UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA

ODAIR JOSÉ MOREIRA DA SILVA

**O suplício na espera dilatada:
a construção do gênero suspense no cinema**

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA

**O suplício na espera dilatada:
a construção do gênero suspense no cinema**

Odair José Moreira Da Silva

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Linguística Geral.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Profa. Dra. Norma Discini de Campos.

São Paulo
2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica

Silva, Odair José Moreira da

O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema / Odair José Moreira da Silva; orientadora Norma Discini de Campos.--São Paulo, 2011.

317 f.: fig.

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011.

1. Semiótica. 2. Discurso cinematográfico. 3. Enunciação. 4. Semissimbolismo. 5. Estilo. 6. Análise de filmes. 7. Interpretação cinematográfica. I. Campos, Norma Discini de. II. Título

CDD 401.41

FOLHA DE APROVAÇÃO

Odair José Moreira da Silva

O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor.
Área de concentração: Semiótica e Linguística
Geral.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

A José Luiz Fiorin

Eterno mestre e destinador de todos nós,
por ter acreditado em mim e,
principalmente, por ter aberto as portas
para que eu pudesse entrar no mundo
semiótico e encontrar as veredas do
discurso cinematográfico.

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Norma Discini, pelos anos de convivência e pela paciência com que me orientou nesses anos de doutorado. Devo ao seu entusiasmo e, principalmente, à sua energia contagiante, mais um passo em meu crescimento científico e intelectual.

Aos professores doutores José Luiz Fiorin e Arnaldo Cortina, pela participação em minha banca de qualificação.

Aos professores doutores convidados a compor minha banca de defesa. Titulares: José Luiz Fiorin, Roberto Franco Moreira, Arnaldo Cortina e Loredana Limoli. Suplentes: Renata Marchezan, Maria de Lourdes Baldan, Beth Harkot de La Taille, Waldir Bevidas e Ivã Carlos Lopes.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e ao Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo pela oportunidade de realização do curso de doutorado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – pela concessão de bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À minha amada Sofia.

A Greimas e a Hitchcock. Esses são os caras!

O cinema é infinito – não se mede.
Não tem passado nem futuro. Cada
Imagem só existe interligada
À que antecedeu e à que a sucede.

O cinema é a presciente antevisão
Na sucessão de imagens. O cinema
É o que não se vê, é o que não é
Mas resulta: a indizível dimensão.

Vinícius de Moraes – fragmento de
Tríptico na morte de
Serguei Mikhailovitch Eisenstein

RESUMO

SILVA, O. J. M. da. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema**. 2011. 317 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O estudo dos gêneros do cinema aponta para várias direções sem, no entanto, especificar a importância que deve ser dada às estratégias discursivas que engendram a significação de determinado filme. Por muito tempo, a teoria semiótica de linha francesa serviu apenas para salientar um perfil da significação fílmica, originada do percurso gerativo de sentido, na medida em que trata especificamente do esquema narrativo. De certo modo, os estudos da semiótica francesa concernentes ao cinema são exíguos. Diante da diversidade cinematográfica, um recorte pode ser feito de uma totalidade específica. A partir daí, os gêneros remetem a certa identidade do fazer cinematográfico. Os gêneros, pensados como enunciados que comportam um conteúdo temático, um estilo e uma construção composicional, fundam a identidade fílmica. Porém essa norma bakhtiniana de arquitetura, inerente a diversos enunciados fílmicos, parece ser pouco mencionada. Dessa forma, ignorar esse princípio básico é afastar um entendimento do processo de significação que, quando percebido e analisado, traz à tona o modo como o enunciador de um filme se utiliza de alguns recursos que revelam um modo próprio de manipular o espectador, o enunciatário ideal. O presente trabalho visa expor como um gênero fílmico particular, o *suspense*, surgido em um período histórico da sétima arte, conhecido como cinema clássico, pode ser desvendado, tomando como base a regra bakhtiniana referida. Com esse princípio em mente, a pesquisa adentra na teoria da significação e faz emergir várias possibilidades de exame ao texto fílmico. Sob tal orientação, este trabalho apresenta algumas ferramentas semióticas de análise do cinema, tais como a segmentação dos filmes e o levantamento das estruturas elementares e tensivas do gênero *suspense*. Seguindo esse horizonte, nossas investigações tendem a revelar uma gradação de intensidade constituinte da formação desse gênero. Além disso, como um dos recursos de uma identidade audiovisual, o exame das relações semissimbólicas aponta para um fator determinante na constituição das imagens fílmicas, entendido como as categorias paramétricas da imagem e seus contrastes. Relativamente a isso, será ressaltado o conteúdo temático e o modo como a configuração discursiva atua no desenvolvimento desse quesito. Com relação ao estilo, duas direções foram apontadas como constituintes do gênero *suspense*, o estilo do gênero e o estilo do autor. Tomando esses princípios como diretrizes, o *corpus* deste trabalho constitui-se de três filmes, representantes do cinema clássico, envolvidos pela programação do *suspense*, o que dá a eles certo estatuto de referência: *Cidadão Kane*, de Orson Welles; *Anatomia de um crime*, de Otto Preminger; e *Psicose*, de Alfred Hitchcock.

Palavras-chave: gêneros do discurso cinematográfico; percurso gerativo; semissimbolismo; enunciação; estilo; nível tensivo; análise de filmes; filmes de suspense.

ABSTRACT

SILVA, O. J. M. da. **Torment in an enlarged expectation: the construction of the suspense genre in the movies.** 2011. 317 f. Thesis (doctoral thesis) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Studies about movie genres point out to several directions, without specifying, however, the importance that should be given to discursive strategies that engender the significance of a particular movie. For a long time, French semiotic theory was suitable only to highlight a profile of filmic significance, which originated from the generative process in meaning, once it deals specifically with narrative scheme. However, French semiotic studies about movies are scarce. Due to the cinematographic diversity, a cut can be made of the specific totality. From that, genres refer to a certain identity of filmmaking. Genres, considered as enunciates that hold a thematic content, style and compositional construction, found the filmic identity. Nevertheless, this Bakhtinian architectural norm, inherent in many filmic enunciates seems to be little mentioned. Therefore, ignoring this basic principle means to establish a distance from a comprehension of the signification process that once noticed and analyzed brings light to the way the movie enunciator uses some resources that reveal a particular way of manipulating the spectators, the ideal enunciatee. The present work aims to expose how a particular movie genre, the suspense, originated in a historical period of the seventh art, known as classic movie era, can be unveiled, taking as basis the referred Bakhtinian norm. With this principle in mind this research penetrates the significance theory and brings to life many possibilities of examining filmic text. Following such orientation, this paper presents some analytical semiotic movie tools such as: movie segmentation and gathering of elementary and tensive structures in the suspense genre. Following this horizon, our investigations tend to reveal a gradation of intensity inherent in the formation of this genre. Furthermore, as one of the resources of an audiovisual identity, analysis of semi-symbolic relations points out to a determinant factor in the constitution of filmic images, known as parametric categories of image and its contrasts. Regarding this, thematic content and the role that discursive configuration plays in this issue, will be highlighted in this paper. Concerning style, two directions have been identified as constituents of the suspense genre, the style of the genre and the style of the author. Thus, having these principles as guidelines, the corpus of this paper consists of three movies, representatives of the classic movie era, that are involved by the programming of suspense, which gives them a certain status of reference: *Citizen Kane* by Orson Welles, *Anatomy of a murder* by Otto Preminger and *Psycho* by Alfred Hitchcock.

Keywords: cinematographic discourse genres; generative process; semi-symbolism; enunciation; style; tensive level; film analysis; suspense movies.

LISTA DOS QUADROS

Capítulo I

Quadro 1 – O paradigma estruturado com base em Field	41
Quadro 2 – Paradigma semiótico da estrutura fílmica de <i>Cidadão Kane</i>	52
Quadro 3 – Percorso gerativo da significação	55
Quadro 4 – O esquema tensivo da amplificação e o clímax da “cena do chuveiro”	76

Capítulo II

Quadro 5 – Primeiro esboço do quadrado semiótico dos filmes do <i>suspense</i>	90
Quadro 6 – Esquema de Courtés para a enunciação enunciada e o enunciado enunciado	94
Quadro 7 – Estrutura profunda de <i>Cidadão Kane</i> (A)	98
Quadro 8 – Estrutura profunda de <i>Cidadão Kane</i> (B)	99
Quadro 9 – Estrutura profunda de Anatomia de um crime	100
Quadro 10 – Estrutura profunda de <i>Psicose</i>	101
Quadro 11 – Espaços dessemantizados (nível tensivo) e espaços semantizados (nível discursivo) em <i>Cidadão Kane</i>	121
Quadro 12 – Zonas de gradação tensiva do <i>suspense</i>	126
Quadro 13 – Os filtros e as relações de sentido em <i>Traffic</i>	138
Quadro 14 – As categorias da imagem fixa	139
Quadro 15 – Contrastes constituintes do plano da expressão fílmica e as categorias paramétricas	142
Quadro 16 – O plano da expressão do discurso fílmico em sua totalidade	144
Quadro 17 – Contrastes paramétricos em <i>Psicose</i> (1)	150
Quadro 18 – Contrastes paramétricos em <i>Psicose</i> (2)	150

Quadro 19 – Síntese do conteúdo temático do ponto de vista semiótico	159

Capítulo III

Quadro 20 – Construção da identidade audiovisual de qualquer gênero do cinema clássico	192

Quadro 21 – Os componentes do estilo sincrético dos gêneros cinematográficos	194

Quadro 22 – O efeito de suspense em três estilos de gênero do cinema clássico	198

Quadro 23 – Os diferentes estilos no gênero comédia – subgêneros	199

Quadro 24 – O esquema passional canônico	209

Quadro 25 – Primeiro esquema passional fundado sobre a paixão do medo	210

Quadro 26 – Tomada de consciência gradativa do medo em três fases	211

Quadro 27 – Intensificação da categoria /insegurança/	211

Quadro 28 – Segundo esquema passional – as fases patêmicas da emoção – fundado a partir da paixão do medo no gênero <i>horror</i>	212

Quadro 29 – Intensificação da categoria insegurança e os possíveis percursos de retorno ...	214

Quadro 30 – Esquema passional da ansiedade	216

Quadro 31 – Tomada de consciência gradativa da ansiedade	217

Quadro 32 – O sincretismo de papéis actanciais enunciativos do enunciador fílmico	227

Quadro 33 – A instauração de narrador e interlocutor	229

Quadro 34 – Modelo proposto por Discini (2004) para os níveis de totalidade de estilo	238

LISTA DAS FIGURAS

Capítulo I

Figura 1 – Fotogramas de <i>Cidadão Kane</i> (1-18)	48-49
Figura 2 – A sequência da famosa “cena do chuveiro” em <i>Psicose</i> (Fotogramas 1 a 21)	66
Figura 3 – O banho relaxante de Marion em <i>Psicose</i> (fotograma 1)	67
Figura 4 – A amplificação figurativizada – o clímax e a morte de Marion	77

Capítulo II

Figura 5 – Oposição espacial que revela a “presença” do observador (fotogramas 9 e 10) ..	116
Figura 6: A oposição entre a horizontalidade e a verticalidade revela a “presença” do observador (fotogramas 13 e 14)	117
Figura 7 – Oposição entre espaço aberto e espaço fechado em <i>Cidadão Kane</i> (fotogramas 4 e 17)	123
Figura 8 – Oposições contrastivas na composição de uma cena em <i>Cidadão Kane</i>	151
Figura 9 – A composição dos planos em plongée e contra-plongée (fotogramas 6; 9; 12; 16)	134
Figura 10 – A composição do plano fílmico a partir do contraste inferior vs. superior (fotograma 5)	135
Figura 11 – Da esquerda para a direita, na horizontal, a sequência dos créditos iniciais de <i>Psicose</i>	147
Figura 12 – A cena que estabelece um elo com o semissimbolismo da sequência dos créditos iniciais de <i>Psicose</i> (fotogramas 22 a 25)	149
Figura 13 – Fotogramas de <i>Anatomia de um crime</i> (1-17)	161-162

Capítulo III

Figura 14 – O ponto de vista subjetivante em <i>A dama no lago</i>	201
Figura 15 – Cenas (fotogramas 1 a 4) que exemplificam o contrato semiótico em <i>Desconstruindo Harry</i>	202
Figura 16 – Alguns fotogramas de <i>Alta ansiedade</i> que ilustram a paródia de <i>Os pássaros</i>	204
Figura 17 – O desmascaramento de Norman e a revelação da verdadeira “sra. Bates” – Fotogramas 26 a 31 (<i>Psicose</i>)	220
Figura 18 – O travelling que se aproxima do rosto de Norman, em primeiro plano, para revelar algo desconhecido e macabro ao espectador – Fotogramas 32 a 37 (<i>Psicose</i>)	221
Figura 19 – Hitchcock nas filmagens de <i>Psicose</i>	234
Figura 20 – Através da janela, Hitchcock é um transeunte qualquer. Eis a assinatura do mestre do suspense – Fotogramas 38 e 39 (<i>Psicose</i>)	235

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I – DA SEGMENTAÇÃO AO ACONTECIMENTO: A CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL DO <i>SUSPENSE</i>	29
1 – SOBRE A SEGMENTAÇÃO: DO TODO ÀS SEQUÊNCIAS, DAS SEQUÊNCIAS AO TODO	37
2 – AS ESTRUTURAS ABSTRATAS E OS CAMINHOS PARA A SIGNIFICAÇÃO	54
2.1 – <i>As oscilações tensivas</i>	55
2.2 – <i>Tensividade e espaço fílmico</i>	58
2.3 – <i>As subdimensões e as oscilações tensivas</i>	62
2.4 – <i>O esquema tensivo e o esquema canônico</i>	69
2.5 – <i>O suspense e a “espera do inesperado”</i>	78
2.6 – <i>O suspense como acontecimento</i>	83
CAPÍTULO II – DA ESTRUTURA PROFUNDA AO CONTEÚDO TEMÁTICO: O <i>SUSPENSE</i> REVELADO	89
1 – O NÍVEL FUNDAMENTAL E O SURGIMENTO DA CLAREZA E DA OBSCURIDADE	90
2 – A DIMENSÃO ENUNCIATIVA E A RELAÇÃO ESPAÇO-TEMPO	103
2.1 – <i>A sintaxe discursiva na construção do tempo e do espaço</i>	103
2.2 – <i>A significação do espaço na construção do suspense</i>	119
3 – AS ZONAS DE GRADAÇÃO TENSIVA DO GÊNERO	123
4 – AS RELAÇÕES SEMISSIMBÓLICAS E O <i>SUSPENSE</i>	128
4.1 – <i>As categorias paramétricas da imagem fílmica e seus contrastes</i>	136
4.2 – <i>O semissimbolismo e as categorias paramétricas</i>	145
5 – O CONTEÚDO TEMÁTICO E O DOMÍNIO DE SENTIDO	153
5.1 – <i>O percurso temático e os motivos</i>	156
5.2 – <i>As configurações discursivas e os motivos</i>	160
5.3 – <i>O baile de máscaras e das isotopias</i>	165
CAPÍTULO III – DO ESTILO DO GÊNERO AO ESTILO DO AUTOR: O <i>SUSPENSE</i> ESTILIZADO	169
1 – OS ESTILOS CLÁSSICO E MODERNO DO CINEMA	172

