floch, que retoma todo o conhecimento de signo deixado por Hjelmslev, trouxe para a semiótica importantes ensinamentos. Para ele, é essencial lembrar que, em um texto sincrético, existe a relação entre os sentidos; as linguagens assumem sentidos diferentes no texto e diversas formas de expressão.

O autor ainda relembra as contribuições teóricas de Fontanille. Hernandez explica que é graças ao nosso corpo e percepção que reunimos o plano do conteúdo e da expressão em nossa consciência. Ainda dos estudos do semioticista francês, Hernandez destaca que mais importante do que estabelecer o lugar da existência presumida entre dois planos é apontar a maneira como houve a construção de tal concepção. E, além disso, o autor acredita que a montagem entre expressão e conteúdo na nossa cabeça é passível da manipulação por um enunciador.

“Um filme não é apenas a reunião de ‘efeitos de áudio’ e ‘efeitos visuais’, mas, lembremos, um complexo relacionamento entre conjunto de significantes diversos, sincretizados com o objetivo de obter e manter a atenção do enunciatário”, afirma Hernandez (2005).

| Uma questão temporal

Para o autor, a enunciação sincrética é determinada através das coerções e a possibilidade da existência de um meio de comunicação. Portanto, explica Hernandez (2005), uma das maneiras de entender o processo do sincretismo cinematográfico é considerar um filme como um texto que é marcado por relações temporais.

Sendo assim, elucida o semiótico, uma produção cinematográfica é um objeto que apresenta uma construção e uma significação que são estabelecidas por uma enunciação ocorrida na forma de sucessão temporal. Ele explica que, em um texto cinematográfico, o enunciador tem a possibilidade de utilização de vários conjuntos significantes no plano de expressão, por exemplo: a música, o cenário, as locuções, os gestos, que criam diversos efeitos de coesão capazes de alterar a carga sensorial e de significados de um elemento individual que contribui para a estratégia global.

Porém, o autor destaca que tal estruturação é característica do texto fílmico, isto é, sendo a construção feita através da forma de fluxo, o arranjo é, então, temporal. As diversas formas de sincretização de unidades e a organização textual final, assegura Hernandez (2005, p. 15), são utilizadas pelo enunciador de modo que exista a manipulação das possibilidades de percepção do enunciatário para que dele se obtenha a atenção.

O semiótico afirma que o cinema converte a narrativa, em forma de roteiro, em uma história que é apresentada sob a forma de fluxo. Assim, a compreensão de um filme como *O Palhaço* requer que o reconheçamos como um todo de sentido, no qual existe o amplo uso de linguagens de manifestação, que se processa através da hierarquia desses conjuntos significantes através de uma estruturação temporal. Hernandez (2005) considera que, se levar-se em consideração o modo como ocorre a manifestação da narrativa, ou o efeito da enunciação, as categorias de pessoa, tempo e espaço adotam elevado grau de complexidade.

Contudo, adverte o autor, mesmo considerando-se a importância das categorias espaciais na análise do plano de expressão cinematográfico, é necessário insistir que as categorias temporais são as verdadeiras responsáveis pela determinação da forma de sincretismo. O autor (2005, p. 15) afirma que “a organização das relações entre o plano de expressão e o plano de conteúdo ocorre em função de um tempo, pois um filme se dá predominantemente na forma de um fluxo”. Para ele, a edição organiza os intervalos de tempo e as posições no fluxo temporal dos fragmentos, o que resulta em importantes efeitos de sentido.

Em relação ao ritmo cinematográfico, o estudioso ressalta que é importante explorar a aspectualização através da sensação de rapidez ou lentidão por meio de acelerações ou desacelerações. É através da edição, explica ele, que ocorre a manipulação do tempo necessário para o público pensar e ordenar os estímulos. Hernandez (2005) esclarece que, em objetos sincréticos, como o cinema, quanto mais acelerado o ritmo dos cortes, maior o contato com a dimensão emotiva, sensível, já que o espectador não terá tempo de remeter o que vê ao seu código de valores.

Assim, podemos observar que, na análise de filmes como textos sincréticos, devem-se analisar as relações entre enunciador e enunciatário, investigar as estratégias enunciativas utilizadas pelo enunciador do texto cinematográfico através do envolvimento do espectador com o objeto artístico, além de compreender os recursos discursivos utilizados pelo enunciador, objetivando a manipulação do enunciatário na narrativa fílmica.

Concluindo as observações apontadas neste capítulo, podemos considerar que o sincretismo na linguagem cinematográfica vai além da junção de códigos, mais do que isso, a articulação de algumas linguagens pode estar manifestada na forma da angulação da câmera, na fala das personagens, na composição das imagens e, até mesmo, nas músicas que foram escolhidas para o filme.

CAPÍTULO 4

A CONSTRUÇÃO DO ATOR “BENJAMIN” EM *O PALHAÇO*

O filme *O Palhaço* é uma narrativa com duração de 90 minutos, escrita e dirigida pelo ator e diretor Selton Mello, na qual o enunciador projeta, como ator protagonista, Benjamin, no papel temático do palhaço Pangaré, que pertence à trupe do circo Esperança.

É num contexto de crise pessoal e profissional que Benjamin decide abandonar o circo e procurar algo que, no espaço circense, ele, até então, não encontrava: a felicidade. No entanto, ao se afastar do espaço interiorano e da trupe do circo, que constituía seu núcleo familiar, Benjamin, no espaço citadino, descobre o verdadeiro valor dos objetos-valores que havia deixado para trás. Ele não se encontra com os valores que encontra no espaço citadino e retorna ao circo Esperança, reencontrando-se consigo mesmo e com seu papel de palhaço.

| O ator Benjamin: um percurso pragmático, cognitivo e passional

Na abertura do filme, é importante ressaltar que, assim que se faz a apresentação de seu título, *O Palhaço*, observamos que a letra “L”, que compõe esse nome, é figurativizada pela imagem visual icônica de um ventilador. A figura do ventilador é recorrente durante a narrativa, por representar um objeto que mobiliza os desejos de Benjamin ao longo da trama. Tal figura, como observaremos ao longo da análise do texto, associa-se à construção da identidade do ator, condicionando suas transformações como sujeito.



Figura 3. O Palhaço²



Figura 4. Chegada em Santa Rita do Ibitipoca

2 Todas as figuras a seguir foram retiradas do filme *O Palhaço*.

A cena inicial do texto revela, no plano visual, a chegada do circo “Esperança” a Santa Rita do Ibitipoca, cidade do interior de Minas Gerais. Nessa cena, o enunciador ancora, portanto, o circo às margens da cidade, numa região serrana, pois veem-se montanhas no plano de fundo. Desse modo, o enunciador, por meio da ancoragem espacial, cria o efeito de sentido de verdade, de realidade para o texto.

É importante destacar que as cidades que fazem parte do percurso do Circo Esperança não são fictícias, e o caminho percorrido pelo circo manifesta um cenário rural, como lugar de péssimas condições de transporte, o que tematiza a pobreza da região interiorana do sertão de Minas Gerais.

A chegada do circo à primeira cidadezinha concretiza uma ancoragem espacial, com riqueza de detalhes. Os cortadores de cana trabalham na beira da estrada. Dentre eles, podemos perceber a curiosidade nos olhos de uma mulher de cabelos longos que usa um chapéu de palha e observa três carros se aproximarem pela estrada de terra batida. Assim como ela, os outros trabalhadores também param o trabalho para observar a chegada do circo. A imagem mostrada dos carros é desfocada. Levantando muita poeira, uma caminhonete vermelha, uma Kombi e um caminhão se aproximam, e passam pelos cortadores de cana. Na frente da Kombi lê-se “CIRCO ESPERANÇA”. Os carros passam e os trabalhadores voltam ao trabalho. O circo, por sua vez, arma sua tenda no descampado.



Figura 5. Trabalhadores na Estrada



Figura 6. A tenda

A imagem, em tons pastel, coloca em relevo a poeira da estrada batida de terra, sem pavimento. O texto musical que abre a cena parece acompanhar a sinuosidade da estrada em que se movem os três veículos velhos do circo. Desse modo, o enunciador leva o enunciatário a perceber as difíceis condições de vida não somente dos sujeitos que trabalham como cortadores de cana, a observar a chegada do circo, mas também da trupe que compõe o circo. Assim, na lateral da estrada empoeirada, homens e mulheres resistem bravamente ao calor e à exposição ao sol e se encantam com a chegada do circo Esperança à cidade.

Lola, namorada de Valdemar, na primeira cena falada do filme, sugere a Benjamin que ele deveria ter um ventilador. Nessa cena, percebe-se, pelos suspiros, suor no rosto e expressão corporal dos atores o excessivo calor que estavam enfrentando. O objeto ventilador, presente, pois, na primeira cena do texto e já antevisto como figura visual icônica a compor a letra I, no nome do filme, é figura que se reitera na fala de Lola e em várias cenas no decorrer do filme.



Figura 7. Lola



Figura 8. “Cê devia ter um ventilador”

O ventilador aqui representa uma figura metonímica, como veremos, que parece fazer alusão ao tema do conforto que a sociedade de consumo pode oferecer. Durante a narrativa, observaremos que a figura do ventilador sofre mudança em seu valor para o ator Benjamin como sujeito cognitivo.

Assim que Lola sai de cena, o enunciador focaliza a imagem de um homem ao espelho que pinta seu rosto, metamorfoseando-se em palhaço. É Benjamin que, durante a transformação, suspira, demonstrando estado patêmico de desânimo e uma expressão de cansaço. O estado de alma que ele expressa se contrapõe ao que é esperado da figura de um palhaço cuja função é fazer o povo rir.



Figura 9. A maquiagem



Figura 10. A faceta de um palhaço

Quando Lola se afasta, o homem continua se maquiando. Ao fundo, vemos a foto de um palhaço presa no espelho. A imagem do homem que se maquia aparece refletida no espelho. O homem é Benjamin, que se transforma no Palhaço Pangaré. Ele olha para fora e volta a se maquiagem. Ele suspira, deixando transparecer tristeza. Assim, temos aqui a fase de constituição do esquema passional canônico que corresponde à fase inicial desse esquema, que sinaliza sua predisposição ao percurso passional de infelicidade que o espera. Nas cidades pelas quais passam, os integrantes do circo fazem uma homenagem às autoridades representantes da cidade, citando-as durante o espetáculo.

Benjamin é o líder da trupe circense. A ele são reportadas todas as dificuldades e problemas enfrentados pelos trabalhadores do circo. Além disso, entra em cena antes de seu pai que, na primeira apresentação mostrada, lê tranquilamente um jornal enquanto o filho, no papel temático do palhaço Pangaré, aguarda sua entrada no picadeiro.



Figura 11. A coxia



Figura 12. A estreia

A expressão e gestualidade de Benjamin, antes de entrar em cena, para sua primeira atuação no papel de palhaço, demonstram que o fardo que ele carregava estava pesado demais para seus ombros. Assim, Benjamin revela-se em estado patêmico de desânimo e desesperança e isso, vamos perceber, se deve às condições financeiras do circo. A crise financeira parece levá-lo a questionar sua condição de palhaço que deveria ser a de divertir as pessoas enquanto estivesse no picadeiro.

No entanto, quando entra em cena, sua apresentação como palhaço em Santa Rita do Ibitipoca não deixa transparecer o estado de tristeza que o acomete e consegue levar a plateia a uma grande diversão. Logo, temos aqui uma oposição entre o que vai no *ser* do sujeito Benjamim e o *parecer* que ele, no papel temático de palhaço Pangaré, deixa transparecer no picadeiro: ele está triste, mas parece estar alegre quando entra em cena. Observa-se, pois, uma oposição entre a *verdade* do sujeito na sua individualidade (está e parece triste), o que se torna perceptível pelo enunciário-espectador,

e a *mentira* (parece, mas não está alegre), no seu papel social e temático de palhaço.

Na fala que abre sua atração como palhaço, Pangaré localiza espacialmente a cidade onde o circo está fazendo sua apresentação. Tal localização parte de espaços gerais para um espaço específico. “Respeitável público! O Circo Esperança tem a ousadia de apresentar o número mais espetacular de toda a América Latina, e também da Europa, e também de Santa Rita de Ibitipoca” (MELLO, 2011).



Figura 13. Puro Sangue

Logo em seguida, apresenta o pai e companheiro de cena, o segundo a entrar no palco, o Palhaço Puro Sangue, mencionando, em forma de graça, as dificuldades pelas quais passam com a vida nômade que levam. Com muito entusiasmo, ele interage com a plateia: “Peço suas palmas calorosas para esse mito. Esse homem que atravessou desertos **sem dormir**, subiu montanhas **sem comer**, atravessou mares **sem mentir** e agora se apresenta

com exclusividade aos olhos de vocês. Recebam o fabuloso, o espetacular, Puro Sangue!!!” (MELLO, 2011, grifos nossos).



Figura 14. Respeitável público



Figura 15. Autoridade na plateia

Ao final da fala de Pangaré, as cortinas são abertas e Puro Sangue aparece, com as sobranceiras erguidas e com um sorriso no rosto, adentrando o picadeiro. O palhaço, segurando uma mala, tenta caminhar, porém, a mala parece muito pesada, o que faz com que ele se mova de trás para frente sem sair do lugar. A mala se abre e, de dentro dela, saem vários balões coloridos. Debaixo da arquibancada, há uma menina loira e de cabelos compridos que assiste à cena sorrindo. Pangaré ajeita a gravata borboleta de Puro Sangue e eles se posicionam diante do prefeito e da mulher.

A presença da autoridade na plateia, como foi citada acima, revela a importância do espetáculo circense para as cidadezinhas do interior do Brasil. A alegria da encenação entre pai e filho se contrapõe à tristeza que, como veremos, toma conta da trupe devido às grandes dificuldades que o circo enfrenta.

Ao final da apresentação, em uma de suas falas, Puro Sangue se mostra consciente da sua inserção do cenário cultural interiorano. Os palhaços se despedem do público e Puro Sangue afirma: “Os maiores palhaços do terceiro mundo” (MELLO, 2011).

Ao sair de cena, mais uma vez Benjamin é abordado pelos integrantes da trupe sobre seus problemas. Depois da graça da primeira cena, o drama da vida real, por detrás das cortinas, volta a ser mostrado, revelando a crise pela qual o circo passa. A situação é retratada, neste momento, com as seguintes falas:

Puro Sangue: E o alvará, resolveu?

Pangaré: Vou ver Pai, vou ver.

Mulher Malabarista: Ooo Benjamin, a gente acha que precisa dar uma sacudida nas coisas.

Homem Malabarista: Uma repaginada.

Mulher Malabarista: O povo adora artista gringo. Aí a gente pinta o cabelo de loiro e fala que é Russo.

Homem Malabarista: Você podia arrumar o dinheiro para a gente fazer isso.

Pangaré: Tá, depois a gente vê isso.

Moço do Circo: O Benja dá uma forcinha aqui para nós.

Moço do Circo 2: Você viu a caixa de remédio?

Pangaré: O que houve?

Moço do Circo 2: Dor de cabeça.

Pangaré: Fala com a Dona Zaira.

Moço do circo 3: Benja, com essas botinas não dá para trabalhar não. (MELLO, 2011).



Figura 16. Os bastidores 1



Figura 17. Os bastidores 2



Figura 18. Os bastidores 3

Assim, ele manifesta-se em estado de tumulto modal, dividido entre o querer e o dever e o não-poder-ser mais palhaço, na medida em que as condições precárias do circo e as dificuldades financeiras que enfrentam o impedem de exercer o papel profissional com alegria. Isso se revela por meio de sua fala em uma das cenas do texto em que se observa um trocadilho. Perguntado pelo fiscal da cidade na qual se encontra “Qual a sua graça?”, Benjamin responde: “Eu ando meio sem graça, mas meu nome é Benjamin”. Convém destacar nessa cena a manifestação da pluri-isotopia semântica por meio do uso da figura “graça” em sua fala. De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa*, o lexema *graça* pode assumir os seguintes significados:

1. Favor dispensado ou recebido; mercê, benefício, dádiva.
2. Benevolência, estima, boa vontade.
3. Jur. Ato de clemência do poder público (No Brasil, o executivo), que favorece individualmente um condenado em definitivo por crime comum ou por contravenção, extinguindo-lhe, reduzindo-lhe a pena; mercê.
4. Beleza, elegância, ou atrativo de forma, de aspecto, de composição, de expressão, de gestos ou movimentos.
5. Elegância de estilo.
6. **Dito ou ato espirituoso ou engraçado.**
7. **O nome de batismo.**
8. Privança, intimidade. Dom ou virtude especial concedido por Deus como meio de salvação ou santificação.
10. Favor ou mercê concedida por Deus a uma pessoa; um milagre. (FERREIRA, 1986, p. 860, grifos nossos).