2 – DECIFRANDO O ESTILO DO GÊNERO	179
2.1 – <i>Os segmentos verbal, sonoro, musical e visual e a identidade audiovisual</i>	186
2.2 – <i>Efeitos de suspense em três gêneros</i>	194
2.3 – <i>Os contratos enunciativos e os estilos de cinema</i>	199
2.4 – <i>O estilo e as paixões do medo e da ansiedade</i>	205
2.4.1 – <i>A paixão do medo e o horror</i>	208
2.4.2 – <i>A paixão da ansiedade e o suspense</i>	216
3 – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENUNCIADOR DO FILME	223
3.1 – <i>O enunciador sincrético e os papéis enunciativos</i>	226
3.2 – <i>Um segundo olhar sobre o enunciador sincrético</i>	229
3.3 – <i>Projeções do enunciatário e do narratário fílmicos</i>	231
4 – DO ESTILO DO GÊNERO AO ESTILO DO AUTOR.....	234
4.1 – <i>O estilo: da totalidade autoral</i>	236
4.2 – <i>Rumo à análise do “estilo Hitchcock”</i>	239
4.2.1 – Primeiro traço essencial do estilo: o saber em excesso de um dos actantes...	241
4.2.2 – Segundo traço essencial do estilo: a montagem intensificadora, a ordem e a organização dos planos fílmicos.....	244
4.2.3 – Terceiro traço essencial do estilo: a compaixão e a manipulação	249
4.2.4 – Quarto traço essencial do estilo: a estética do voyeurismo	254
CONCLUSÃO.....	263
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	271
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	279
GLOSSÁRIO DE TERMOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	287
APÊNDICE A: CONTEXTO, SINOPSE E ESQUEMA DA SEGMENTAÇÃO DE CIDADÃO KANE	295
1 – FICHA TÉCNICA	296
2 – CONTEXTO	296
3 – SINOPSE	297
4 – A SEGMENTAÇÃO DA NARRATIVA	299
APÊNDICE B: CONTEXTO, SINOPSE E ESQUEMA DA SEGMENTAÇÃO DE ANATOMIA DE UM CRIME	302

1 – FICHA TÉCNICA	303
2 – CONTEXTO	303
3 – SINOPSE	304
4 – A SEGMENTAÇÃO DA NARRATIVA	307

**APÊNDICE C: CONTEXTO, SINOPSE E ESQUEMA DA SEGMENTAÇÃO DE
PSICOSE 310**

1 – FICHA TÉCNICA	311
2 – CONTEXTO	311
3 – SINOPSE	312
4 – A SEGMENTAÇÃO DA NARRATIVA	315

INTRODUÇÃO

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público “por dentro da jogada”, fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) e sim a três (o diretor + seu filme + o público), e o suspense, como as pedrinhas brancas do *Pequeno Polegar* ou o passeio de *Chapeuzinho Vermelho*, transforma-se em um elemento poético, já que seu objetivo é nos emocionar mais, é levar nosso coração a bater mais forte.

François Truffaut¹

Classificar um filme não é uma tarefa simples. Ainda mais se tal classificação tem por objetivo os gêneros discursivos do cinema. Em locadoras de vídeo, há um grande número de filmes que recebem “denominações” de acordo com o conhecimento dos que ali trabalham e transitam. São informações sobre diretor, assunto, entre outros. Torna-se fácil então aglomerar um grande número de DVDs em estantes, usando uma espécie de *classificação de apoio*: para um acervo de filmes anteriores a 1960, há a designação de *clássicos*; filmes de outros países, que não sejam os EUA, recebem a “classificação” de acordo com o país de origem (cinema soviético, europeu, asiático, japonês, francês e assim por diante); filmes de um mesmo diretor se amontoam em estantes padronizadas. Certos filmes chegam ao ponto de receber até três classificações genéricas, como é o caso de *Psicose*, dirigido por Alfred Hitchcock em 1960: o filme circula na seção “clássico”, aparece na seção “horror” e marca presença na seção “suspense”. Nem falemos dos ditos guias de vídeo, que exacerbam a confusão classificatória. Cumpre pensar cientificamente os gêneros cinematográficos para dirimir esses equívocos.

É sabido que a ideia de gênero viceja bem antes do advento do cinema, sendo muito utilizada pela teoria literária. Daí decorre que, segundo Andrew Tudor (1985, p.138), que traz a noção para o discurso cinematográfico, “o significado e as utilizações do termo [gênero cinematográfico] variam consideravelmente, e é muito difícil identificar mesmo a mais tênue escola de pensamento sobre esse assunto”. Verdadeiramente não há um consenso sobre a classificação dos gêneros do cinema. Edward Buscombe (2005, p. 303) salienta que,

[...] embora o termo “gênero” seja atualmente empregado na reflexão sobre cinema, não existe muito acordo a respeito do que ele significa, ou mesmo se a expressão tem alguma serventia. Nesse sentido, três tipos de questões podem ser colocados

¹ TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas** – edição definitiva. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.26.

com alguma utilidade. Primeiro: existem realmente gêneros no cinema? Se for o caso, como podem ser definidos? Segundo: que funções os gêneros exercem? Terceiro: como se originam gêneros específicos, o que os faz surgir?

Como se vê, Buscombe reproduz uma polêmica contemporânea no que diz respeito à teoria dos gêneros no cinema e, no decorrer de seu texto, não apresenta solução satisfatória para os problemas levantados. Isso confirma que, somando-se àquilo que disse Andrew Tudor, há a necessidade de uma sistematização dos gêneros cinematográficos. Uma primeira premissa que esta tese propõe relaciona-se, portanto, ao propósito de criar um método de trabalho que toma como referência um gênero específico, o *suspense*². A partir daí pretendemos ressaltar alguns tópicos relevantes na construção de tal gênero, o que poderá contribuir para a classificação não só deste, relativo ao texto fílmico, mas também, quem sabe, até de outros gêneros.

Por ora, pode-se tentar aqui responder às questões de Buscombe.

Em primeiro lugar, os gêneros no cinema podem ser definidos por meio da descrição a ser feita de estratégias discursivas, por meio do exame a ser feito dos elementos pertinentes a determinada totalidade de filmes. Dessa forma, torna-se importante salientar que as tais estratégias subjazem coerções do dito e do modo de dizer, que, tal como invariantes, ajudam a delimitar o campo de um gênero e sua abrangência. Em segundo, as funções que os gêneros cinematográficos exercem estão relacionadas à estrutura discursiva de cada filme e de determinado conjunto deles. Em terceiro, os gêneros precisam ser entendidos como produtos relacionados diretamente ao estilo de cinema que os constrói, como é o caso do estilo clássico, e do estilo moderno. Oriundos desses estilos, os gêneros se definirão por meio de uma identidade audiovisual peculiar. Em quarto, o empreendimento de um caminho que possibilite chegar à identidade audiovisual de determinado gênero cinematográfico, pensando no filme como uma grandeza semiótica, ou seja, segundo a relação estabelecida entre um plano da expressão e um plano do conteúdo, como pede a semiótica greimasiana, torna-se recurso para que a função estética viabilize novos sentidos por meio do semissimbólico. Tal percurso poderá ter como ponto de chegada a concepção de um modelo semiótico para o exame e descrição de um gênero específico, como o *suspense*, que indique caminhos a serem traçados no contato com outros gêneros.

Para isso, torna-se necessário pensar no papel do enunciador cinematográfico, nas estruturas elementares do texto fílmico, nas oscilações tensivas, nas relações semissimbólicas,

---

² A partir de agora, grafaremos *suspense*, em itálico, quando se referir ao gênero que iremos abordar na totalidade desta tese. Importa notar que quando se tratar de um efeito de sentido que se depreende do enunciado fílmico, o termo “suspense” será grafado normalmente.

no papel do estilo, entre outros itens. Esse modelo viabilizaria o entendimento da construção do sentido no filme, respeitado o sincretismo de linguagens que o constitui. Também cotejaria a dimensão passional, tudo colocado sob a dimensão enunciativa, na qual são cravadas as questões que envolvem o sujeito e o espectador do filme.

Assim se pretende pensar na identidade audiovisual como fator constituinte do estilo nos filmes. Daí, poderíamos dizer que certos gêneros surgem a partir de um grupo de filmes que respeitam determinada estrutura composicional, por sua vez, articulada à recorrência de determinados temas, resultando num conjunto que responde de modo próprio àqueles dos tipos de estilo, clássico e moderno, citados anteriormente. Do estilo englobante, clássico ou moderno, emergem os estilos dos gêneros. Destaca-se que tal propósito classificatório não pode ser entendido como estático, pois haverá brechas para que um enunciador fílmico possa transitar em diversas estruturas genéricas, sem manter-se preso ao estilo englobante (clássico ou moderno) que está utilizando. Eis a liberdade do enunciador fílmico, que faz com que a produção dos enunciados não permaneça sem movimento.

Nossa pesquisa se volta, portanto, para o estabelecimento de uma sistematização semiótica do gênero do cinema clássico, conhecido e estabelecido como *suspense*. Pretendemos encontrar recursos que identifiquem a identidade audiovisual de um filme, base para o estilo do gênero. Queremos viabilizar a compreensão a respeito dos filmes e o reconhecimento neles de uma coerência interna construída na relação da imanência com a aparência (plano do conteúdo e da expressão). Para isso se pensará na classificação genérica de um grupo de filmes sob a tutela de um efeito de sentido dominante que, em nosso caso, é o *suspense*, enquanto produtor de um estado emocional, tanto por parte do enunciador como do enunciatário, calcados ambos na ansiedade. Passaremos, então, a compreender a *forma* subjacente ao enunciado fílmico e seu papel significativo, sem ficarmos presos a interpretações ontológicas, extrafílmicas e conotativas, que pouco contribuem para o entendimento da construção da diegese de um filme.

Um de nossos intuitos aqui é argumentar que uma estrutura genérica no cinema deve, antes de tudo, obedecer a um princípio regido pela enunciação: o estabelecimento, em uma primeira instância, de uma sintaxe discursiva, ou seja, a instauração, no campo discursivo cinematográfico, das categorias de pessoa, de espaço e de tempo e de suas debreagens e embreagens.

É preciso notar que qualquer filme tem pressuposta uma instância enunciativa, que, enunciada, o faz por meio de um narrador. A instância dos interlocutores constrói o eu e o tu, debreados em segundo grau e, ao fazê-lo, instaura também os interlocutários. O comum é o

filme privilegiar a narrativa dita em terceira pessoa, com um narrador que narra a história de outrem, da qual emergem os atores do enunciado; por isso se diz que fica privilegiada, na estrutura composicional fílmica, o sistema enuncivo de pessoa (a história de um ele), de espaço (uma história que se desenrola algures, em algum lugar) e num tempo, o tempo de então, embora não se excluam as embreagens temporais, espaciais e de pessoa. O sujeito enuncivo, articulado, portanto, a um tempo e a um espaço enuncivos, supõe a possibilidade de se tornar enunciativo, numa debreagem de segundo grau, com um sistema dêitico próprio: eu, aqui, agora. O mesmo tempo e o mesmo espaço enunciativos, debreados em segundo grau, constituem a cena categorial privilegiada na sintaxe discursiva dos filmes, sem que não se excluam possibilidades de *neutralizações* de tempo, espaço e pessoa.

Mediante a observação do percurso gerativo de sentido, para que se contemple o plano do conteúdo dos filmes segundo três níveis de análise, é possível que sejam sanadas algumas dúvidas, que ainda envolvem a arquitetura do sentido de um filme. Por sua vez, na manifestação textual, examinar o sincretismo das linguagens como um modo de reconstruir o sentido imanente pode contribuir para que se descreva, com certa precisão, a construção dos gêneros do discurso cinematográfico.

O gênero cinematográfico, dessa maneira, pode ser pensado como um modelo seguido e também subvertido na produção dos filmes. Nesse caso, com base na identidade audiovisual e nos estilos de cinema, haverá a criação de outros gêneros, conhecidos como subgêneros. Um gênero específico, como o *horror*, quando for combinado com outro gênero, o *policial*, comporá um subgênero, o *horror policial*, resultado de uma expansão do gênero matriz, já que “misturou” duas matrizes diferentes; quando esse mesmo gênero *horror* tiver uma outra variação, constituirá outro subgênero, o *horror psicológico*. Eis algumas das possibilidades da variação dos gêneros. Nota-se também, outra variação do gênero matriz, agora na ordem da subversão discursiva: a paródia. O gênero *horror* pode ser subvertido no limite da paródia e resultar em uma *comédia de horror*, em que as situações da tensão e do medo produzem um efeito de *nonsense*. Destacamos que somente a paródia se assenta numa subversão discursiva. Basta, para isso, vermos filmes como *O jovem Frankenstein* (1974), de Mel Brooks, *A dança dos vampiros* (1967), de Roman Polanski e, mais recentes, os filmes que compõem a série *Todo mundo em pânico* (no momento já existem quatro filmes que parodiam os grandes sucessos de filmes de *horror* – 2000 e 2001, de Keenen Ivory Wayans; 2003 e 2006, de David Zucker).

Gênero e paródia de gênero remontam às ideias importantes de mais um teórico que muito pode contribuir com as teorias do cinema, mas que, assim como Greimas e seus

seguidores, também é pouco lembrado pelos teóricos da sétima arte: Mikhail Bakhtin³. A concepção de gênero proposta por Bakhtin merece ser esclarecida.

É sabido que tal noção reporta a um passado clássico. Na antiguidade clássica, “coexistiram dois tipos de atividade discursiva” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 249). Um, que surge na Grécia pré-arcaica, era o norte do ato de poetar. Gêneros como o épico, o lírico, o dramático, entre outros, radicavam a criação desses poetas, os quais representavam uma intermediação entre os homens e os deuses. O outro nasceu na Grécia clássica e teve seu desenvolvimento na Roma de Cícero, em que apareceu como “resposta às necessidades de gerir a vida da cidade e os conflitos comerciais, fazendo da fala pública um instrumento de deliberação e de persuasão jurídica e política”⁴.

Na tradição literária, os gêneros remontam à ideia de que a seleção e a classificação de certos procedimentos narrativos devem pertencer à prosa ou à poesia. Houve então o desenvolvimento de vários critérios que ajudaram na classificação e na representatividade dos gêneros literários.