Nesse aspecto, temos aqui a pluri-isotopia, pois a figura “graça”, plurissemêmica, propõe virtualmente dois percursos figurativos: 1) o percurso figurativo relacionado ao ator Benjamin, no papel temático do palhaço Pangaré, que deveria, manipulado pelo dever e querer-fazer, levar alegria ao povo por meio de seus ditos engraçados, e 2) o percurso figurativo relacionado aos estados de alma do mesmo ator, que sem graça, ou seja,

sem alegria, vai buscar mudar seu estado em busca não de seu nome de batismo, no sentido literal, mas em busca do objeto-valor identidade, que um nome de batismo metaforiza.

Ainda na mesma cena, o fiscal da cidade pede o alvará do circo e a carteira de identidade de Benjamim. A precariedade da vida que levam é tamanha que Benjamim não tem esses documentos: o que o identifica é a certidão de nascimento que ele considera não ter serventia. Ele diz para Dona Zaira, uma das componentes da trupe circense: “Olha, fico andando com essa certidão aqui, mas isso aqui serve para quê”? (MELLO, 2001). O estado de cansaço e de desânimo de Benjamim se revela no plano sonoro por meio de seus suspiros e de sua gestualidade que se contrapõem de forma antitética a sua vestimenta alegre de palhaço. Nota-se, pois, nesse momento a fase de disposição do percurso patêmico que prolonga a fase de constituição: ela aciona uma aspectualização da cadeia modal, na medida em que a tristeza de Benjamin se intensifica.



Figura 19. A fiscalização



Figura 20. Dona Zaira

Encontramos, no nível fundamental do texto, a oposição semântica identidade *versus* alteridade. O termo da oposição semântica “identidade” manifesta-se, no nível discursivo, por meio da seguinte figura: “eu não tenho *identidade*, apenas certidão de nascimento, serve?”. Esse enunciado, que acontece logo no início do filme, descreve como o sujeito Benjamin é um sujeito virtual, que deseja não apenas a cédula de identidade, que não tem, mas anda em busca da sua individualidade, uma vez que está se sentindo desencontrado de seu papel temático de palhaço, uma alteridade que não consegue representar. Assim, a identidade de palhaço nesse momento do texto é disfórica. No trecho citado, observamos que ele está cabisbaixo ao dar sua resposta.

A falta do alvará para o circo mais uma vez retrata as dificuldades e as agruras da vida cotidiana que se contrapõem ao estado de alegria que se espera de um palhaço. O fiscal aproveita-se da situação e pede para que Benjamin consiga para ele alguns

ingressos. Benjamin concorda e o fiscal sai radiante, esquecendo-se de que o circo estava em situação irregular.

No entanto, Benjamim com todas as dificuldades que o circo vivencia, não consegue mais suportar a divisão que se estabelece entre seu trabalho circense, em que deve representar a alegria, e o estado de alma interior, em que se intensifica a tristeza, o que se concretiza em sua fala: “Estou cansado, eu faço o povo rir, mas quem é que vai me fazer rir?”. Portanto, ele passa a acreditar que os valores que estão na vida fora do circo, e a necessidade de encontrar outra identidade, que constituiria a sua essência, é que seriam capazes de apagar o estado de infelicidade que se intensifica em seu interior.

É importante observar que se manifesta nesse contexto um conector de isotopias em que o desejo de Benjamim de tirar a cédula de identidade e o seu desejo de encontrar sua verdadeira face, a sua essência, aquilo que o individualiza, a sua identidade, confundem-se em várias cenas do texto.

Por isso, fez-se necessária uma consulta ao dicionário para a definição dos termos “identidade” e “palhaço”. Na segunda edição revisada do *Dicionário da Língua Portuguesa*, encontramos que a palavra *identidade* tem por significados:

- 1). Qualidade de idêntico; 2). **Conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa: nome, idade, estado, profissão, sexo, defeitos físicos, impressões digitais, etc.** 3). Reconhecimento de que um indivíduo morto ou vivo é o próprio; 4). **Cédula de identidade** (FERREIRA, 1986, p. 913, grifos nossos).

No verbete “palhaço” encontramos:

1). **Artista que, em espetáculos circenses ou em outros, se veste de maneira grotesca e faz pilherias e momices para divertir o público**; 2). Fantasia de palhaço [...]; 3). (fig.) Pessoa que por atos ou palavras faz que os outros riam; 4). (pop.) **Pessoa que só diz tolices ou faz papel ridículo; pessoa sem importância; títere**; 5). (fig.) Não se pode confiar no que ele diz, é um palhaço; 6). Vestido ou feito de palha (FERREIRA, 1986, p. 1251, grifos nossos).

Ao analisar os significados das duas figuras lexemáticas, acima apresentadas, pode-se perceber a presença de conectores de isotopia na cena.

Benjamin acreditava que, no papel temático de palhaço, no primeiro sentido da palavra (“Artista que, em espetáculos circenses ou em outros, se veste de maneira grotesca e faz pilherias e momices para divertir o público”), não alcançaria seu objeto-valor e, nesse sentido, sentia-se como um títere, uma pessoa sem importância. Ele passa a acreditar que encontraria seu objeto-valor – a identidade em seu significado número dois: “Conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa” – na vida fora do circo e que esse objeto-valor seria capaz de apagar o estado de infelicidade que sofria sua alma.

Partindo da perspectiva greimasiana de que o corpo é a categoria que estabelece a relação de identidade entre o objeto e o sujeito e que assim há um estado de junção em que não se sabe onde termina o sujeito e começa o objeto, podemos compreender como a disjunção com o objeto-valor identidade afeta a vida de Benjamin em todo o texto. O sujeito não consegue se localizar plenamente em seu mundo por estar disjunto da identidade que é parte constituinte de seu corpo. Assim, o que está em questão é o desencontro do ser com sua própria identidade.



Figura 21. Ombro amigo



Figura 22. A solidão de Benjamin

Quando o fiscal se afasta, dona Zaira, um dos atores componentes do circo, se aproxima e diz: “Tá precisando de alguma coisa?”. Pangaré responde: “Ah, dona Zaira. Não, tá tudo bem” (MELLO, 2011). Nas cenas acima, podemos perceber o contraste entre as cores vivas e quentes, visualizadas na vestimenta de Benjamin, que expressam a alegria e o ar de tristeza em sua face. Assim, observa-se o conflito interno do ator: como Pangaré, ele é um palhaço que simula a alegria, o que se revela em sua fala: “tá tudo bem”. Portanto, em termos de modalidades veridictórias, ele *parece-estar feliz* – a que se contrapõe o seu estado interno como sujeito Benjamin, um sujeito em estado de desalento, pois *na verdade* – o que parece e é – ele está infeliz. Nota-se, pois, que sua fala “tá tudo bem” se revela *no nível do parecer* – temos, assim, uma *mentira*, uma vez que, *no nível do ser*, impera o estado de tristeza. Logo, a verdade é que ele se encontra em estado de infelicidade. Na cena, o estado de alma revelado é o do ator como sujeito Benjamin, um indivíduo desencontrado de seu papel temático de palhaço.

Na continuação da mesma cena, Benjamin parece já ter uma decisão tomada a respeito desse desencontro entre o indivíduo e seu papel social e temático de palhaço, como observamos a seguir:

Pangaré: Olha, fico andando com essa certidão aqui, mas isso aqui serve para quê?

Zaira sorri e abraça Benjamin.