Bakhtin pensa na natureza comunicacional da troca verbal, concebida em dependência em relação aos gêneros. Há, com isso, a distinção entre duas grandes categorias de base, que são as produções “naturais”, espontâneas (cenas do cotidiano), que pertencem aos “gêneros primários”, e as produções “construídas”, institucionalizadas (uma produção científica, uma obra literária, entre outros), que pertencem aos “gêneros secundários”, os quais, por sua vez, derivam dos primários (BAKHTIN, 2003, p.263-264).

Os gêneros secundários complexos têm sua origem nos gêneros primários da comunicação verbal, num “fluxo constante de idas e vindas” (STAM, 1992, p. 68). Isso pode ser visualizado no cinema e, do cinema, o *suspense*, entendido como gênero secundário complexo, incorporando os princípios de Bakhtin. O *suspense* é um gênero no discurso cinematográfico.

[...] Assim, uma abordagem translinguística dos gêneros do discurso no cinema deveria relacionar os gêneros primários do discurso – conversas de família, ou entre amigos, encontro casual, diálogo entre patrão e empregado, discussões em sala de aula, brincadeiras de festa, ordens militares – com sua mediação secundária cinematográfica⁵.

³ Exceção feita a Robert Stam, professor de estudos de cinema da Universidade de Nova York, que em alguns de seus trabalhos, principalmente em **Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film**, 1989, desenvolve um trabalho pioneiro com a teoria do pensador russo e o cinema. Uma versão desse livro pode ser vista em **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**, 1992.

⁴ CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Tradução Fabiana Komesu (coordenação). São Paulo: Contexto, 2004, p. 249.

⁵ STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992, p. 69.

Observar como o cinema clássico de Hollywood se utilizou de mecanismos discursivos para trazer à situação fílmica o diálogo cotidiano entre duas pessoas seria um passo para a concretização de um possível modelo que examinaria como e por que os gêneros primários do discurso são retomados filmicamente, conforme determinado estilo dos gêneros.

No cinema clássico, por um critério de clareza, os diálogos assumem uma importância ímpar à medida que conduzem a narrativa, em uma “dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.27).

Se, no cinema clássico, uma conversa típica entre duas pessoas é discursivizada no uso do *campo/contracampo* (ver Glossário, p. 288), em se tratando do olhar da câmera – ou quando há um confronto dramático, na sequência narrada, em um *western*, em que o vilão e o herói duelam verbalmente antes de sacar as armas –, o cinema moderno e vanguardista subverte mecanismos de construção que procuram dar a ilusão de cópia fiel da realidade, instaurando ambiguidades, tanto no plano do conteúdo como no plano da expressão. Há filmes, representantes desse cinema moderno e vanguardista, como *Viver a vida* (1962, Jean-Luc Godard), em que um simples diálogo não obedece ao esquema *campo/contracampo*, ou seja, o interlocutor e o interlocutário dialogam entre si e não há a preocupação formal de identificar, de início, quem está falando com quem; apenas prevalece o campo visual, em que um dos personagens principia o diálogo. Desse modo, a fala de um personagem apenas é ouvida enquanto seu interlocutor observa atentamente, ou seja, uma voz *off* (ver Glossário, p. 291) orienta o diálogo com o interlocutor, ao passo que o espectador não “participa” das mesmas sensações e da conversa, pois ele não consegue presenciar as emoções, os gestos de quem fala, já que o interlocutor está de costas ou sua cabeça atrapalha a visão do interlocutário, o tu instaurado no diálogo. Mediante uma crise de representação, a categoria de pessoa adquire um estatuto ambíguo.

Assim, dizemos que o cinema moderno, de ruptura, não surge do nada. Ele dialoga com gêneros do cinema clássico, que constroem a ilusão de tudo narrar, em um mundo de performances e sanções privilegiadas. Temos aí uma demonstração do dialogismo bakhtiniano. Essa proposta de Bakhtin pode verdadeiramente ser útil na construção da tipologia genérica que se propõe aqui. Na comparação entre um gênero e outro, observa-se como eles se constituem dialogicamente. Para Bakhtin, o diálogo é a forma mais natural da linguagem.

O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem

tendências básicas e constantes da *recepção ativa do discurso de outrem*, e é essa recepção, afinal, que é fundamental também para o diálogo. (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2002, p. 146)

O discurso de um gênero cinematográfico irá encontrar o discurso de outros gêneros fora do discurso cinematográfico ou dentro dele. Diante disso, teremos, para a identidade do gênero, o exame da interação entre eles. Pensar as categorias dialógicas no processo da construção da narrativa fílmica torna-se ocasião para refletir sobre uma tipologia dos gêneros do cinema. Portanto, no sentido bakhtiniano da palavra *diálogo*, um filme “dialoga” com outro, para que se constitua a totalidade ou o conjunto que sustenta um gênero – tenho dois, três, ou mais filmes de *suspense*; dois, três ou mais filmes de *horror* e assim por diante. As invariâncias subjazem às variações. Um gênero interage com outro. Além disso, um gênero específico mantém um “diálogo” singular com o espectador e, conseqüentemente, irá guiá-lo em sua experiência no contato com a obra fílmica.

O cinema, como todo discurso, possui um sistema formal de significação. O reconhecimento desse padrão formal pelo espectador-analista guiará a experiência desse enunciatário em relação à obra fílmica, já que são examinados mecanismos segundo os quais se constrói um simulacro de realidade, e esses mecanismos podem ser observados como uma nova maneira de fazer o espectador perceber as coisas ao seu redor.

Uma síntese a respeito disso encontra-se em Morson e Emerson (2008, p. 299) quando afirmam:

[...] Os gêneros transmitem uma visão de mundo, não explicando um conjunto de proposições, mas desenvolvendo exemplos concretos. Em vez de especificar as características de uma mundivisão, como poderiam fazer as teorias filosóficas, eles permitem que o leitor veja o mundo de um modo específico. Uma percepção particular da experiência, nunca formalizada, guia os esforços do autor na criação de sua obra. Cada autor que contribui para o gênero aprende a experimentar o mundo no modo do gênero, e, se a obra for significativa e original, a enriquecer a capacidade do gênero para futura visualização. Em suma, o gênero, entendido como um modo de ver, não é mais bem descrito nem como uma “forma” (no sentido usual) nem como uma “ideologia” (que se poderia parafrasear como um conjunto de princípios), mas como “ideologia modeladora de forma” – um tipo específico de atividade científica que incorpora uma percepção específica da experiência. (...) A ideologia modeladora de forma de qualquer gênero razoavelmente complexo nunca é redutível a um conjunto de regras, nem é totalmente transcritível de outra maneira qualquer. (...) Os gêneros não são nem coleções sem vida de características formais nem combinações abstratas de premissas filosóficas, embora as descrições críticas possam envolver a ambas.

Aceita essa citação, na medida em que ela é transposta para o quadro teórico da semiótica, enquanto advém da filosofia bakhtiniana da linguagem, eliminamos a noção de que alguma coisa possa ser original. No caso desta tese, sempre teremos no horizonte que um

filme dialoga com outro, que já tenha sido feito, ou mesmo que esteja por ser feito, pois pensamos no discurso segundo “o primado do interdiscurso” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 33). Em relação a esse apontamento, não há como não identificar o estilo de um enunciador como Alfred Hitchcock em outros enunciados fílmicos. Nesse caso, basta vermos uma das “homenagens” feitas pelo cineasta Brian de Palma a Hitchcock em *Vestida para matar* (1980), fortemente baseado em *Psicose* (1960) e *Um corpo que cai* (1958), obras de referência do mestre do suspense.

Mas é bom destacar que outro ponto a ser acrescentado como uma das premissas de nossa tese se refere à construção de um gênero em particular. Como vimos anteriormente, haverá a discursividade e suas estratégias que serão apreendidas de um pequeno *corpus* consistentemente recortado. Os enunciados fílmicos que o compõem disseminaram uma interação dialógica com outros filmes, sejam estes do mesmo gênero, isto é, o *suspense*, sejam de outros: *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles; *Anatomia de um crime* (1959), de Otto Preminger; e *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, cada qual calcado segundo regras de um suspense peculiar⁶. Cumprido esse processo, o resultado será, esperamos, a concepção de um método de análise que servirá para outros gêneros do discurso cinematográfico, pensando o filme na sua função semiótica, isto é, segundo um texto que se descreve na relação expressão/conteúdo que o constitui, lembrando sempre que não há a pretensão de criar aqui uma normatividade de “moldes genéricos”, modelos que devem ser seguidos à risca por todos aqueles envolvidos com a obra fílmica. O método de análise que será empreendido remeterá a coerções, embora suponha certo traço maleável, já que os próprios gêneros fílmicos não podem constituir lista fechada; sempre haverá novas possibilidades. No processo da construção dos gêneros do discurso cinematográfico, não há como não se reportar ao “discurso de outrem” e, ao fazê-lo, abrem-se novas coerções segundo inesperados gêneros fílmicos, que atenderão a inesperadas demandas. Mas o gênero *suspense* é de nosso interesse primordial.

É importante lembrar que este trabalho não pretende recair naquilo que Robert Stam (2003) aponta como os “problemas”⁷ da crítica genérica, a saber: a *extensão* (com relação aos “rótulos genéricos”⁸ que, ou são por demais abrangentes, ou restritos); o *normativismo* (a ideia pré-concebida daquilo que um filme *deveria* fazer, respeitando as regras genéricas sem

⁶ À moda de um apêndice (Apêndice A, p. 295-301; Apêndice B, p. 302-309; Apêndice C, p. 310-317), esses três filmes estão apresentados, da página 295 à página 317 desta tese, segundo o contexto, a sinopse e a segmentação narrativa.

⁷ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003, p. 149.

⁸ STAM, loc. cit.

ao menos inová-las); os gêneros *monolíticos* (como se os filmes pertencessem única e exclusivamente a um mesmo gênero; o erro de proibir a *miscigenação* dos gêneros); e, por fim, o *biologismo* (em que os gêneros possuem um “ciclo de vida”⁹, nascem, crescem e morrem; esquece-se aqui de que os gêneros estão “permanentemente abertos à reconfiguração”¹⁰).

Estaremos vinculados de modo próprio à crítica de filmes, sem desconsiderar o que tem sido feito na busca do entendimento dos mecanismos que orientam o sentido dos filmes. Não custa, entretanto, trazer à lembrança que há análises que se expandem em reproduções parafrásticas dos filmes. Nesse caso, temos o dito pelo dito, isto é, fica condensado o conteúdo do filme analisado, à moda de um resumo geral. Perde-se aí a especificidade do plano da expressão, que junta, em concomitância, substâncias variadas tais como a visual (a imagem), a sonora (ruídos, fonações), a verbal (diálogos) e a musical. Optamos por simplificar a denominação da identidade fílmica como tão somente “audiovisual”. Às vezes, tais recursos parafrásticos se alongam em avaliações calcadas em juízo de valor, que confirmam uma análise intuitivista com forte resíduo da subjetividade do analista: “Eu gosto”; ou: “Eu não gosto”.

Também costumam ocorrer análises de filmes orientadas para conexões entre o papel temático de cada personagem na trama do filme e retalhos biográficos relativos ao ator na sua vida pessoal e pública, quando não acontecem as inserções feitas nas análises dos filmes, relativas à história de vida do diretor, do roteirista, entre outros, aqui cotejados tão somente como sujeitos adjuvantes e constituintes da enunciação sincrética, que, única para cada filme, orienta todo o processo de criação.

Desse modo, o trabalho empreendido aqui tem como premissa básica o fato de trilharmos um princípio teórico e metodológico segundo o qual a enunciação produz o enunciado e é, concomitantemente, produto dele. Temos, portanto, na enunciação de um filme, o diretor, o roteirista, o organizador da sonoplastia, o operador de câmera, o responsável pela fotografia, o responsável pelo figurino e guarda-roupas, entre outros. Interessa que todos esses sujeitos envolvidos na enunciação de um filme são subsumidos por um lugar centralizador: o enunciador, por isso condensado concretamente numa enunciação sincrética. O enunciador de um filme é fonte de desencadeamento de determinada isotopia temática e figurativa que, conforme a orientação imprimida pela enunciação, pode resultar em bi-isotopia, caso em que teremos duplas leituras. Quando falamos em isotopia ou em

---

⁹ STAM, 2003, p. 150.

¹⁰ STAM, loc. cit.

homogeneidade de leitura, seja temática, seja figurativa, tal como prevê a semântica discursiva, remetemos a efeitos de sentido relacionados às variadas substâncias sincretizadas do plano da expressão do texto fílmico. Assim, não será difícil identificar, por meio do movimento de luz e sombra, a recriação de isotopias temáticas e figurativas do plano do conteúdo. Como exemplo, podemos lembrar um filme *noir* em que a priorização do jogo entre luz e sombra ora recria no plano da expressão ênfase a determinado nó narrativo, ora intensifica o efeito de suspensão intensificada, que respaldará o gênero *suspense*.

Como o *éthos* é a imagem de quem diz dada pelo modo de dizer, relativo a uma totalidade discursiva, o enunciador do texto fílmico, examinado nas recorrências de um modo de dizer segundo cada gênero de ancoragem, emergirá como efeito de identidade, ou seja, um ator da enunciação com voz própria que fundamenta o estilo de um gênero, como é o caso de Alfred Hitchcock. A crítica especializada considera, há muito tempo, o diretor inglês como o “mestre do suspense”. Vale destacar que essa alcunha refere-se ao susto que esse efeito provoca. No entanto, poderíamos acrescentar que Hitchcock, além de ser um esteta desse efeito de sentido que instaura uma suspensão no contínuo da narrativa, com o intuito de conduzir o enunciatário a sofrer, ansiosamente, por meio da expectativa dos fatos que virão a seguir, ele também é um artífice do gênero *suspense*, pois o modo como produz seus enunciados fílmicos o torna um mestre desse gênero e não somente do efeito de sentido que o caracteriza. Em suma, Hitchcock é a identidade do *suspense*.

Exemplifiquemos o gênero *suspense*, lembrando que, segundo Bakhtin (2003, p. 262), o gênero é um enunciado *relativamente* estável. Tomemos os filmes *Cidadão Kane*, *Anatomia de um crime* e *Psicose*, concentrados nas análises feitas ao longo dos capítulos desta tese. Poderemos perceber por que esses filmes transitam no gênero *suspense*. Opõem-se aos mecanismos de construção do gênero que materializa *Cidadão Kane*, traços de uma *comédia*, nas cenas pantomímicas que envolvem Kane com um diretor de jornal ainda preso a modelos antigos de edição (embora alguns traços cômicos surjam em momentos dispersos na narrativa do filme, esse fato por si só não leva a dizer que esse enunciado fílmico também pertença ao gênero *comédia*; tais traços apresentam alguma relevância no contexto, mas são distanciados em relação ao suspense que ronda toda a diegese fílmica). Dessa forma, está respaldada a afirmação de que o gênero é um enunciado relativamente estável: *Cidadão Kane* (Ap. A, p. 295-301) parte da organização de um *drama*, no sentido clássico do termo, já que as células de ação se desenrolam na mítica busca humana pela compensação de uma falta, mas afirma-se como um *suspense* no sentido do texto que prende a respiração do espectador mediante os

cortes repentinos que instalam o susto, o inesperado, a surpresa. Essa instalação irá então alçá-lo ao gênero *suspense* em definitivo.