Benjamin: Sempre essa correria. Tô só esperando as coisas acalmarem um pouco, aí eu... aí eu resolvo isso tudo.

Dona Zaira: O Benja, cê podia arrumar um sutiã novo para mim, porque o meu arreventou a alça e eu fiquei com o peito de fora em cena.

Os dois se olham. Ele pega a garrafa das mãos de Zaira e toma um gole. Ele devolve a garrafa para ela.

Dona Zaira: Você tá precisando de dormir, Benjamin (MELLO, 2011).

Dona Zaira afasta-se e Benjamin fica parado com as pernas juntas e os braços caídos ao lado do corpo. Assim que um caminhão passa na sua frente, ele tem uma visão: um ventilador de pé com três pás girando ao vento. Com o nariz de palhaço na testa, ele lentamente esboça um sorriso. A expressão corporal do ator demonstra seu estado patêmico de desânimo. A figura do ventilador parece aliviar tal sentimento, arrancando-lhe um suave sorriso, como um refrigerio para sua alma angustiada.



Figura 23. Uma visão 1



Figura 24. Uma visão 2

Enquanto parece vislumbrar a presença do ventilador logo à sua frente, Benjamin tem seus pensamentos interrompidos por uma linda moça, de sorriso aberto e cabelos compridos. Ana, a moça, inicia uma conversa e suas amigas esperam afastadas, junto ao carro:

Ana: Oi, oi.

Benjamin: Oi.

Ana: Você é muito engraçado.

Benjamin: É?

Ana: É sim. Qual é seu nome?

Benjamin: É Benjamin.

Ana: O meu é Ana. Tudo bem?

Benjamin: Tudo bom, tudo bom.

Ana: Olha, eu gostei demais do seu trabalho, viu?!

Benjamin: Ah, obrigado.

Ana: Vocês vão a Passos?

Benjamin: Passos? Hummm, acho que... não sei!

Ana: Vocês tinham que ir lá. O povo ia morrer de rir com vocês lá.

Benjamin: Ah, bom, bom.

Benjamin: Como é mesmo o nome da cidade?

Ana: Passos.

Benjamin: E o seu?

Ana: É Ana.

Benjamin: Ah, o meu é Benjamin.

Ana: Bom, se um dia você for lá, eu trabalho no Aldo, autopeças.

Benjamin: Aldo autopeças?

Ana: É! Então tá. Tchau.

Benjamin: Tchau, Ana (MELLO, 2011).

Benjamin demonstra-se, através de sua expressão, interessado por Ana e fica pensativo ao ver a moça se distanciar.



Figura 25. Ana

A seguir, a pequena Guilhermina, nascida e criada no meio circense, entra em sua tenda e pega com carinho um porta-retratos que retrata a união de toda a trupe. A expressão de serenidade da menina é interrompida quando seu olhar flagra a imagem de Lola, mulher de Puro Sangue.



Figura 26. Uma estranha

Na cena seguinte, a visita do prefeito Romualdo à trupe revela a importância dos artistas para a cultura interiorana.

Prefeito Romualdo: Fabuloso! Trupe Fabulosa! A cidade agradece a presença de uma trupe tão talentosa. Qual a sua graça amigo?

Benjamin: Eu ando meio sem graça, mas meu nome é Benjamin.

Prefeito Romualdo: Ahahahaha! Sr. Benjamin, a gente queria convidar vocês para comer um negocinho lá em casa.

Borrachinha: Mas pode ir todo mundo?

Prefeito e esposa do prefeito: Claro!

Benjamin: Mas quando o senhor fala todo mundo, o senhor quer dizer todo mundo, todo mundo? (MELLO, 2011).

Desse modo, a trupe se dirige à casa do prefeito e, enquanto todos lá se divertem e aproveitam a boa comida e bebida que lhes é servida, Benjamin parece distante e tem os olhos fixos em um ventilador de chão. A seriedade do pai retrata sua preocupação ao perceber o momento de crise que seu filho vivencia.



Figura 27. A casa do prefeito



Figura 28. Um ventilador

Mais uma vez, o prefeito reitera a importância dos artistas ao recebê-los com muita gentileza e oferecer-lhes uma ceia:

Prefeito Romualdo: Queridos artistas: eu, minha esposa, meu filho, minha irmã, com imenso apreço oferecemos essa humilde ceia e fazemos votos que todos se regozijem.

Músico do circo: Regozije eu sei o que é, mas imenso eu não sei do que se trata.

Prefeito Romualdo: Pessoal, um brinde aos artistas (MELLO, 2011).

Em meio à fartura da refeição no encontro que tiveram na casa do prefeito, as dificuldades financeiras enfrentadas pelos integrantes da trupe voltam a se manifestar no texto. O enunciador parece sugerir que a imagem que o povo tem do artista é idealizada, muito diferente da realidade que os cerca naquele momento.

Irmãos Lorota: Falo eu ou fala você?

João Lorota: Fala você.

Chico Lorota: Fala Você.

João Lorota: O Benja, você vai fazer o acerto ainda hoje? Porque a gente precisa mandar um dinheiro para a mãe.

Benjamin: Ah tá, eu vou pedir para o meu pai acertar com vocês primeiro. Foi bom, deu 55 pagantes.

Chico Lorota: Não, 55 não. Deu 57 que eu contei.

Benjamin: Mas o prefeito e a mulher dele não pagaram.

João Lorota: Não? Mas que cara de pau!

Benjamin: Ué, mas e essa comida, essa bebida toda, isso não conta?

Chico Lorota: Conta, mas podiam ter colocado um dinheirinho para a colaboração, senão é muito difícil (MELLO, 2011).

Na sequência dessa mesma cena, o prefeito revela a imagem idealizada que tem da trupe circense. A fala de um dos integrantes da trupe, o João Lorota, ironicamente camufla a verdadeira situação de dificuldades pela qual passam. É interessante notar a irreverência nas falas das personagens circenses perante o convencionalismo e artificialismo da fala do prefeito:

Prefeito Romualdo: Pudim de clara. Mas me fala uma coisa: a vida de vocês na estrada, na rua é que é boa né?

João Lorota: Na rua é que é bom viver, doutor. Que na rua a gente escuta, ouve, vê, percebe, dialoga (MELLO, 2011).

Os irmãos terminam sua fala e saem de cena, deixando Benjamin pensativo, com um sorriso triste no rosto por sentir não ser aquela a verdade sobre suas vidas. Enquanto isso, os artistas que estavam interessados em repaginar o visual abordam a mulher do prefeito, e também cabeleireira, que retoma em sua fala a importância e o prestígio que a família atribui aos artistas ali em sua localidade.

Mulher malabarista: Dona Nancy, eu ouvi dizer que a senhora é a melhor cabeleireira da região.

Dona Nanci: Imagina. Vocês bem que podiam passar lá depois. Ia ser uma honra atender os artistas.

Mulher malabarista: Ah, mas a gente não pode fazer extravagância.

Dona Nanci: Mas podem ir todos que eu atendo de graça. É um presente meu (MELLO, 2011).



Figura 29. Com a cabeleireira



Figura 30. O prefeito e sua esposa



Figura 31. O pedido

Em uma conversa com o prefeito e sua esposa, Benjamin demonstra estar sempre com o pensamento voltado para os problemas do circo, na tentativa de solucioná-los. Ao perceber que os seios da primeira dama eram volumosos, assim como os de Dona Zaira, ele pergunta: “A senhora teria um sutiã velho sobrando? Sutiã velho, grande” (MELLO, 2011). Sua fala deveu-se ao fato de dona Zaira ter dito a ele anteriormente que necessitava de um novo sutiã. Assim, os deveres para com a trupe circense passam a pesar nos ombros de Benjamin.

Ao chegar da casa do prefeito, a trupe, sempre unida, faz uma espécie de reunião festiva, com muita música, dança e alegria, demonstrando que o sentimento familiar existente entre eles não era abalado pelos problemas financeiros que lhes rondavam.

No dia seguinte, o Circo Esperança deixa Santa Rita do Ibitipoca em direção a outra cidade. A câmera mais uma vez retrata a precariedade da estrada, sem pavimentação, estabelecimentos ou moradia, concretizando o espaço interiorano.

O circo parte. Na frente, a Kombi seguida pelo caminhão, e a caminhonete onde estão Benjamin, Valdemar e Lola. Ao volante, Valdemar olha para o filho. Benjamin está pensativo. A estrada é estreita e longa, sem moradia, postos de gasolina ou lanchonetes, ou qualquer outro tipo de estabelecimento que nos remeta à ideia de urbanização.

É no caminho para a próxima parada que Valdemar, o pai de Benjamin, troca algumas palavras com o dono de um bar, logo na entrada de uma das cidades pelas quais passaram:

Dono do bar: É bom ser dono, né?

Valdemar: É!

Dono do bar: Sabe, teve uma época em que tive uma fábrica de tecidos. Era minha e do meu pai. A gente vendia pano até para São Paulo. Mas aí começou a brigalhada. Meu pai acabou me convencendo a vender a loja para investir em arroz. E o que é que a gente entendia de arroz? Nada! Perdemos tudo. Mas não tem problema não. Hoje eu tô melhor. O negócio é o seguinte: cada um deve fazer o que sabe fazer. O gato bebe leite, o rato come queijo, e eu toco meu trabalho.

Dono do bar: Com a sua licença (MELLO, 2011).



Figura 32. A estrada



Figura 33. Experiência

Com essas palavras, o homem pega seu chapéu sobre a mesa e sai. Percebe-se no plano visual que Valdemar, parado, fica pensativo; em sua face, um olhar perdido como o de alguém preocupado. Do outro lado da rua, está Benjamin, de costas para o pai, olhando ao longe, também como alguém que está à procura de novos caminhos, outra direção.

Valdemar, o líder da trupe Esperança, faz, satisfeito, o pagamento de seus colaboradores. Alguns deles, por sua vez, parecem não gostar da pequena quantia que lhes é entregue. Lola ajuda o companheiro na tarefa e aproveita para colocar um calhamaço de dinheiro escondido em sua roupa. Guilhermina, com desapontamento e uma expressão de profunda tristeza, assiste a cena do lado de dentro da Kombi.

Ao perceber a tristeza da filha, sua mãe a aconselha, dizendo para que entregasse todos os seus problemas para São Filomeno que é considerado o santo protetor dos artistas.



Figura 34. Crença em São Filomeno

Nos momentos de dificuldades, a trupe se ajuda. Estão sempre juntos, tentando vencer os problemas. Nota-se que as dificuldades se avolumam e crescem, e eles permanecem unidos. Eles seguem viagem até o momento em que um dos caminhões enguiça. Todos os integrantes do Circo Esperança descem dos carros. Benjamin examina o motor do caminhão.



Figura 35. O motor bateu

Em meio à estrada sem infraestrutura, sem saber ao certo o que fazer, alguns dentre eles saem, dirigindo, em busca de socorro. Encontram um moço, de bicicleta, que lhes oferece um mapa, revelando querer vendê-lo. Eles compram o mapa e, com muita dificuldade para se situarem, percebem terem sido enganados, comprando um mapa da Venezuela.



Figura 36. Dificuldade

Cansados, depois de muito dirigir em meio às estradas cercadas por plantações de cana-de-açúcar, os integrantes da trupe, que haviam saído em busca de ajuda, encontram um mecânico, que lhes pede dinheiro, aproveitando-se da situação precária do lugar, pois sabia que eles não encontrariam outra possibilidade de resolver seu problema. A trupe continua unida, mais uma vez em dificuldade. Todos, menos o anão, entregam dinheiro a Benjamin para pagar ao mecânico. João estende dinheiro, mas reluta em entregá-lo. Benjamin encara João e ele cede. Rapidamente, o mecânico resolve o problema do caminhão e a trupe segue viagem.

Ao entrar na próxima cidade, Bom Jesus do Vermelho, o papel do artista circense volta a ser valorizado. Acenando, as crianças correm atrás dos veículos do circo. O circo faz uma apresentação no meio da rua, para anunciar sua chegada. O rufar dos tambores anuncia a apresentação sensual de Lola. Muito séria, a garota

Guilhermina observa Lola realizar o número em que cospe fogo. O Palhaço Pangaré dança no meio do povo enquanto a apresentação acontece. Mais uma vez, ele é levado a se deixar seduzir pela figura de um ventilador que vê exposto na entrada de uma loja de eletrodomésticos.

A trupe se reúne para fazer a armação da tenda do circo, que acontece com dificuldade. Um estado de tensão se instala entre eles. Valdemar olha contrariado para o filho Benjamin, que parece não estar concentrado no trabalho. Enquanto isso, Lola, nos fundos do circo, se deixa ser assediada por um rapaz que por ali estava. Sua expressão é de alguém que gosta da situação, mesmo sendo a companheira de Valdemar.

Logo na primeira oportunidade, Benjamin vai até a loja de eletrodomésticos.



Figura 37. Tentativa 1



Figura 38. Tentativa 2

Benjamin: Esse é quanto, moço?

Vendedor: Esse é três e novecentos.

Benjamin: E o menorzinho?

Vendedor: Aquele é mil e quinhentos.

Benjamin: Pode parcelar?

Vendedor: Claro! Eu vou precisar da sua identidade, CPF, comprovante de residência.

Benjamin: Pode ser só a certidão de nascimento?

Benjamin revela-se um sujeito incompetente para adquirir o objeto-valor, pois está disjunto do objeto-modal, poder-fazer: não

tem cédula de identidade e nem dinheiro suficiente para comprar o ventilador à vista. Sua fala posterior, dialogando com o halterofilista do circo, reitera a dificuldade financeira do sujeito que quer, mas não pode comprar o objeto-valor, que, num primeiro momento, parece ser apenas um objeto-valor prático, que lhe traria conforto. Na verdade, ele metaforiza outro valor, um valor mítico, associado ao universo dos sonhos, da fantasia do ator, uma vez que se associa a um objeto do espaço urbano, onde ele crê que poderia se afastar dos problemas que enfrentava no espaço rural - espaço onde sempre se fixava a trupe do circo Esperança com seus problemas e dificuldades, dos quais Benjamin parece querer fugir.

Halterofilista: Não comprou por quê?

Benjamin: Muito caro (MELLO, 2011).

Ao voltar da loja, Benjamin vê Lola, que havia se entregado aos encantos do rapaz que a estava assediando, aos beijos, no fundo do circo. Sem demonstrar espanto, o filho de Valdemar abaixa o olhar e não se manifesta sobre o ocorrido. A moça nem percebe ter sido flagrada em cena de adultério.



Figura 39. Traição consumada

No mesmo dia, pai e filho estão juntos. Valdemar toca acordeão e Benjamin dedilha o violão. Nesse momento, Benjamin revela-se consciente de que sua carga estava pesada demais e que não consegue mais lidar com as dificuldades.

Valdemar: É, essa lona não passa desse ano. Assim que a gente chegar lá, eu vou empenhar esse acordeão.

Benjamin: Pai, acho que eu não tô dando conta.

Valdemar: Que isso, filho? (MELLO, 2011).

Benjamin diz ao pai que não pode mais suportar a situação difícil em que se encontravam. Ele cumpre seu papel de palhaço e é dotado de competência para exercê-lo, porém, a crise maior é interna, como se nota na figura “eu não ‘tô’ dando conta”.



Figura 40. O acordeão



Figura 41. Desabafo com o pai

A crise financeira do circo se intensifica e, com ela, a crise existencial de Benjamin. Seu estado é de insatisfação com a vida que leva e ele resolve abandonar o circo em busca do objeto-valor “identidade”. Antes dessa decisão, porém, em várias cenas do texto, há a reiteração do tema da identidade.

No dia seguinte, já estão de novo na estrada. Em uma placa lê-se: “seja bem vindo a Montes Claros”. O percurso é feito, mais uma vez, através de estradas com precárias condições.