O mesmo se pode dizer de *Anatomia de um crime* que, em princípio, oscila entre o drama trágico e o *suspense*. A partir de uma análise que busca reconhecer as recorrências de um modo de dizer subjacentes aos três filmes elencados em nosso *corpus*, será possível depreender a imagem do enunciador do gênero *suspense*, o que sustentará o estilo do gênero.

Parte-se então da observação do filme na sua organização do plano do conteúdo. Não apenas as figuras que concretizam as categorias de pessoa, de tempo e de espaço serão trazidas à luz pelo analista. Juntamente com elas será cotejado um modo de dizer estável nos três filmes citados: a prioridade reservada aos cortes abruptos da ação narrada para que, por meio da parada, cresça e se intensifique a emoção a tal ponto que o espectador sinta, juntamente com a curiosidade, a angústia de querer adivinhar o que virá logo em seguida, fortalece o impacto. O espectador, ou enunciatário desses filmes é jogado na rede das emoções intensas, tão mais intensas quanto mais concentradas nos pontos de impacto. Assim, o *éthos* depreensível dos três filmes remeterá ao estilo de um gênero, diferente do estilo dos gêneros *comédia*, *musical*, *documentário*, entre outros.

O problema aqui levantado pede uma análise estruturada. A dificuldade em classificar certos grupos de filmes em seus respectivos gêneros requer uma solução funcional. Tentaremos dirimir essa dificuldade, postulando um modo prático de analisar um determinado gênero. Após a contemplação analítica, quem sabe nosso procedimento sirva como modelo maleável, não dogmático, da construção genérica. Por extensão, quem sabe nosso procedimento sirva para a classificação dos filmes e da crítica/análise cinematográficas.

Em síntese, esta tese visa trazer uma discussão sobre como obter, a partir de um método de análise, que irá revelar as condições de constituição de um gênero determinado, alguns princípios que poderão ajudar o analista, diante das classificações dos filmes por gêneros. Baseado nos antecedentes e na situação atual do problema, ou seja, a não-sistematização dos gêneros cinematográficos e a dificuldade em classificar filmes segundo seus respectivos gêneros, esta pesquisa propõe-se apresentar uma metodologia de trabalho. Esta pretende fundamentar a sistematização do *suspense* enquanto gênero submisso aos padrões formais do cinema clássico. O objetivo será a produção de um método semiótico, um modelo descritivo de um gênero modelar, que implicará o uso desse sistema na análise e classificação dos gêneros do discurso cinematográfico. Tal modelo evidenciará não só a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo, três elementos evidenciados por Bakhtin (2003, p. 261-262) como condições de produção de enunciados fílmicos, mas

também princípios de uma identidade audiovisual pertinente ao *suspense*. cremos que, com apoio da teoria semiótica da Escola de Paris e da filosofia da linguagem de Bakhtin, poderemos, quem sabe, contribuir de alguma forma para a leitura crítica dos filmes, sem que se perca um possível processo de homologação com as teorias do cinema.

Desse modo, no âmbito da construção composicional, as questões que envolvem a segmentação dos enunciados fílmicos, cujas sequências são dotadas de significações que revelam o sentido do todo, além das oscilações tensivas que mostram o *suspense* como um gênero organizado por esquemas tensivos próprios e fundamentado pelo acontecimento, são as preocupações que serão exploradas no primeiro capítulo desta tese.

Ainda na continuidade da construção composicional e trazendo à tona o conteúdo temático, o segundo capítulo abordará as estruturas elementares que compõem o *suspense* e instituem uma organização semântica fundamental pautada na categoria /clareza/ vs. /obscuridade/. Tal categoria, como base dos enunciados sob a tutela do *suspense*, visa postular uma das regras inerentes ao gênero. Também será investigada a dimensão enunciativa e a relação espaço/tempo no *suspense*, em que uma preocupação com o espaço discursivo, como uma das recorrências do gênero, torna-se uma premissa à medida que ele é instaurado mediante um lugar em que os sujeitos nele cravados, ou envolvem-se com o desequilíbrio, ou com a desestabilização, ou com o aniquilamento. Também no capítulo dois, será apresentado um modelo que busca mostrar uma espécie de classificação “interna” do gênero, denominada por nós como as zonas de gradação tensiva do *suspense*. Nesse modelo, os três filmes que compõem nosso *corpus* de base assumirão um lugar numa escala que vai do conforto ao impacto. Aqui, além disso, serão pontuados o semissimbolismo e a produção das categorias paramétricas da imagem fílmica e seus contrastes, em que as relações entre plano da expressão e plano do conteúdo fílmico serão evidenciadas. Entende-se por categorias paramétricas da imagem fílmica aquelas que, mediante o contraste que estabelecem na composição da imagem fílmica (forma, cor, luz, posição no espaço, ritmo, duração, entre outras), fundam o plano da expressão fílmica. Com relação ao conteúdo temático, o capítulo dois pretenderá mostrar que o domínio de sentido do *suspense* está mais do que atrelado à oposição semântica fundamental, a base do gênero; veremos por que o conteúdo temático do gênero *suspense* estará sempre relacionado com a resolução de algo imerso na obscuridade, um enigma esfíngico que, se o sujeito não o decifra, no pior dos casos, será aniquilado por ele.

Por fim, o terceiro capítulo trará o último dos componentes bakhtnianos na produção dos enunciados genéricos: o estilo. Serão observadas duas dimensões: o estilo do gênero e o estilo do autor. O primeiro terá algumas particularidades desvendadas, tais como os

segmentos verbal, sonoro, musical e visual, que ajudam a compor a identidade audiovisual do *suspense*: o efeito de sentido em diálogo com outros gêneros; os contratos enunciativos, que, no *suspense* clássico, tanto mais objetivante, na totalidade, quanto menos subjetivante; o exame das paixões que determinam o *suspense* em oposição ao *horror* e que também são inclinadas a gradações. Quanto ao segundo, será ressaltada a importância do estilo autoral de Alfred Hitchcock, mestre do *suspense*. Quatro traços essenciais do estilo serão depreendidos desse enunciador, que rege a manipulação relativa a seu enunciatário como um maestro que domina uma grande orquestra: o saber cognitivo dado na ordem do excesso; a montagem expressiva intensificadora do efeito de impacto; a sobreposição de paixões, em que a compaixão alimenta o suspense do enunciatário; a estética do voyeurismo, em que há a ambiguidade entre os olhares do ator do enunciado e do enunciatário, que “participa” do enunciado na figurativização de uma “câmera-voyeur”. Ainda nesse terceiro capítulo, com relação ao enunciador sincrético, será mostrado que ele exerce dois papéis actanciais enunciativos, um de captador, no âmbito da morfologia, e outro de organizador, no âmbito da sintaxe das imagens fílmicas.

Torna-se importante frisar que, além dos filmes que compõem nosso *corpus* de base, já citados anteriormente, outros circularão entre os capítulos desta tese, alguns mais expostos, outros nem tanto, no intuito de reforçar algum momento teórico postulado, ou apenas como extensão indicativa do sentido apresentado. Em alguns casos, no que tange ao estilo abrangente da história do cinema, certos cuidados foram tomados com relação à convocação de enunciados fílmicos auxiliares. Assim, foram privilegiados mais filmes do cinema clássico, mas também foram trazidos à luz alguns próximos ou distantes desse estilo.

Por último, salientamos que o prazer de lidar com a semiótica e o cinema é uma constante em nossa trajetória acadêmica. Esperamos que esta tese consiga transmitir esse sentimento, mas que também traga à tona reflexões que contribuam para o crescimento de um campo ainda pouco explorado, que é o envolvimento dialógico da teoria semiótica greimasiana com a sétima arte. Se o trabalho apresentado aqui conseguir esse feito, nosso esforço terá sido mais do que recompensado.

CAPÍTULO I – DA SEGMENTAÇÃO AO ACONTECIMENTO: A CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL DO *SUSPENSE*

Quanto a mim, foi de propósito que matei a estrela, pois assim o crime era mais inesperado ainda. Aliás, foi por isso que, mais adiante, insisti para que não se deixasse o público entrar depois de o filme ter começado, pois os retardatários ficariam esperando o momento de ver Janet Leigh, quando na verdade ela já teria deixado a tela e morrido! A construção desse filme é muito interessante e é minha experiência mais apaixonante de jogo com o público. Com *Psicose*, fiz a direção dos espectadores, exatamente como se eu tocasse um órgão.

*Alfred Hitchcock*¹¹

Alfred Hitchcock, comumente conhecido como o “mestre do suspense”, levou mais de quarenta anos para adquirir esse “grau” de esteta da sétima arte. É sabido que o bardo do cinema do “susto” teve papel importante na formação de jovens críticos franceses, entre eles François Truffaut e Jean-Luc Godard, que, mais tarde, tornar-se-iam grandes diretores. Nas páginas dos *Cahiers du cinéma*¹², nos anos 50 do século XX, cunhou-se, pela primeira vez, o termo “suspense” para os filmes feitos pelo mestre inglês. Truffaut, um dos maiores admiradores de Hitchcock, iniciou, a partir de 1962, uma longa entrevista com o diretor inglês no auge de sua produção, na esteira de filmes consagrados como *Janela indiscreta* (1953), *Um corpo que cai* (1958), *Intriga internacional* (1959), *Psicose* (1960), entre outros. Embora nunca tivesse ganhado, até então, um Oscar sequer por um de seus filmes, Hitchcock jamais se mostrara abalado e, como troco, deu à sétima arte uma infinidade de obras-primas que, ainda hoje, são difíceis de ser superadas. A longa entrevista que Hitchcock concedeu a François Truffaut rendeu o prazeroso e importante livro *Hitchcock/Truffaut*. Nele, fatos são revelados para que o espectador fique sabendo como o mestre trabalha, constrói seus filmes e manipula os espectadores. Como curiosidade, a epígrafe acima revela três momentos de um enunciador sob o ponto de vista semiótico: no âmbito da tensividade, trouxe o acontecimento, o inesperado; no envolvimento com o domínio do estilo, revelou-se um construtor de

¹¹ TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 275.

¹² Fundada em abril de 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca, a revista mensal *Cahiers du Cinéma*, ainda hoje editada, serviu de palco para várias correntes críticas, sendo que algumas delas tiveram como destaque “[...] uma preocupação teórica marcada” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 39), como a *política dos autores*, defendida por François Truffaut, no período de 1954 e 1958, suscitando vários debates. O interesse de Truffaut pela obra de Alfred Hitchcock, e as consequências dessa importância dada ao diretor de inglês, decorreu desse período.

enunciados de marcas pessoais reconhecíveis e influenciáveis; por último, ao instaurar paixões, como a ansiedade, a angústia, o medo e a compaixão, no contrato fiduciário com o público, Hitchcock mostrou-se um exímio manipulador.

Não é nosso propósito discorrer neste momento sobre o papel de Hitchcock como construtor de determinados filmes sob a égide de um estilo particular. O que vale é chamar a atenção para o processo de construção que o mestre inglês salienta quando fala a Truffaut como concebeu um de seus filmes mais conhecidos e famosos, *Psicose*. Se o *suspense* ganha autonomia com a primazia de ter, em seus domínios, a maior parte dos filmes de Hitchcock, o que interessa aqui é descobrir como se deu a construção desses filmes sob a tutela de tal gênero; e, indo mais além, importa como essa composição pode ser reconhecida em outros enunciados que, de certa forma, estabeleceram uma relação convergente com o processo criativo que encontramos no já citado mestre do *suspense*, mesmo que ela seja distante, como é o caso de *Cidadão Kane* (1940)¹³, de Orson Welles, e bastante próxima, haja vista *Anatomia de um crime* (1959), de Otto Preminger. Os três filmes, como orientadores de certo modo de presença, serão imprescindíveis no desenvolvimento desta parte da tese. O que vem por ora é, antes de tudo, uma sondagem, ainda que panorâmica, sobre a problemática do gênero cinematográfico em pauta para, logo após, entrarmos de fato no processo da construção composicional do *suspense*. Ratificamos que consideramos o *suspense* um gênero discursivo dentro do discurso cinematográfico.

Como já sugerimos, durante muito tempo, houve – e ainda há – uma discussão acerca dos gêneros no cinema. Entre os maiores estudiosos do assunto, parece não haver ainda um consenso definido. Quem melhor sintetiza essa discussão é Robert Stam, professor de estudos cinematográficos da Universidade de Nova York. No livro *Introdução à teoria do cinema*, Stam (2003, p. 151) propõe uma solução ainda não explorada para a questão do gênero ao dizer:

[...] Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador

---

¹³ Talvez cause algum espanto o encontro de *Cidadão Kane* com o gênero *suspense* nesta tese. Sem querer aprofundar muito, basta dizer que o primeiro filme de Orson Welles tornou-se um modelo de cinema clássico e, de certa forma, “inclassificável” enquanto gênero, visto que, em sua narrativa, podemos encontrar traços figurativos de gêneros como o *horror*, o *drama*, a *comédia*, o *noir* e, como trataremos de provar aqui, também do *suspense*. Bordwell e Thompson (2001, p. 79) enaltecem que *Cidadão Kane* é um bom exemplo de “[...] um filme que conta com as convenções de gênero, mas com frequência frustra as expectativas delas despertadas [...]”, pois o filme “[...] desenha-se sobre as convenções narrativas de Hollywood, mas também viola algumas das expectativas que temos ao observar um filme hollywoodiano”.

ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras.

Um dos enganos a respeito da noção de gênero do discurso cinematográfico é vê-lo como algo estático e sem variações. Um gênero não pode ser compreendido somente como um enunciado fixo, segundo o qual regras e padrões são desenvolvidos para a realização de filmes. Há, e isso é um fato, alguns princípios, tais como os já ditos: a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo (BAKHTIN, 2003, p. 262), que devem ser respeitados. As regras de um gênero permitem a criação da paródia dele mesmo. Ao ridicularizar um gênero pelo excesso com funcionalidade própria, de recursos figurativos, a paródia lança uma nova luz no processo da composição, na medida em que pede uma releitura dos filmes e do gênero de base. Basta, para isso, prestarmos atenção aos filmes de Mel Brooks, construídos mediante o enaltecimento daquilo que é, de certo modo, considerado excessivo nos filmes que parodiou, enfeixados em determinados gêneros, como: *Banzé no oeste* (1974), *O jovem Frankenstein* (1974), *Alta ansiedade* (1977), *S.O.S: tem um louco solto no espaço* (1987), entre outros. Eis enunciados pautados pela paródia dos gêneros *western*, *horror*, *suspense* e *ficção científica*, respectivamente.

Afinal, o que é um gênero do cinema? Uma explicação rápida dirá que se trata de um agrupamento de filmes que possuem uma mesma estrutura. Outra alternativa seria dizer que o gênero é definido pelo conteúdo dos filmes apresentados sob determinada tutela. Todavia, se lembrarmos a referência feita a Bakhtin, não é somente isso que se tem como definição de gênero.

Rick Altman (2000, p. 33) mostra que os estudos dos gêneros cinematográficos nada mais são, em muitos aspectos, do que uma “[...] prolongação dos estudos dos gêneros literários”. Altman também aponta que há uma diferença considerável entre a crítica dos gêneros cinematográficos e seus predecessores literários, pois aqueles têm se constituído, nas últimas décadas, como um terreno à parte dos gêneros literários; conseqüentemente, os gêneros cinematográficos teriam desenvolvido “seus próprios postulados, seus próprios *modi operandi* e seus próprios objetos”¹⁴.

Dessa forma, do ponto de vista de Altman, os gêneros no cinema serão considerados um conjunto organizado de múltiplos significados, os quais são identificados da seguinte maneira¹⁵:

¹⁴ ALTMAN, Rick. **Los gêneros cinematográficos**. Tradução Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós, 2000, p. 33-34.

¹⁵ ALTMAN, 2000, p. 34.

- *esquema básico* ou fórmula que precede, programa e configura a produção da indústria cinematográfica;
- *estrutura* ou organização formal sobre a qual se constroem os filmes;
- *etiqueta* ou número de uma categoria fundamental para as decisões e comunicados de distribuidores ou exibidores;
- *contrato* ou posição receptiva que todo filme exige de seu público.

Em suma, os gêneros são vistos como esquemas, ou fórmulas que regem uma produção industrial relativa a certos tipos de filmes, ou seja, funcionam como uma estrutura segundo a qual diversos filmes são realizados, categorizados, distribuídos e exibidos, de acordo com a nomenclatura genérica; esta irá estabelecer um contrato com um público que lhe é particular¹⁶. É curioso observar que tais acepções da noção de gênero vão ao encontro da definição bakhtiniana, isto é, enunciado relativamente estável, que se apoia numa estrutura composicional, numa temática e num estilo. Mantemos como meta semiotizar tais noções, ao trazê-las como bases teóricas e princípios metodológicos para a análise de filmes do gênero *suspense*.

Antes de ver os filmes como um produto industrial, resultado de um esquema, de uma receita básica para criá-los, é preciso investigar como e por que todo filme produz sentido. Este, por sua vez, só será compreendido mediante a revelação do processo da construção composicional, do conteúdo temático e do estilo. São estes que, analisados como funções pertinentes no fundamento das narrativas fílmicas, trarão à luz um significado mais bem organizado e a estrutura enunciativa pressuposta.

Um determinado gênero cinematográfico é, em síntese, um enunciado concreto e, sendo assim, serve como veículo de comunicação. Esta, por sua vez, se dá no processo de uma interação entre o enunciador (o diretor) e o enunciatário (o espectador), o público de determinado gênero. Se há uma interação fílmica, há, portanto, “vida” no processo da criação genérica. Como informação, processada por meio de um veículo de comunicação como o cinema, o que se constrói em um determinado gênero é fruto dessa interação e, por isso, de uma intenção comunicacional peculiar entre autor e público. O enunciado fílmico é construído

---

¹⁶ Nessa passagem, Altman funda, sem perceber, uma aproximação com os estudos semióticos, pois, sob este ponto de vista, *esquema*, *estrutura*, *etiqueta* e *contrato* são termos que encontram na semiótica uma definição mais categórica na medida em que, para nós, são partes fundamentais na construção de um determinado gênero cinematográfico. Os dois primeiros estarão diluídos neste primeiro capítulo; quanto aos dois restantes, ganharão uma relevância nos capítulos seguintes.

mediante uma intencionalidade e, para realizá-la, torna-se necessária a manipulação, que se conta com o aparato cinematográfico; tal manipulação pode ser compreendida como o processo inicial da criação dos gêneros do cinema: um enunciado (um *sentido*) enviesado por uma maneira peculiar de ser apresentado a um determinado tipo de espectador. Um gênero do cinema busca seu espectador ideal no momento em que a presença desse espectador está mantida em suas entrelinhas, em sua estrutura. Um gênero somente existe como depreensão a ser feita de uma totalidade de enunciados direcionados a um determinado tipo de espectador, o destinatário ideal. Um gênero cinematográfico só tem vida própria quando resgata aquilo que foi dito *outrora*, transforma-o e o redimensiona para o seu *agora*, para que, do *dever*, possa, de certa maneira, fazer o mesmo e prosseguir com nova tomada de posição, o seu novo *agora*.

Ao entender o gênero como um conjunto de enunciados com temática, composição e estilo afins, torna-se depreensível um processo de manipulação. Resta saber como se dá tal construção do sentido fílmico. É de fundamental importância reiterar que o propósito aqui não é uma discussão teórica acerca do gênero cinematográfico enquanto produto mercadológico ou industrial. O que se quer neste trabalho é procurar compreender e, de certo modo, revelar o processo da produção de determinado gênero do cinema, na condição de enunciado concreto: no nosso caso, o gênero *suspense*.

Notamos que o *suspense* produz enunciados fílmicos que têm por base uma interação entre autor e público. Os gêneros cinematográficos, como enunciados, surgem a partir de uma determinada esfera de atividade. Nesse sentido, Robert Stam aponta para uma observação a respeito daquilo que pensa Thomas Schatz, um dos importantes teóricos do cinema, com relação ao gênero fílmico e o seu papel social:

[...] Schatz divide os gêneros hollywoodianos entre os que operam para restabelecer a ordem social (faroestes, policiais) e os que funcionam para promover a integração social (o musical, a comédia, o melodrama). O gênero funciona como um “ritual cultural” para integrar uma comunidade conflitual, por intermédio do romance ou de uma personagem mediadora entre facções rivais (STAM, 2003, p. 148).

Tanto para “restabelecer a ordem social”, quanto para “promover a integração social”, ou para outros fins, os gêneros cinematográficos estão sempre em interação com as atividades humanas. De acordo com José Luiz Fiorin (2008b, p. 61), o ponto de partida que Mikhail Bakhtin escolhe para entender o processo de produção de um gênero está relacionado ao “[...] vínculo intrínseco existente entre a utilização da linguagem e as atividades humanas. Os enunciados devem ser vistos na sua função no processo de interação”. Fiorin observa que

“[...] não se produzem enunciados fora das esferas de ação, o que significa que eles são determinados pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera”¹⁷. Para o autor, essas esferas de ação ocasionam o aparecimento de certos tipos de enunciados,

[...] que se estabilizam precariamente e que mudam em função de alterações nessas esferas de atividades. Só se age na interação, só se diz no agir e o agir motiva certos tipos de enunciados, o que quer dizer que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados. [...] O gênero estabelece, pois, uma interconexão da linguagem com a vida social¹⁸.

Diante desse processo, como fundamenta Bakhtin, os elementos que constituem a produção de um determinado gênero – o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional – “[...] estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Dessa forma, podemos confirmar os gêneros do discurso cinematográfico como enunciados relativamente estáveis, possuidores de uma riqueza e de uma diversidade próprias, visto que “[...] são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo” (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Em suma e repetindo, na construção do todo que constitui o enunciado genérico, o qual é marcado por uma esfera de ação, depararemos com três elementos fundamentais: a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo do gênero que elegemos como o prioritário. Desse modo, um gênero como o *suspense* poderá ser compreendido no processo de sua produção mediante a dissecação desses três elementos no cerne dos vários enunciados fílmicos originados sob tal tutela.

A proposta deste capítulo, em síntese, está fundada na exposição de alguns dos processos da construção composicional para o estabelecimento do *suspense*, o gênero cinematográfico específico eleito por nós. As atenções serão dadas aos primeiros tópicos referentes a uma semiótica do filme, compreendidos como os elementos semióticos de base:

¹⁷ FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008b, p. 61.

¹⁸ FIORIN, loc. cit.

1. o sentido da segmentação e o surgimento de um *paradigma semiótico da estrutura fílmica*, no que tange à divisão dos enunciados fílmicos em unidades textuais (sequências);
2. as estruturas abstratas e os caminhos para a significação;
3. as oscilações tensivas;
4. tensividade e espaço fílmico;
5. as subdimensões e as oscilações tensivas;
6. o esquema tensivo canônico;
7. o suspense como acontecimento;

Neste capítulo, devido à amplitude e à variedade de películas reunidas, os filmes *Cidadão Kane*, *Anatomia de um crime* e *Psicose*, além de serem grandes representantes do cinema clássico, servir-nos-ão, como já notamos, de referência principal em nossas análises¹⁹. Tais discursos fílmicos são ideais por oferecer uma riqueza de soluções expressivas no âmbito da composição do *suspense*. Outros exemplos de filmes surgirão no sentido de ilustrar ou reforçar as explanações teóricas, mas sem qualquer aprofundamento analítico, dado que isso será feito apenas com os objetos fílmicos de referência aqui já elencados. Os filmes referenciais oscilarão no interior deste capítulo sem, no entanto, ficarem presos a uma postulação teórica levantada a partir deles. Quando for preciso, as análises poderão ser complementadas por outro filme, mediante inclusão como a de *Mar aberto* (2004), de Chris Kentis, *Kramer vs. Kramer* (1979), de Robert Benton, entre outros. Com relação a *Cidadão Kane* e *Anatomia de um crime*, serão feitas investigações mais atentas de suas estruturas, no intuito de oferecer um detalhamento analítico voltado para o próprio roteiro das análises que serão efetuadas aqui. Quanto a *Psicose*, no que tange à sua estrutura, nos deteremos em uma sequência que comporta uma cena muito importante (a famosa “cena do chuveiro”), pertinente no conjunto das análises aqui empreendidas.

O que interessa definitivamente é a possibilidade de operacionalizar as postulações teóricas levantadas neste capítulo, a partir do *suspense*, as quais poderão dar início a supostos caminhos para a construção de uma tipologia sistemática da fundamentação dos gêneros do discurso cinematográfico.

---

¹⁹ Por meio de três apêndices desta tese, reiteramos, são apresentados o contexto, a sinopse e a estrutura de cada um dos três filmes utilizados aqui como guia referencial de análise. Cada apêndice é nomeado abreviadamente: Ap. A (p. 295-301); Ap. B (p. 302-309); Ap. C (p. 310-317).

Convém reiterar que um filme, pertencente ao que Bakhtin (2003, p. 263) chama “gênero secundário”, é um enunciado concreto. Bakhtin afirma²⁰:

[...] Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se transformam nas condições de comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios [...] No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas à diferença deles é um enunciado secundário (complexo).

Como um enunciado secundário complexo, qualquer filme terá um modo próprio de organização, uma estruturação que lhe é inerente, ou seja, aquilo que podemos compreender como sua construção composicional.

Não pretendemos esgotar aqui todo esse assunto, mas salientar alguns pontos pertinentes que, pelo viés da semiótica de linha francesa, oferecerão algum apoio na investigação relativa à construção do *suspense*. Os pontos destacados aqui recobrem percurso semelhante àquele que Greimas esboçou pela primeira vez em seu *Sobre o sentido* (1975) e, desde então, estão sempre em estado de aperfeiçoamento. Disso resulta que o nosso trajeto irá iniciar-se, antes de tudo, a partir da utilização de um procedimento defendido e utilizado por Greimas no livro *Maupassant* (1976), quando põe em prática a análise semiótica do texto: o princípio da segmentação.

Continuando nosso caminho, os pontos elencados aqui seguem uma ordem: das oscilações tensivas, no primeiro capítulo, articuladas ao nível fundamental, passamos, no segundo capítulo, ao nível discursivo, nas fundamentações do espaço e do tempo no cinema, para depois olhar mais de perto, além do percurso gerativo da significação, as relações semissimbólicas do enunciado fílmico. O nível narrativo será de enorme importância no momento em que salientarmos o valor da dimensão passional no estabelecimento de um contrato veridictório entre o *suspense* e seus espectadores, no terceiro capítulo desta tese. Algumas unidades do nível narrativo serão retomadas, como é o caso do programa narrativo

---

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 263-264.

(PN), sempre no intuito de ajudar a reforçar determinado ponto teórico postulado aqui, sem, com isso, reiterando, aprofundarmo-nos nesse nível²¹.

1 – Sobre a segmentação: do todo às sequências, das sequências ao todo²²

A partir deste momento, entraremos em um terreno em que se torna pertinente uma metodologia de trabalho eficaz quando se lida com textos sincréticos, como é o caso do cinema. A escolha que se faz aqui diz respeito à *segmentação* do texto fílmico de um modo que facilite a análise em seus meandros significativos.

No *Dicionário de Semiótica*, a segmentação é apontada como

[...] o conjunto dos procedimentos de divisão do texto em segmentos, isto é, em unidades sintagmáticas provisórias que, mesmo se combinando entre si (por relações do tipo “e... e”), se distinguem umas das outras por um ou vários critérios de recorte, sem que se saiba a que nível de pertinência estes remetem. Isso equivale a dizer que a segmentação, de natureza sintagmática, não permite, sozinha, o reconhecimento de unidades linguísticas ou, de modo mais genérico, semióticas (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 427).

Segmentar um todo discursivo provido de sentido e, a partir dessa segmentação, expor seus “pedaços”, suas sequências, fora de contexto, não tem por si só nenhum valor. O produto da segmentação, sozinho, não irá oferecer muita coisa, visto que urge a necessidade de aplicar, nesse conjunto de fragmentos, critérios para observar sua constituição individual e a maneira como cada segmento irá estabelecer relações com outros. A segmentação deve ser considerada como um primeiro “encaminhamento empírico, com vistas a decompor provisoriamente o texto em grandezas mais fáceis de serem manejadas”²³. Disso decorre que as sequências obtidas nesse processo não são observadas como unidades discursivas estabelecidas, mas apenas e, provisoriamente, unidades textuais. De fato, cada unidade textual, ou seja, cada sequência comporta indícios que, após um processo de recomposição, trará ao todo sua unidade discursiva. Há uma fronteira entre as sequências, e o processo mais

²¹ Entende-se por programa narrativo (abreviado PN), um sintagma elementar da sintaxe narrativa que é constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 389), o programa narrativo deve ser interpretado como “uma mudança de estado efetuada por um sujeito (S₁) qualquer, que afeta um sujeito (S₂) qualquer: a partir do enunciado de estado do PN, considerado como consequência, podem-se, no nível discursivo, reconstituir figuras tais como a prova, a doação, etc.”.