Figura 42. Bem vindo a Montes Claros

Novamente, Benjamin não demonstra estar envolvido nos trabalhos durante a montagem do circo quando chegam ao outro local em que se apresentariam. Valdemar precisa interromper a montagem para que o circo seja armado de modo correto. Depois de ter o circo armado, Benjamin conversa com uma habitante da cidade. Ele parece não ter esquecido a conversa que teve com Ana,

nas cenas iniciais, pois em seu diálogo ele pergunta à moça se a cidade de Passos é perto dali. Sem se preocupar com o motivo da pergunta, ela lhe responde que demora por volta de dois dias de viagem para chegar a sua cidade. A indagação de Benjamin demonstra que ele pensa em deixar o circo e buscar outros valores que ele não encontrava ali. E aí ele, outra vez, assume não poder mais fazer seu papel. Ele está em crise em relação ao papel que desempenha.

Benjamin: Tô cansado.

Mulher: De quê?

Benjamin: De tudo. Cansado de fazer o que eu faço.

Mulher: Você faz o quê?

Benjamin: Trabalho em circo.

Mulher: Domador?

Benjamin: Não!

Mulher: Globo da morte?

Benjamin: Não.

Benjamin: Palhaço!

Benjamin: Eu faço o povo rir, mas aí quem é que vai me fazer rir? (MELLO, 2011).

Mais uma vez, Benjamin revela sua crise de identidade em relação ao papel temático que desempenha. Ele não consegue mais desempenhar a função que dele é esperada, de fazer o povo rir, por não encontrar dentro de si a graça.

Ele acrescenta: “‘Tô precisando dormir. ‘Tô precisando resolver essa coisa da identidade. ‘Tô precisando resolver a coisa do sutiã,

da botina. ‘Tô precisando dar um jeito nesse problema da Paçoca’ (MELLO, 2011). Essas reiterações da figura “precisar” concretizam os deveres que pesam sobre os ombros de Benjamin, e ele percebe que ao *dever-ser* palhaço se sobrepõe o não mais *poder-ser* palhaço, revelando seu tumulto modal.



Figura 43. Quem vai me fazer rir? 1



Figura 44. Quem vai me fazer rir? 2

Benjamin sorri para a mulher com a qual conversa e pergunta-lhe se ela tinha um ventilador. Desse modo, revela continuar com a ideia fixa de conseguir o objeto. Logo em seguida, alguns integrantes da trupe se envolvem em uma briga de bar e vão todos para a delegacia. Junto a eles está Benjamin, o líder. Enquanto ouvem a fala do delegado, Benjamin vê um ventilador na parede. Nesse momento, ele fixa os olhos no objeto e as pás começam a girar, provocando a sensação de vento em sua face. O ocorrido parece ser fruto da imaginação de Benjamin, e a sensação do vento parece acalmá-lo, pelo menos instantaneamente, possibilitando-lhe uma fuga passageira em relação aos problemas aflitivos de um cotidiano marcado por dificuldades.



Figura 45. Delegado



Figura 46. Sempre juntos



Figura 47. O alívio



Figura 48. Outro ventilador

Na sequência, já é hora da apresentação do Circo Esperança quando eles saem da delegacia. Sem forças, Benjamin começa sua apresentação. Benjamin parece estar tonto. O mágico olha para ele com uma expressão de quem está preocupado. As cortinas se abrem para Pangaré. Ele fecha os olhos. Parece triste e cansado. Ele entra no picadeiro arrastando seu violão. Ele para no meio da arena e olha para o público.

A apresentação é um desastre. Ninguém acha graça da atuação de Benjamin. Outra vez ele imagina ver ventiladores, agora no colo dos espectadores. Nesse sentido, observa-se que afloram em sua expressão marcas de cansaço, desesperança. É essa desesperança que faz com todos que estão à volta de Benjamin sintam-se angustiados com a situação. Sua crise se manifesta em cena e seu pai entra no picadeiro como adjuvante para contornar a situação. Nesse aspecto, seu corpo passa a somatizar a tristeza que lhe vai na alma, por isso ele não consegue representar a cena a contento. É a fase de emoção do percurso patêmico, que representa a crise passional e corresponde, por sua vez, ao ápice do percurso em que se processam as manifestações somáticas da paixão da insatisfação do sujeito desencontrado de seu papel temático de palhaço.



Figura 49. Um palhaço insatisfeito



Figura 50. Decepção

Ao sair de cena, na coxia, Pangaré demonstra-se desolado. Guilhermina olha para o palhaço com tristeza ao vê-lo sair cambaleante. Vestido como Palhaço Pangaré, Benjamin dirige-se para a tenda. Ainda com o nariz do palhaço Puro Sangue, Valdemar parece perdido em seus pensamentos. Ele tira o nariz de palhaço e se dirige para a tenda de Benjamin que está deitado. Ele se senta ao lado da cama do filho e coloca a mão sobre sua testa.

É neste momento crucial do filme que Valdemar, despido do seu papel temático de palhaço e assumindo seu papel temático de pai, aproxima-se do filho, que está prostrado em sua cama. O pai, percebendo-o desencontrado de si mesmo, como destinador manipulador, questiona-o sobre qual seu papel no mundo, utilizando a frase que ouvira do dono do bar na estrada da cidade: “Na vida temos que fazer o que sabemos: o gato bebe leite, o rato come queijo, eu sou palhaço e você?” (MELLO, 2011).



Figura 51. “Eu sou palhaço, e você”?

A debreagem interna, que simula o diálogo entre pai e filho, cria o efeito de sentido de verdade para o texto que joga entre as modalidades veridictórias do parecer e não ser. Benjamim, como palhaço, queria *parecer-ser* feliz, mas não era feliz. E Valdemar, no papel temático de pai, como sujeito cognitivo, prefere que o filho parta em busca de sua identidade.

As figuras “o gato bebe leite”, “o rato come queijo”, “eu sou palhaço e você?” remetem ao tema da identidade que assombra a vida de Benjamin, causando nele uma grande tristeza, um estado de angústia no sujeito perante a sua alteridade, o papel temático de palhaço, que não consegue mais exercer.



Figura 52. Tentativa 3

Assim, Benjamim desvestido de suas roupas e do *querer-ser* palhaço, encorajado pelo pai, encontra forças para *poder-fazer*: abandonar o circo, dirigindo-se à cidade de Passos. Os integrantes da trupe Esperança choram ao ver Benjamin partir. O clima é de muita tristeza. Nesse aspecto, observa-se que o pai de Benjamin

exerce a função de moralizador, um observador social, que avalia o estado patêmico de tristeza de Benjamin, percebe o seu desencontro com sua alteridade de palhaço e o persuade a partir.

É nesse contexto que Valdemar, sofrendo por ver seu filho partir, mas na certeza de que aquela resolução seria o melhor para ele, decide também deixar Lola, a quem desmascara. Uma sensação de harmonia se dá quando Lola é deixada para trás, para longe da trupe do circo Esperança. Valdemar, no papel temático de companheiro, deixa-a no meio da estrada sem asfalto e pede-lhe o dinheiro que ela havia roubado do circo, mostrando que a todo tempo ele detinha o saber sobre sua desonestidade. Não demonstrando surpresa, Lola afasta-se e vê a caravana partir em meio ao pó da estrada.

Nesse sentido, o enunciatário-espectador é levado a perceber que Valdemar não mais conseguia conviver com a mentira: a que via estampada na face do filho, em sua representação como palhaço Pangaré, e a mentira de uma relação afetiva que mantinha com Lola e que era movida a interesse por parte dela. Assim, a fragilidade de Valdemar, na verdade, era aparente, e ele consegue, em nome de sua verdade, levar o filho a partir em busca de sua identidade, assim como consegue romper com Lola, uma vez que tais relações, baseadas na mentira, não lhe traziam também o estado patêmico de felicidade.



Figura 53. Acerto de contas 1



Figura 54. Acerto de contas 2

Benjamin, como sujeito manipulado por tentação, quer-fazer, ou seja, deseja encontrar sua identidade, e, por isso, decide abandonar o circo. Nesse momento, o sujeito mostra-se competente, pois quer e pode-fazer e assim afasta-se de sua família circense.

A resolução do ator Benjamin se manifesta na trama quando este, cansado da situação de constante tristeza e insatisfação, toma a iniciativa de deixar o circo, deixando-se manipular pela fala de seu pai Valdemar. Nesse momento, o ator, no papel actancial de sujeito de estado, deixa que o sujeito do fazer, seu pai, exerça a função de destinador manipulador, levando-o a correr atrás de seus objetos-valores.