²² Insistimos que as sinopses, seguidas das segmentações textuais dos filmes em pauta, constam dos Apêndices A, B, C (p. 295-317).

²³ GREIMAS; Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008, p. 427.

eficaz para demarcá-las encontra-se no reconhecimento de disjunções categoriais que um dos termos da categoria visada irá caracterizar, desse modo, a sequência que a precede, e a outro, a sequência que se segue. Assim, serão reconhecidas “disjunções espaciais (aqui/lá), temporais (antes/depois), tímicas (euforia/disforia), tópicas (mesmo/outro), actoriais (eu/ele), etc.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 428). Retomaremos mais adiante a problemática das disjunções.

Na perspectiva da leitura e da análise empreendidas neste trabalho, assumimos a posição de Greimas e Courtés²⁴ a respeito da segmentação, quando estabelecem que se ela é um processo que tem o papel de colocar em evidência unidades textuais, do ponto de vista do percurso gerativo da significação, ela poderá ser considerada como um dos procedimentos de textualização. Sob esse aspecto, o discurso é recortado em partes e as unidades textuais são estabelecidas e dispostas em sucessão, e, assim, conduzidas à condição de anaforização, devendo-se levar sempre em conta a elasticidade do próprio discurso. Desse modo, o analista deve reconhecer a anaforização como um dos principais procedimentos enunciativos de textualização, que lhe permite estabelecer e manter a isotopia discursiva.

Assim, a segmentação é um percurso operatório que se aplica a todos os tipos de discursos e surge inicialmente como uma ferramenta de auxílio no processo de leitura e análise também dos enunciados fílmicos. Neste ponto, torna-se válido observar como a teoria cinematográfica define o modo de trabalhar com a segmentação do discurso fílmico.

De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson (2001), quando se analisa um filme, uma ferramenta constantemente útil de que o analista dispõe para começar a fazê-lo é segmentá-lo em sequências. Estas são frequentemente demarcadas por dispositivos cinemáticos (*fades*, dissolução, cortes, tela escura, entre outros) e unidades formais significativas²⁵. Bordwell e Thompson notam que as sequências irão constituir as partes da trama na narrativa fílmica. Nesta, a maior parte das sequências é chamada de cena – termo usado no sentido teatral – para se referir às “[...] distintas fases de ação que ocorrem em um espaço e tempo relativamente unificados”, de acordo com os autores (BORDWELL; THOMPSON, 2001, p. 79-80). A segmentação da narrativa de *Cidadão Kane* proposta por Bordwell e Thompson exemplifica um modo peculiar de os autores trabalharem com essa ferramenta:

[...] Nossa segmentação deixa-nos ver logo de imediato as divisões maiores da trama e como as cenas são organizadas dentro delas. Em linhas gerais, o esboço também

²⁴ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 428.

²⁵ Ver glossário: *fade* (p. 289); dissolução (p. 289); corte (p. 288).

ajuda-nos a notar como a trama organiza a causalidade da narrativa e o tempo da narrativa²⁶.

Utilizando-se de uma metodologia própria, Bordwell e Thompson²⁷ estruturam sua segmentação utilizando *C*, para os créditos iniciais, *E*, para os créditos finais e, entre “*C*” e “*E*”, as sequências divididas em segmentos numerados (sequência 1; sequência 2, e assim por diante). Na segmentação proposta pelos autores ao filme *Cidadão Kane*, os números se referem às partes maiores, algumas das quais contêm apenas uma cena longa. Na maior parte dos casos, entretanto, as partes maiores consistem de muitas cenas, e cada uma delas é identificada por uma letra minúscula²⁸.

A segmentação proposta por Bordwell e Thompson pode ser complementada pelo que dizem Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) a respeito dessa fase da análise fílmica. Segundo os autores, a segmentação do filme deve ser em grandes atos; os critérios que permitem segmentar o filme são: o espaço; o tempo; as marcas de pontuação (cortes); a “coerência”, a “lógica narrativa (cada ato gira em torno de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos ligados uns aos outros)”²⁹. Observam os teóricos que cada corte não irá implicar, necessariamente, a passagem de um ato a outro. Com relação aos critérios de segmentação, estes não são, portanto, como bem alertam Vanoye e Goliot-Lété³⁰, nem “mecânicos” nem rígidos, visto que “diferem de um filme para outro e não podem suplantar uma boa intuição”. Desse modo, podemos, logo de antemão, dizer que o critério estabelecido por Bordwell e Thompson na segmentação de *Cidadão Kane* foi o espacial, pois, como bem se observa na estrutura segmentada do filme, os locais onde vivem pessoas ligadas ao magnata Kane são demarcados pela presença de Thompson; daí originam-se os *flashbacks* enumerados pelos autores. Conforme Vanoye e Goliot-Lété, a segmentação em sequências tem critérios que se assemelham aos que permitem segmentar o filme em grandes movimentos, entendidos como atos. No exemplo utilizado pelos autores, *Rebeca: a mulher inesquecível* (1940), de Alfred Hitchcock, o filme é dividido em “[...] um prólogo; cinco grandes movimentos de duração sensivelmente iguais; um epílogo”³¹. No entanto, essa divisão não apresenta uma estruturação mais sintética, visto que tal segmentação em atos pode

²⁶ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art – An introduction**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 6th ed., 2001, p. 79-80.

²⁷ Ibid., p. 80.

²⁸ Confirmamos que a segmentação da narrativa de *Cidadão Kane*, nos moldes de Bordwell e Thompson, e adaptada por nós, pode ser conferida no apêndice desta tese, páginas 299-301.

²⁹ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas : Papirus, 1994, p. 124.

³⁰ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 125.

³¹ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, loc. cit.

ocorrer de maneira diferente para cada tipo de filme, como alertam os teóricos, chegando um filme, por esses critérios adotados, a ter mais do que cinco atos (ou também menos).

A proposta da divisão de um filme em atos ganha um poder de síntese maior na concepção de Syd Field. Tomando como premissa a ideia da estruturação de um filme, Field (1996, p. 110) estabelece aquilo que denomina “o paradigma estruturado” de uma narrativa e de um argumento fílmicos. O autor propõe então uma estrutura em que um filme possa ser dividido, assim como a concepção clássica aristotélica, em três grandes atos: Ato I – a apresentação; Ato II – a confrontação; e Ato III – a resolução³². Não contente com essa primeira divisão, ele ainda apresenta dois *pontos de virada*³³: o primeiro (Ponto de Virada I) estaria quase no final do ato I (páginas 25 a 27, mais ou menos); o segundo (Ponto de Virada II), no desfecho do ato II (páginas 85 a 90, aproximadamente). Field também observou que o Ato II, o maior, do mesmo modo apresenta uma divisão interna; daí, para esse ato, o autor estabeleceu uma divisão em duas metades. No elo entre a primeira e a segunda, haveria então o *ponto central* (P. C.) conectando-as no interior do ato da confrontação. O ponto central, segundo o teórico americano, é um elo na cadeia dramática; ele enfoca o enredo em uma linha de ação específica, que encaminhará para o ponto de virada II, no final do Ato II, numa direção, numa linha de desenvolvimento. Em síntese, Field estabelece que aquilo que todas as histórias contadas por imagens têm em comum são o início, o meio e o fim, mesmo não necessariamente nessa ordem. “[...] Em termos dramáticos, o início corresponde ao Ato I, o meio ao Ato II e o final ao Ato III” (FIELD, 1997, p. 18). Desse modo, longe de ser uma imposição arbitrária, essa divisão por atos é justificada pelo autor americano com a explicação de que

[...] O Ato I é uma unidade de ação dramática [...] mantida coesa dentro do contexto dramático conhecido como *Apresentação*. O Ato I apresenta a história, estabelecendo sobre quem e sobre o que ela é, e define o relacionamento entre os personagens e suas necessidades. O Ato II é uma unidade de ação dramática [...] mantido coeso no contexto dramático conhecido como *Confrontação*. Aqui o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo no caminho de alcançar sua necessidade dramática. Necessidade dramática é o que o personagem quer ganhar, conseguir ou alcançar durante o transcurso do roteiro. [...] O Ato III é uma unidade de ação dramática [...] mantido coeso no contexto dramático conhecido como *Resolução*. Resolução significa solução³⁴ [grifos do autor].

³² Field (1996) também estabelece que cada ato comportaria, desse modo, certo número de páginas (entendendo que um filme de 120 minutos deve possuir 120 páginas de roteiro, ou seja, cada página representa um minuto de projeção na tela): no ato I, páginas 1 a 30; no ato II, páginas 31 a 90; no ato III, páginas 91 a 120.

³³ No original *Plot Point*, o autor designa como “ponto de virada” um “incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 1995, p.3).

³⁴ FIELD, Syd. **Quatro roteiros. Estudos do roteiro americano**. Tradução Álvaro Ramos. São Paulo: Objetiva, 1997, p. 18.

Por extensão, Field aponta que a passagem de um ato para outro se dá por meio de um Ponto de Virada, que corresponde a

[...] qualquer incidente, episódio ou evento que “engancha” na ação e a reverte noutra direção, do Ato I para o Ato II, do Ato II para o Ato III. Pode haver muitos pontos de virada num roteiro, mas aqueles que seguram a história nos trilhos [...] são os Pontos de Virada I e II. Esses incidentes, episódios ou eventos – esses Pontos de Virada – “mantêm” a história no lugar, ancorando-a ao enredo³⁵.

Enfim, entre a primeira e a segunda metade do Ato II, Field mostra a necessidade de um Ponto Central, que teria a vantagem de conectar essas duas metades, considerado como um “[...] elo na cadeia da ação dramática”³⁶. Esses são os pontos que compõem o *Paradigma* da estrutura do roteiro de um filme.

Esse *paradigma estruturado* foi adaptado por nós e torna-se convocável como uma primeira visualização de base para a segmentação da narrativa fílmica clássica:

Ato I (Apresentação)	Ato II (Confrontação)		Ato III (Resolução)
	Primeira metade	Segunda metade	
Apresentação	↑ Ponto Central (PC)		Resolução
<i>Ponto de virada I (PV I)</i> →	<i>Ponto de virada II (PV II)</i> <i>Segunda metade do ato II</i> →		
	Confrontação		

QUADRO 1 – O paradigma estruturado com base em Field.

Não queremos, com esse paradigma, substituir a segmentação até agora direcionada em nosso trabalho. A proposta de sua utilização reside no fato de que é no interior desse esquema estrutural em três atos que podemos localizar as unidades textuais provenientes da segmentação, ou seja, as sequências. Cada enunciado fílmico comporta um determinado número de sequências e estas, por sua vez, têm a distribuição localizada em cada um dos atos. O apêndice A mostra a segmentação de *Cidadão Kane* (p. 299-301) com a divisão em atos, baseada em Field, em que as sequências depreendidas do filme, com suas respectivas cenas,

³⁵ FIELD, 1997, p. 18-19.

³⁶ Ibid., p. 19.

podem ser consultadas quando necessário. No que tange às cenas, seguindo o modelo proposto por Bordwell e Thompson (2001), cada sequência, no interior de cada ato, irá comportar um número delas. Tais cenas serão identificadas por meio de uma ordem alfabética única para cada sequência inserida em cada ato específico. Dessa forma, o Ato I (Ap. A, p. 299) de *Cidadão Kane* tem em sua constituição quatro sequências numeradas de 1 a 4 e, no interior de cada uma delas, cenas identificadas em ordem alfabética: sequências 1 (cena única); 2 (cenas [a] e [b]); 3 (cena única); 4 (cenas [a]; [b]; [c]; [d]; [e]; [f]). O mesmo vale para o Ato II (Ap. A, p. 300): sequências 5 (cenas [a] a [g]); 6 (cenas [a] a [j]); 7 (cenas [a] a [l]). O processo é idêntico para o Ato III (Ap. A, p. 309): sequência 8 (cenas [a] a [d])³⁷. O mesmo vale para *Anatomia de um crime* (Ap. B, p. 307-308) e *Psicose* (Ap. C, p. 315-317). Para o desenvolvimento de nossa tese, consideramos “cena” como uma unidade de ação dramática que, também depreensível de uma segmentação, focaliza uma determinada situação e um mesmo ambiente. Geralmente, as cenas comportam as mesmas personagens e podem incluir diversos planos, como é o caso da “cena do chuveiro” de Hitchcock (FIGURA 2, p. 66).

Podemos afirmar que esse método condiz com o exame relativo à textualização, visto que ela é o conjunto de procedimentos que têm por meta a constituição de um contínuo discursivo, anteriormente à manifestação do discurso em qualquer semiótica. Desse modo, o texto, assim obtido e uma vez manifestado como tal, irá assumir uma forma de representação semântica do discurso, pois “[...] enquanto representação semântica, esse texto é indiferente aos modos de manifestação semiótica que lhe são logicamente anteriores” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 304). A textualização constitui uma parada do percurso gerativo total num momento qualquer do processo e um desvio em direção à manifestação. Assim,

[...] quando se quer dar uma representação deste ou daquele nível do percurso gerativo (da gramática profunda, da gramática de superfície, da instância figurativa, etc.), procede-se, necessariamente, à textualização desse nível (vale dizer, dos dados fornecidos pela análise desse patamar)³⁸.

Por esse prisma, a segmentação pode ser considerada, conforme já vimos, como um dos procedimentos de textualização.

Um detalhe importante é que o paradigma estrutural não é uma fórmula a ser seguida à risca, tanto que, de nossa parte, abolimos a divisão de páginas do roteiro de um filme qualquer, pois tal divisão numérica não oferece conteúdos analisáveis, do ponto de vista

³⁷ Para uma visualização dessa estrutura, ver Apêndice A, p. 299-301.

³⁸ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 304.

semiótico. Field apenas mostra um modelo para que o roteirista tenha sempre em mãos uma estrutura imediata e uma forma indicativa de como construir a narrativa de um filme qualquer, mantendo a coerência e, principalmente, a coesão. As determinações das páginas do roteiro podem variar, mas, em muitos casos, casam-se perfeitamente com diversos filmes já exibidos. A ideia principal para nossa pesquisa é tentar uma aproximação do olhar analítico com a estrutura proposta, esta que se pretende flexível, não rígida. Discutível, não dogmática³⁹. Ressaltamos que esse paradigma serve para recompor o narrado e, ao permitir uma visualização das partes vinculadas ao todo filmico, viabiliza a análise semiótica.

Francesco Casetti e Federico di Chio, em *Cómo analizar um film* (2007), no que concerne à segmentação dos filmes, propõem as etapas da análise, que devem obedecer a certos critérios. Em linhas gerais, as etapas da análise são: a) segmentar; b) estratificar; c) enumerar e ordenar; d) recompor e modelizar. Interessam-nos, neste momento, as etapas *a* e *b*. A decomposição inicial dos filmes pode ser de duas formas: a primeira é a segmentação da linearidade ou segmentação propriamente dita, ou seja, trata-se de “subdividir o texto em segmentos cada vez mais breves que representem unidades de conteúdo sempre menores” (Casetti; Chio, 2007, p. 35). Teríamos, nesse caso, em uma ordem decrescente, os episódios, as sequências, os enquadramentos, as imagens; a segunda, complementar à primeira, é a decomposição da espessura, ou seja, esta irá consistir em quebrar a compacidade, a densidade do filme para assim examinar os diversos segmentos que o compõem, isto é, uma vez dividido o filme em episódios, sequências, enquadramentos e imagens, passa-se então a

[...] seccionar estes segmentos, diferenciando seus distintos componentes internos (o espaço, o tempo, a ação, os valores figurativos, o comentário musical, etc.) que serão analisados um por um, tanto em seu jogo recíproco no interior de um segmento dado, quanto na diversidade de formas e funções que assumem logo ao longo do filme [...] (Casetti; Chio, 2007, p. 41).

Dessa maneira, questões a respeito de como muda a música entre a sequência X e a sequência Y, ou que distintas funções elas desempenham nos dois fragmentos, poderão ser depreendidas pelo analista.

Em *Maupassant* (1976), ao justificar a escolha do conto do escritor francês para o exercício prático da semiótica do texto, Greimas, quanto à organização textual, dirá que, em

---

³⁹ Como paradigma, esse núcleo estrutural pode ser alterado, subvertido, como pode ser visto no capítulo três desta tese, quando tratamos dos contratos enunciativos do gênero, em uma passagem em que o enunciador, Mel Brooks, opera com os elementos parodísticos calcados na subversão do *suspense*, tendo por base o famoso filme de Alfred Hitchcock, *Os pássaros*.

sua forma escrita, o texto escolhido compreende um *dispositivo gráfico* (grifo do autor) caracterizado pela escolha dos caracteres de impressão, pela decupagem frástica, pela decupagem em parágrafos, entre outros. No que concerne a esses critérios,

[...] este último, que amaríamos considerar como o critério quase natural – ou ao menos como a marca evidente da intervenção direta do narrador organizando seu discurso – não dispõe, infelizmente, senão de um caractere indicativo, isto é, facultativo e não necessário. Isso provém, cremos nós, do fato de que todo discurso – e pela razão mais forte o discurso narrativo – apresenta uma organização multiplana, e que sua paragrafação pode corresponder às delimitações incontestáveis, mas situadas tanto sobre um, quanto sobre outro dos níveis do desencadeamento discursivo (GREIMAS, 1976, p. 19).

Abandonando esse posicionamento, Greimas (1976) recorre aos critérios espaçotemporais de segmentação. Para o autor, tais critérios

[...] têm a vantagem de estar uniformemente presentes em todo discurso pragmático, isto é, em discursos que relatam as séries de “acontecimentos” ou de “fatos” que se encontram necessariamente inscritos no sistema de coordenadas espaçotemporais. Sem, para tanto, reconhecer o caráter universal e, sobretudo, hierarquicamente dominante da segmentação espaçotemporal [...] ela [a segmentação espaçotemporal] parece apropriada, pela clareza de um modo de pensar, de ser aplicada, em primeira instância, sobre o texto a analisar (GREIMAS, 1976, p. 19).

Tornam-se necessários alguns esclarecimentos no que tange à concepção greimasiana sobre as disjunções espaçotemporais. Greimas e Courtés (2008, p. 149) afirmam que o termo *disjunção*, nos procedimentos da segmentação, é utilizado para “[...] denominar os critérios que permitem a introdução do descontínuo na continuidade sintagmática do discurso”. Desse modo, segundo os autores, poderíamos falar em “**disjunções gráficas, espaciais, temporais, actoriais, lógicas, tópicas, tímicas**”, entre outras⁴⁰. Na análise de “Dois amigos”, de Maupassant, Greimas exemplifica tais disjunções sob dois pontos de vista, um temporal e outro espacial, na primeira sequência estabelecida do conto (“Paris”)⁴¹.

Na espacialidade, o que predomina é, inicialmente, uma “ancoragem espacial” explícita, um lugar tópico em que o espaço do narrado está afixado pelo topônimo “Paris”, designando um dos lugares colocados pelo discurso.

⁴⁰ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 149 – grifo dos autores.

⁴¹ Esse conto narra a história de dois amigos, sr. Morisot e sr. Sauvage que, antes da guerra, encontravam-se todos os domingos para pescar. Durante a guerra, os dois amigos são feitos prisioneiros dos soldados prussianos e o futuro que os aguarda não é nada promissor.

Na temporalidade, há a ausência de uma “ancoragem histórica”, ou seja, de uma datação ou alusão aos eventos, fatos, acontecimentos de inclinação sociopolítica, evitando, desse modo, um período demarcado, mas determinado temporalmente: “a guerra”.

As disjunções espaçotemporais surgem, assim, na oposição entre as categorias espaciais */englobado/* “Paris” vs. */englobante/* “não-Paris”, a partir do adjetivo “bloqueada”, que inicia o conto. Na oposição entre as categorias temporais, surge um “alicerce” temporal por meio da projeção da oposição “antes da guerra” vs. “durante a guerra” que, por sua vez, irá decompor-se em duas categorias: uma temporal – */antes/* vs. */durante/* vs. */depois/*; e outra denominativa, operando a periodização da temporalidade – */guerra/* vs. */paz/* (GREIMAS, 1976, p. 20-21). Voltando ao *Dicionário de Semiótica* (2008), Greimas e Courtés assinalam que o procedimento mais eficaz da segmentação reside no

[...] reconhecimento de disjunções categoriais em que um dos termos da categoria visada caracteriza a sequência que precede, e a outro, a sequência que se segue. Dessa forma, se reconhecerão disjunções espaciais (aqui/lá), temporais (antes/depois), tímicas (euforia/disforia), tópicas (mesmo/outro), actoriais (eu/ele), etc.⁴².

A sequência tem um papel importante para a semiótica. Obtida pelo procedimento da segmentação, ela é uma unidade textual que se distinguirá dos sintagmas, estes compreendidos como “[...] unidades narrativas situadas num nível mais profundo”⁴³. A delimitação das fronteiras de uma sequência é garantida pela presença de demarcadores que asseguram a discrição dessa mesma sequência. De acordo com Greimas e Courtés⁴⁴,

[...] a comparação com as sequências que a precedem e que a ela se seguem permite estabelecer disjunções contrastivas e reconhecer, assim, quer suas propriedades formais, quer suas características semânticas denomináveis (distinguindo, no primeiro caso, sequências descritivas, dialogadas, narrativas, etc. e, no segundo, sequências “passeio”, “dança”, “caça”, “sonho”, etc.). As denominações do primeiro gênero visam a constituir uma tipologia de unidades discursivas, as do segundo se oferecem como resumos aproximativos, de ordem temática, que ajudam a fazer uma ideia da economia geral do discurso examinado.

A existência de uma organização interna de uma sequência somente é revelada quando ela é subdividida em unidades textuais menores ou segmentos. Tal divisão tem, por finalidade, o “[...] reconhecimento de unidades discursivas, cujas dimensões não correspondem, necessariamente, ao recorte em frases ou parágrafos, mas permitirão o

⁴² GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 427-428.

⁴³ Ibid., p. 457.

⁴⁴ GREIMAS; COURTÉS, loc. cit.

esclarecimento de enunciados ou sintagmas narrativos subjacentes” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 457-458).

Em suma, há dois modos de operar com a disjunção: de um lado, em semiótica narrativa, ela irá designar, paradigmaticamente, um dos dois termos da categoria *junção*, disjunção vs. conjunção; de outro, a própria disjunção será utilizada nos procedimentos de segmentação. Neste último, uma sequência determinada (“Paris” – sequência I postulada por Greimas em “Dois amigos”) estará em disjunção com outra sequência (“A amizade” – sequência II em “Dois amigos”). A disjunção espacial, nesse caso, postularia, para a primeira e a segunda sequências, o “aqui”, local em que há a guerra (primeira sequência), e o “lá”, lugar em que há a amizade (segunda sequência).

Portanto, em semiótica narrativa, por meio do processo da segmentação, surge a sequência, entendida como uma unidade textual provisória. O produto da segmentação é diferente do sintagma, entendido como unidade narrativa em um nível profundo. As sequências terão demarcadores que delimitarão suas fronteiras. Da comparação entre as sequências – entre as que as sucede e as precede –, surgirão disjunções contrastivas. A partir disso, haverá o reconhecimento das distinções, de um lado, de propriedades formais (distinção entre sequências descritiva, narrativa, dialogada, etc.), e, de outro, das características semânticas denomináveis (distinção entre sequências) como “passeio”, “dança”, “caça”, “sonho”, etc.. No primeiro caso, teríamos a constituição de uma tipologia de unidades discursivas; no segundo, resumos aproximativos de ordem temática, o que viabilizaria uma ideia da economia geral do discurso examinado. Uma sequência pode ser dividida em unidades textuais menores (ou segmentos) que revelam a existência de uma organização interna. Com isso, haverá o reconhecimento de unidades discursivas que trarão o esclarecimento de enunciados ou sintagmas narrativos subjacentes.

O modelo apresentado acerca das disjunções espaçotemporais, como vimos, oferece um modo de trabalho que pode ser verificado no discurso cinematográfico. Interessa-nos aqui, adotar o critério da disjunção espacial, da topicalização dos espaços narrativos em que as sequências dos filmes tendem a revelar uma organização interna mediante o exame das disjunções dos lugares tópicos. Por ora, o abandono das disjunções temporais se justifica por questões de operacionalização relativas aos estilos de cinema: enquanto, no cinema clássico, a predominância cai sobre o espaço, projetado em um contínuo narrativo que privilegia a linearidade, o que predomina no cinema moderno é a manipulação do tempo em larga escala e a quebra da linearidade narrativa, instaurando uma complexa rede temporal, em que temos, como um dos exemplos de maior repercussão, o filme de Alain Resnais, *O ano passado em*

Marienbad (1961). Isso não significa que o tempo será abandonado por nós; ele terá aqui sua investigação mediante o exame a ser feito das categorias da enunciação. O critério da disjunção temporal, se necessário, poderá ser acionado, mas não tomará conta da segmentação em sequências dos filmes aqui selecionados.

Retomando Bordwell e Thompson (2001), Vanoye e Goliot-Lété (1994), Casetti e Chio (2007), e Field (1996), podemos tecer um amálgama resultante dos modelos e sugestões apresentados para que se desenvolva a segmentação de *Cidadão Kane* sob o ponto de vista semiótico oferecido por Greimas.

No estilo clássico de cinema, como uma primeira organização textual, a segmentação de uma narrativa fílmica deveria principiar pelo critério da espacialidade. No caso de *Cidadão Kane* (Ap. A, p. 299-301), como bem mostraram Bordwell e Thompson (2001), a espacialidade foi utilizada como critério inicial na segmentação da narrativa. Como oposição semântica dos tópicos, o que prevalece na narrativa é a supremacia do espaço da sequência I, “Xanadu”, o /aqui/ que estabelece o mistério, o enigma de *Rosebud*, em detrimento dos espaços das outras sequências, o /lá/ propagador das dúvidas e das incertezas, cujo interior notabiliza-se pela procura da revelação do mistério por parte dos atores nele investidos (ver a segmentação em Ap. A, p. 299-301).

Antes de percorrer os atos⁴⁵ que compõem o enunciado fílmico, apresentaremos alguns fotogramas (FIGURA 1) que ilustram, em parte, a discursivização de *Cidadão Kane* e, quando solicitados, recorreremos a eles no intuito de reforçar algum ponto teórico levantado⁴⁶:

---

⁴⁵ Reiteramos que a nossa escolha em utilizar os atos propostos por Field diz respeito a um primeiro modo de seccionar um filme. Cada ato, como unidade de ação dramática, comporta um certo número de sequências que seguem uma progressão lógica. Na segmentação do filme, os atos encadeiam-se segundo uma sequência: Ato I (*Apresentação*), Ato II (*Confrontação*), Ato III (*Resolução*). O Ato I possui um ponto de virada (PV). Este é entendido um incidente, um evento que “engancha” na ação e a reverte noutra direção. O Ato II também possui um PV, como a mesma utilização. Ocorre, porém, que o Ato II, compreendido como aquele de maior extensão na decupagem de um filme, apresenta um ponto central (PC). Este apresenta um incidente, episódio, evento, diálogo, ou decisão que liga a primeira à segunda metade do Ato II. A segmentação, que apresentamos para os filmes aqui elencados, tem, juntamente com a utilização dos atos, uma operacionalização que julgamos necessária para o agrupamento das sequências originadas a partir desse critério greimasiano de seccionar o texto.

⁴⁶ Para a definição de fotograma que utilizamos nesta tese, ver glossário p. 290.

Fotograma 1: Na sala de projeção, os repórteres decidem ir em busca do significado de *Rosebud*.

Fotograma 2: Thatcher mostra o contrato de tutoria para os pais do menino Kane.

Fotograma 3: O primeiro natal de Thatcher com o tutelado Kane.

Fotograma 4: O ano novo em que Kane deixa a tutela de Thatcher.

Fotograma 5: Bernstein admira Kane e sente saudades do amigo.

Fotograma 6: A nova equipe do jornal *Inquirer*, contratada por Kane.

Fotograma 7: Kane e Emily na mesa do café da manhã; promessas eternas de amor.

Fotograma 8: A mesa do café da manhã: distanciamento e um casamento arruinado.

Fotograma 9: Kane é ovacionado em comício para governador, principalmente quando ataca Jim Gettys, seu adversário político.

Fotograma 10: Jim Gettys observa, à distância, as ameaças feitas a ele por Kane, seu adversário político.

Fotograma 11: Gettys triunfa sobre Kane quando revela a Emily o caso amoroso do marido dela com Susan.

Fotograma 12: Kane conversa com Leland sobre os princípios do jornalismo.

FIGURA 1 – Fotogramas (1-18) de Cidadão Kane.