Valdemar, o palhaço Puro Sangue, tem o saber para ajudar seu filho Benjamin, o palhaço Pangaré, e o faz com grande maestria. Após operar esse programa narrativo de persuadir seu filho, ele sente-se triste ao vê-lo partir, porém, aliviado por entender que o mais importante é seu estado de alegria e paz interior. Benjamin está em seu caminho.



Figura 55. Passos

Quando chega à cidade de Passos é noite. Benjamin observa seu novo contexto. Sozinho na rua escura segue para o hotel, também escuro e frio. Sentado em sua cama, Benjamin pensa cabisbaixo.

Na manhã seguinte, ele toma um ônibus e observa todo o cenário à sua volta. Ali, ele gradativamente começa a perceber que era apenas mais um que passava despercebido por entre as ruas e pessoas. Ele vai a uma loja de eletrodomésticos à procura de um emprego. Nesse momento, Benjamin novamente se dá conta de que, para conseguir o objeto-valor “emprego”, necessitaria da cédula de identidade que, finalmente, consegue obter, assim que sai da loja de eletrodomésticos e se dirige para o posto onde o documento é expedido.



Figura 56. Emprego



Figura 57. CPF, R.G. e comprovante de residência



Figura 58. Identidade

Benjamin volta para o quarto frio do hotel e parece não se sentir confortável com a solidão que o cercava. Com muito orgulho, ele se apronta para o trabalho na manhã seguinte.



Figura 59. O trabalho

Paralelamente à conquista do objeto-valor emprego, no papel temático de comerciante vendedor, Benjamin recebe, com um ar de decepção, a notícia de que Ana, a moça que encontrara no início da trama, que trabalhava na Aldo autopeças, se casaria ainda naquela semana. Fica implícito que ela era alguém por quem ele se interessara no início da trama.



Figura 60. Vendedor

É interessante notar que à mudança do espaço interiorano às margens das cidadezinhas quase nada desenvolvidas (onde o circo se situava) para o espaço urbano (onde Benjamin passa a habitar), ele, como sujeito cognitivo, gradativamente percebe que se homologa a oposição *celebridade versus anonimato*.

Ironicamente, o anonimato, na cidade grande, se associa à necessidade de adquirir a identidade, o CPF e o comprovante de residência, ao passo em que ele era valorizado como o indivíduo palhaço no circo mambembe do interior que o fazia célebre nas pequenas cidadezinhas por onde passavam, mesmo disjuncto do objeto-valor “cédula de identidade”.

É, pois, no espaço paratópico e fechado do quarto de hotel que o sujeito Benjamin, vestido com as roupas de comerciante, adquire a competência de ordem cognitiva. O desencontro com sua

imagem, que estava projetada ali no espelho, indica a consciência do sujeito /saber-ser/ acerca de sua incompletude, distante de sua família e do picadeiro. A imagem refletida no espelho, cabelos penteados e roupa formal de comerciário, ele descobre finalmente, não condizem com a alma de palhaço que habitava seu ser.

O ator, ao se confrontar com sua imagem de comerciário, diante do espelho, revela-se um sujeito que passa de um saber enganoso, um crer-ser feliz, longe de sua comunidade circense, a um saber verdadeiro. Ele descobre que aquele papel de comerciário de loja de eletrodomésticos que ele havia buscado e criado para si mesmo não o preenche.

Assim, Benjamim numa das cenas cruciais do filme, olha sucessivamente para a fotografia da cédula de identidade e para o espelho onde vê projetado um sujeito outro, em que não se reconhece, de camisa, gravata e cabelos alinhados.



Figura 61. Descoberta

Nesse momento, ele se reencontra com sua verdadeira identidade, o que se manifesta por seu gesto de desarrumar os cabelos. Assim, em seus cabelos em desalinho, o enunciatório pode vislumbrar o reencontro de Benjamim com a faceta de palhaço. Aqui revela-se, pois, a fase de constituição do sujeito em estado de verdadeira alegria. Na cena final do filme, Benjamim retorna, pois, ao espaço interiorano de Minas Gerais de posse de um pequeno ventilador. Nessa viagem de regresso ao circo, reencontrado consigo mesmo e com sua identidade, temos uma nova fase de disposição de Benjamin para acolher o efeito de sentido passional da alegria, pois assume sua essência, e readquire outra competência, agora para poder-fazer: proporcionar aos outros o estado patêmico de alegria, uma vez que transformou seu próprio estado de alma da tristeza para a alegria.

Nas primeiras cenas analisadas, o papel temático de palhaço definido como “artista que, em espetáculos circenses ou em outros, se veste de maneira grotesca e faz pilherias e momices para divertir o público”, passa a ser negado pelo ator Benjamin. Porém, depois de seu percurso longe do circo, Benjamin descobre que ser palhaço é seu verdadeiro papel e sente-se seguro e feliz para retornar à sua vida, passando a acreditar nos valores que outrora havia negado. E assim, ao voltar ao circo, ele se autodefine: “o gato bebe leite, o rato come queijo, eu sou palhaço” (MELLO, 2011). Esse momento corresponde à fase de emoção, momento da patemização que se manifesta por meio do seu discurso passional.



Figura 62. Retorno 1



Figura 63. Retorno 2



Figura 64. O espelho

A assunção do verdadeiro valor dos valores, afirma Tatit (1996, p. 203), “é o que o sujeito precisaria para voltar a ser – plenamente – ele próprio”. Seu corpo espelha, desse modo, na cena final, em sua gestualidade, a intensificação da fase de emoção, o reencontro com o estado patêmico de felicidade e, num processo de identificação espelhada com o pai, assume o papel temático do palhaço Pangaré. O espelho, nesse momento, é o próprio pai com cujo papel temático de palhaço ele nesse instante se identifica.

Em meio à apresentação final do circo, surge Guilhermina, que no lugar dos números sensuais de Lola, fazia um *show* de simpatia e doçura, refletindo a harmonia que voltava a reinar entre a trupe Esperança.



Figura 65. Guilhermina

O halterofilista chora de emoção. Os demais membros da família circense vibram de alegria ao assistirem àquela cena, para eles tão significativa. Pangaré, Puro Sangue e Guilhermina são aplaudidos de pé. Na plateia, estava uma moça que Benjamin havia conhecido na viagem de regresso ao circo e a trouxe com ele. O circo estava sendo desmontado. Guilhermina, ainda com as roupas de sua primeira apresentação pública, descansa em sua cama, sob a brisa fresca que o ventilador trazido por Benjamin lhe proporcionava e com seus olhos fixos em São Filomeno.

A figura do ventilador, antes dotada de um valor mítico, pois simbolizava os sonhos e as fantasias que tinha Benjamin com os valores do universo citadino, passa a ser dotada, a partir daquele momento, de um valor apenas prático, uma mercadoria, que lhe traria o refrigério apenas para o corpo. Nesse sentido, o ventilador parece metaforizar a ironia do enunciador em relação aos valores

do universo urbano, pelos quais Benjamin não se deixara mais manipular, na medida em que nesse universo só encontrou a solidão e o anonimato.

O espaço interiorano, onde se localiza o circo Esperança, nesse aspecto, pode ser considerado o espaço utópico, o lugar da *performance*, em que, no papel temático de Pangaré, Benjamin, reencontra sua verdadeira identidade. No entanto, ele só pôde reconhecê-lo, tendo saído do aqui, o espaço enunciativo, e se dirigido para o alhures, espaço estranho, enuncivo, o espaço paratópico, onde adquire a competência cognitiva sobre o verdadeiro valor de seus valores.



Figura 66. O desfecho

| CONCLUSÃO

A análise do filme *O Palhaço*, de Selton Mello, objeto que constituiu o *corpus* da pesquisa aqui apresentada, possibilitou-nos entender a maneira como a semiótica, como projeto de investigação científica, permitiu-nos chegar ao modo de ser do sujeito por meio da estruturação interna do texto, de uma análise interna ou imanente. Nosso intuito foi analisar cenas do filme a partir do percurso gerativo de sentido e dos princípios da semiótica das paixões.

Desde o início do filme, percebe-se como o enunciador projeta atores, espaço e tempo com uma riqueza de detalhes por meio do recurso da ancoragem, que cria o efeito de sentido de verdade para o texto sincrético, em que se unem elementos do plano visual, musical e verbal.

O jogo de cores e a trilha sonora foram cuidadosamente escolhidos pelo diretor para construir a significação do texto. Nas primeiras cenas, por exemplo, as imagens em tom pastel parecem retratar o cansaço dos trabalhadores que estão à beira da estrada. O ritmo da música acompanha a lentidão em que os acontecimentos ocorrem em um espaço rural que se configura no texto.

Mais adiante no filme, em uma das cenas analisadas, pudemos observar o contraste entre as cores vivas e quentes visualizadas na vestimenta de Benjamin, que conotam alegria, e o ar de tristeza em sua face, representando o conflito interno do ator, nesse momento, um indivíduo desencontrado de seu papel temático de palhaço.

Dentre as figuras presentes no texto, a mais recorrente é o ventilador. O objeto nada mais é do que uma figura metonímica que remete ao tema do conforto que a sociedade de consumo, que não faz parte do cenário interiorano do circo, pode oferecer. Observamos que conforme Benjamin sofre as mudanças em seus

estados de alma até se tornar um sujeito cognitivo, há a modificação no valor da figura do ventilador, enquanto objeto, para o ator.

Notamos que os termos da oposição semântica que estão na base do texto são identidade *versus* alteridade. Benjamin, em busca de sua essência, não se reconhece, na situação inicial da narrativa, no outro que constitui sua identidade social, o palhaço Pangaré. Assim, na fase inicial de seu percurso patêmico, denominada de disposição, demonstra-se em estado de desânimo e desesperança, o que passa a afetar os outros integrantes do circo. No decorrer do filme, seu estado de tristeza se intensifica, o que prolonga a fase de constituição e aciona uma aspectualização da cadeia modal, uma vez que o ator se divide entre o dever e o crer não mais poder ser palhaço.

É, pois, quando Benjamin já não consegue mais atuar, que percebemos que seu corpo somatizou a tristeza que ele trazia na alma. Chegamos, então, à fase da emoção do percurso patêmico. Já a fase de moralização ocorre quando o outro, no caso seu pai, o palhaço Puro Sangue, como observador social, persuade-o a partir em busca dos valores que dariam sentido a sua existência.

O destinador-manipulador, o pai Valdemar, como sujeito cognitivo, percebe seu filho desencontrado de si mesmo e instiga-o a partir em busca de sua identidade. Benjamin, ao ser manipulado por tentação, deixa o circo e mostra-se, neste momento, um sujeito competente, pois quer e pode-fazer e assim afasta-se de sua família circense.

Pode-se perceber que a mudança do espaço interiorano às margens das cidadezinhas pouco desenvolvidas por onde Benjamin costumava passar com o circo para o espaço urbano, onde ele passa a habitar, faz com que o sujeito cognitivo Benjamin, gradativamente, note a oposição celebridade *versus* anonimato. Ao chegar ao espaço urbano, Benjamin não se sente confortável em meio à solidão que o cercava.

É nesse contexto que Benjamin passa a confrontar a imagem que ele havia assumido, a do sujeito no papel temático de comerciante, e que se refletia agora no espelho com a essência de sua alma. Nesse momento, ele não se reconhece mais na imagem refletida e, em seu gesto de desarrumar os cabelos, demonstra ter reencontrado sua verdadeira identidade, seu verdadeiro eu, ao reencontrar-se com sua faceta de palhaço. Temos aqui a fase de constituição do sujeito em estado de extrema alegria.

Reencontrado consigo mesmo, Benjamin volta ao seu lugar de origem, o circo, revelando uma nova fase de disposição onde ele vive o estado passional da alegria, ao readquirir a competência para poder-fazer: fazer os outros rirem, ou seja, proporcionar ao outro o estado patêmico de alegria, pois ele transformou seu próprio estado de alma da tristeza para o estado de alegria.

Na cena final do filme, Benjamin, por meio de sua gestualidade, espelha o reencontro com o estado patêmico de felicidade, quando há a intensificação da fase de emoção, no processo de identificação espelhada com seu pai Valdemar, assumindo o papel temático de palhaço Pangaré. O espelho, nesse momento, é o próprio pai com cujo papel temático de palhaço ele, nesse instante, se identifica.

A noção de corpo, afirma Tatit (1996, p. 203), “traduz prodigiosamente as ideias de unidade e sensibilidade do ser.”. Para o autor, a assunção do verdadeiro valor dos valores (TATIT, 1996, p. 203), “é o que o sujeito precisaria para voltar a ser – plenamente – ele próprio”.

Desse modo, tendo em vista que a noção de corpo em semiótica corresponde à unidade do ser, podemos concluir que a construção do ator Benjamin em *O Palhaço*, objetivo central do trabalho aqui apresentado, revela, no desenlace da história, o reencontro do sujeito com sua própria identidade social de palhaço de que, na situação inicial do texto, ele se encontrava desencontrado.

Tal objetivo se tornou possível, especialmente, por meio da aplicação de elementos da semiótica da ação e da semiótica das paixões ao texto que, por ser sincrético, levou-nos também a analisar as relações entretecidas entre figuras do plano de conteúdo visual, sonoro e verbal na construção de seus efeitos de sentido.

| REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P de. Problemas de expressão: figuras de conteúdo e figuras de expressão. **Significação. Revista Brasileira de Semiótica**, n. 6, p. 5-11, jan. 1987.

BARROS, D. L. P de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FLLCH/USP, 2002.

BARROS, D. L. P de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2011.

BEVIDAS, W. O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 10, n. 2, dez. 2012.

BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Literária**. Tradução Grupo Casa. Bauru: EDUSC, 2003.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Friburgo, 1986.

FIORIN, J. L. **Em busca de sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, J. L. Para uma definição de linguagens sincréticas. *In*: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (org.). **Linguagens na Comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 15-40.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

FLOCH, J.-M. **Les formes de l’empreinte**. Paris: Pierre Fanlac, 1986.

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.

GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *In*: OLIVEIRA, A. C. (ed.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004. p. 75-96.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisa aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

HERNANDES, N. A trilogia Matrix: Estratégias de Enunciação Sincrética em Textos Cinematográficos. **Caderno de Semiótica Aplicada**, v. 3, n. 1, ago. 2005.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MATTE, A. C. F.; LARA, G. M. P. **Ensaio de semiótica**: aprendendo com o texto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica Visual**: os percursos do olhar. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

TATIT, L. Corpo na semiótica e nas artes. *In*: SILVA, I. A. (org.). **Corpo e sentido**. Araraquara: UNESP, 1996.

SOBRE A AUTORA

Tatiana Sousa é doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Vale do Sapucaí e mestra em Linguística pela Universidade de Franca. Graduada em Letras Licenciatura – Inglês e Português pela Universidade de Franca; em Letras Bacharelado – Tradutor e Intérprete pela Universidade de Franca e, também, em Pedagogia pela mesma instituição. Especialista em Língua Inglesa e Tradução pela Universidade Paulista e em Mídias na Educação pela Universidade Federal de Ouro Preto. Dedicou-se ao ensino de língua inglesa entre os anos de 2000 e 2018.



Entre 2015 e 2019, foi docente na Universidade do Estado de Minas Gerais – unidade de Passos, atuando, sobretudo, no curso de letras dessa instituição. Em 2018, foi orientadora do Projeto “Descobrimo a Poesia” e orientadora de duas alunas bolsistas pelo PAEx (01/2018).

Tem experiência em linguística, especialmente em semiótica francesa, semântica histórica da enunciação e análise de discurso. Em suas pesquisas, destaca-se o interesse pelo funcionamento dos discursos em diferentes formas significantes, com destaque para aqueles que dizem *de* e *sobre* mulheres e *de* e *sobre* museus.

Atualmente, é pós-doutoranda (CAPES/PNPD) no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cleci Venturini.

E-mail: tatianabsbg@gmail.com

Publique seu e-book com a gente!

Letraria 



Letraria 