No Ato I – a Apresentação –, entendido como o enfileiramento dos fatos e dos acontecimentos apresentados, teríamos os espaços iniciais fundamentados pela dúvida a respeito de quem foi Kane e o que significava *Rosebud*. Aqui haveria então o domínio espacial de três lugares construídos na superfície discursiva do filme: Xanadu, o espaço de abertura, o /aqui/ que fundamenta o enigma; em relação a esse espaço inicial, temos o /lá/ da sala de projeção, o espaço que origina a curiosidade e a busca pela resolução do mistério; também a boate *El Rancho*, espaço que, em um primeiro momento, contrariando as expectativas, mantém em recusa o desvelamento do mistério. A sequência 4, a biblioteca da fundação Thatcher (Apêndice A, p. 299), também constituída como o /lá/, contribui para estabelecer o espaço de abertura e representante da investida de Thompson em saber quem foi ou o que era *Rosebud*. Thompson, após a primeira leitura das memórias de Thatcher, descobre detalhes da vida de Kane. Um dos detalhes, em que ocorre o Ponto de Virada I (Ato I, Ap. A, p. 299), é o interesse pelo quase falido jornal *New York Daily Inquirer*. Neste PV I, que institui um evento que irá dar um gancho na ação e a reverter para outra direção, precisamente a passagem para o Ato II (ver Apêndice A, p. 300), Kane desafia Thatcher e, simbolicamente,

livra-se de sua tutela. Sob a perspectiva da teoria semiótica, observamos que o ponto de virada 1 instaura Kane como o sujeito da ação, cuja falta se origina na disjunção com um objeto de desejo. Confirma-se o ponto de virada como instituição do sujeito em falta, o que o coloca numa situação de urgência para a ação. Enquanto o jovem Kane institui para si, como objeto de valor visado, a entidade *New York Daily Inquirer*, fica estabelecido o sujeito performativo, prestes a desencadear a performance que o tornará conjunto com seu novo interesse, o jornal. Concomitantemente, o antissujeito Thatcher perde sua legitimidade. Vale que o ponto de virada institui a falta para o sujeito e, com ela, adentra outro ato de *performance*, o Ato II.

No Ato II, entendido como a *Confrontação* (Ap. A, p. 300), teríamos os espaços fundamentados pela constituição da personalidade de Kane. Desde a biblioteca da Fundação Thatcher (sequência 4, Ato I – Ap. A, p. 299), onde vimos um primeiro resquício do caráter de Kane sendo formado por meio da leitura de Thompson das memórias do ex-tutor de Kane, passando pelo escritório de Bernstein (sequência 5, Ato II – Ap. A, p.300), pela casa de repouso onde Leland permanece enclausurado (sequência 6, Ato II – Ap. A, p. 300), e pela boate *El Rancho* (sequência 7, Ato II – Ap. A, p. 300), temos momentos em que traços da individualidade do magnata da comunicação são revelados, para que a apreensão total de seu caráter possa ser constituída.

Como Ponto Central do Ato II, isto é, um elo na cadeia da ação dramática que conecta a primeira com a segunda metade do Ato II (Ap. A, p. 300), temos a derrota de Kane nas eleições. O ponto de virada II, um episódio que dá gancho na ação e a reverte noutra direção, do Ato II para o Ato III (Ap. A, p. 301), também será marcado por uma das cristalizações da frustração de Kane, em relação ao amor que tanto procura, no momento em que Susan vai embora de Xanadu. Toda essa confrontação operada nesse ato, manifestada por meio das reminiscências dos atores, conduz o sujeito Thompson ao Ato III, a *Resolução* (Ap. A, p. 301) na intenção de encontrar a revelação. O Ato III, do ponto de vista narrativo, no âmbito de uma conjunção esperada, é visto como revelador ou potencialmente revelador, e apresentará Xanadu (sequência 8, Ato III – Ap. A, p. 301) como o espaço final em que se espera a revelação do enigma Kane/*Rosebud*. Em *Cidadão Kane*, operaram-se, por meio do espaço final Xanadu, uma possibilidade conjuntiva e outra disjuntiva em relação ao saber. O espaço produz a conjunção com o saber mediante marcas deixadas pelo observador ao espectador por meio da figura do trenó *Rosebud* (espaços das sequências 4, Ato II; e 8, Ato III – Ap. A, p. 301). O espaço mantém a disjunção do ponto de vista do narrador em relação ao sujeito Thompson. Também sustentará a eterna falta de Kane em relação à felicidade e ao amor, encontrados somente na infância.

Se temos, na segmentação, a explicitação de unidades sintagmáticas decompostas de um todo de sentido, como bem apontam Greimas e Courtés (2008), tais unidades (no âmbito cinematográfico: as sequências, as cenas, os enquadramentos, entre outros) parecem decorrer de um paradigma próprio da diegese fílmica. A disjunção espacial que se estabeleceu entre as sequências 1 e 2, Ato I, produziu uma distinção entre enigma (sequência 1, Ato I, Ap. A, p. 299) e revelação (sequência 2, Ato I, Ap. A, p. 299), no nível discursivo do filme. Tal distinção pode ser compreendida como um resumo aproximativo, de ordem temática, de uma ideia geral do discurso fílmico examinado. Essa ideia gira em torno da resolução de um enigma. Ela também pode ser apreendida quando examinados os enunciados fílmicos *Anatomia de um crime* e *Psicose*. Com relação ao Ato I, no que concerne à narrativa de *Cidadão Kane*, se temos, na instauração do espaço enunciativo da sequência 1, o levantamento de uma categoria que irá opor-se à sequência 2 que a sucede, como as outras sequências podem ser compreendidas nesse processo? A disjunção espacial, conforme vimos, surge da ideia de uma comparação entre as sequências. Estas, que serão instauradas em sucessão a partir da sequência 2, serão fundamentadas pelo mesmo termo oposicional surgido nesse contexto do Ato I (“curiosidade” que impulsiona a “revelação” – características semânticas denomináveis). A sequência 2, Ato I, tem como característica semântica denominável o “enigma” (o mistério que envolve Kane e *Rosebud*).

Desse modo, as sequências 3, 4 (Ato I, Ap. A, p. 299), 5, 6, 7, Ato II (Ap. A, p. 300) e 8, Ato III (Ap. A, p. 301), serão conduzidas pelo processo da anaforização, visto que retomam o termo referencial da sequência 2 em oposição à 1, ou seja, haverá, nas sequências que sucedem a 2, o mesmo resumo aproximativo de ordem temática: a ideia geral do discurso em torno da revelação de um enigma. Assim, o enunciador estabelece e mantém a isotopia discursiva que se mantém ao redor da ordem temática do filme. A sequência 1, Ato I, “impõe” *Rosebud* como um enigma; a 2, Ato I, lança-se nos domínios da busca de uma revelação; as outras que sucedem a 2 retomam sempre essa busca. E, como uma volta à oposição inicial, a sequência 8, na cena [d], Ato III (Ap. A, p. 301), coloca-se, finalmente, como o espaço da revelação no momento em que só o enunciatário tem a chance de, parcialmente, perceber e apreender o sentido de *Rosebud*.

Após aplicarmos, na segmentação do filme, o critério da disjunção espacial, como operadora do reconhecimento de certos contrastes narrativos, vejamos como fica o quadro, inicialmente proposto por Field, adaptado segundo a síntese dessas novas informações, e que, neste momento, representa a narrativa, ou seja, o *paradigma semiótico da estrutura fílmica*, de *Cidadão Kane*:

Ato I (Apresentação): o espaço inicial <i>/aqui/ vs. /lá/</i>	Ato II (Confrontação): os espaços conflitantes <i>/lá/ em relação ao /aqui/</i>		Ato III (Resolução): o espaço final e a potencialidade de revelação <i>/lá/ em relação ao /aqui/</i>
Sequências: Xanadu (1) – o espaço inicial (<i>/aqui/</i>); a sala de projeção (2); a boate <i>El Rancho</i> (3); a biblioteca da Fundação Thatcher (4) espaços de oposição (<i>/lá/</i>).	Sequências: o escritório de Bernstein (5); a casa de repouso (6); a boate <i>El Rancho</i> (7).		Sequência: Xanadu (8 – o espaço final); as reminiscências de Raymond.
Disjunção espacial entre a sequência 1 (<i>/aqui/</i> - enigma) e a sequência 2 (<i>/lá/</i> - revelação).	A oposição permanece.		Do ponto de vista do enunciatário, a oposição é liquidada (<i>Rosebud</i> é revelado).
Anaforização: retomada do termo referencial da sequência 2 (anaforizada) pelas sequências 3 e 4 (anaforizantes).	Anaforização: retomada do termo referencial da sequência 2 (anaforizada) pelas sequências 5, 6 e 7 (anaforizantes).		Anaforização: retomada do termo referencial da sequência 2 (anaforizada) pela sequência 8 (anaforizante) / Cena indicativa [d] do espaço da revelação, em oposição ao espaço da sequência 1.
	Primeira metade: Sequências 5 e 6.	Segunda metade: Sequências 6 e 7.	
Apresentação <i>Ponto de Virada I (PV I):</i> a leitura das memórias de Thatcher, ex-tutor de Kane, na biblioteca da Fundação Thatcher (4): o amadurecimento e o rompimento de Kane com Thatcher →	↑ Ponto Central (PC): a derrota de Kane nas eleições – Sequência 6. <i>Ponto de virada II (PV II):</i> Susan deixa Kane <i>Segunda metade do ato II.</i> → Confrontação: Ato II como o ápice da confrontação.		Resolução: do ponto de vista do enunciatário, cuja capacidade de apreensão é esperada para o estabelecimento da revelação.

QUADRO 2 – Paradigma semiótico da estrutura fílmica de Cidadão Kane.

Tomando como orientação esses princípios de segmentação apresentados até aqui, cabe dizer que os outros dois filmes que servirão de fundamentos para nossa operacionalização analítica, no quadro definido de filmes de *suspense*, também podem ser submetidos ao paradigma semiótico da estrutura fílmica. Daremos um exemplo sucinto, sob esse aspecto, no que concerne aos outros dois filmes que fazem parte deste primeiro momento: *Anatomia de um crime* (Ap. B, p. 302-309) e *Psicose* (Ap. C, p. 310-317).

Provamos com *Cidadão Kane* que, do ponto de vista da semiótica narrativa, a segmentação estabelece unidades textuais (as sequências) que, ao serem comparadas, permitem que se depreendam disjunções espaciais. As disjunções espaciais são recorrentes no estilo clássico de cinema.

No caso de *Anatomia de um crime* e de *Psicose*, basta reportar também à segmentação sob o critério da espacialidade. Esses dois textos fílmicos podem ser decompostos de maneira que os segmentos apontem para diferentes componentes internos. Em *Anatomia de um crime*, temos as sequências ordenadas sob um critério da espacialidade (Ap. B, p. 307-309). O interior de tal espacialidade é provido de sequências em que as ações no espaço/tempo transbordam valores que expressam o principal objetivo da narrativa: a busca pela verdade, que está mascarada. Do mesmo modo, *Psicose* (Ap. C, p. 315-317), ao ser segmentado, tomando como base o critério da espacialidade, colocará em pauta a mesma ordem temática de *Anatomia de um crime*, ou seja, a elucidação de um mistério. As sequências de ambos os filmes, segmentadas pelo mesmo critério, colocam à tona oposições que são apreendidas pelos lugares tópicos que emergem no desenrolar da diegese, de forma sucessiva e, por que não dizer, sintagmática. O “tribunal”, assim como o “Bates Motel”, são lugares tópicos em total vinculação com o *suspense*, demonstrados nas sequências dos filmes. Nesse caso, o espaço coletivo “Tribunal” de *Anatomia de um crime* (sequência 13, Ato II, Ap. B, p. 308) instaurará uma oposição ao ator individual “Paul Biegler” (no caso, o ator responsável pelo enunciado do fazer); de maneira semelhante, podemos ver que também o espaço coletivo “Bates Motel” de *Psicose* (sequência 5, Ato II, Ap. C, p. 316) estabelecerá uma oposição com um dos atores individuais, neste caso, Marion Crane. Desse modo, as disjunções entre sujeitos de ambos os filmes podem ser comprovadas mediante a dimensão espacial das sequências, que postula espaços internos e externos, nos quais a permanência da falta cristaliza uma insatisfação geral, do ponto de vista dos sujeitos discursivos.

Após esse percurso inicial oferecido pela segmentação dos filmes, convém adentrar as estruturas abstratas para percorremos os caminhos iniciais que levam à significação do *suspense*, o gênero que trouxe a ansiedade e a angústia na interação com o espectador. É

válido observar que o critério escolhido para a segmentação proposta irá refletir nas oscilações tensivas do *suspense*.

2 – As estruturas abstratas e os caminhos para a significação

Os itinerários que levam a certa compreensão do significado de um texto repousam no momento em que passamos a assimilá-lo e também a “visualizá-lo” como uma rede de significações. Assim, quando estamos diante de um enunciado, um dos meios que temos para adentrá-lo é conhecer como ele foi estruturado, desde a sua manifestação até o momento em que foi “pressentido” como um discurso. Estamos, desse modo, nas vias de uma rota que estabelece o processo da significação, que vai do mais “abstrato”, o enunciado “idealizado”, ao mais “concreto”, o enunciado manifestado. Importa também notarmos que, a partir das oscilações tensivas, que mostram uma primeira organização do enunciado em seu *campo de presença*, chegamos ao enunciado “pressentido”.

Interessa-nos mostrar as estruturas abstratas, que irão gerar aquilo que será o discurso manifestado, tematizado e figurativizado em sua concretude. Tudo começa com o percurso gerativo de sentido⁴⁷. Em resumo: com base nas proposições de Greimas e Courtés⁴⁸, no percurso gerativo da significação, parte-se da estrutura mais abstrata do texto para ir ao encontro de sua estrutura de superfície, da manifestação concreta. Com isso, cada texto em particular terá um percurso que compreenderá três níveis com suas respectivas estruturas: no nível discursivo, haverá as estruturas discursivas; no nível narrativo, as estruturas semionarrativas; no nível profundo, mais abstrato, as estruturas profundas. Cada nível apresentará, com suas respectivas estruturas, uma sintaxe e uma semântica correspondentes. Uma síntese sobre o percurso gerativo da significação, proposta por Denis Bertrand (2003, p. 47), pode ser vista no quadro que segue:

---

⁴⁷ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 232-235.

⁴⁸ GREIMAS; COURTÉS, loc. cit.

Nível discursivo (estruturas discursivas)	Isotopias figurativas (espaço, tempo, atores) Isotopias temáticas Figurativização Tematização
Nível narrativo (estruturas semionarrativas)	Esquema narrativo (contrato, competência, ação, sanção) Sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinador, antissujeito; programas narrativos; percursos narrativos) Estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações)
Nível profundo (estruturas profundas)	Estruturas elementares: semântica e sintaxe elementares – ou fundamentais – (quadrado semiótico)
	Estruturas tensivas ⁴⁹

QUADRO 3 – *Percurso gerativo da significação.*

Interessa pontuar o caminho que faremos com base no nível profundo do percurso gerativo da significação neste momento: das estruturas tensivas, com suas oscilações, até as estruturas elementares, com a semântica e a sintaxe fundamentais. O final desse percurso indicará as estruturas profundas do *suspense*.

2.1 – As oscilações tensivas⁵⁰

Segundo Claude Zilberberg (2006a, p. 169), a tensividade seria o lugar imaginário onde a intensidade e a extensidade unem-se uma à outra. A intensidade – os estados de alma,

⁴⁹ Bertrand, a partir de quadro apresentado em **Caminhos de semiótica literária** (2003, p. 47), ajustou, no percurso gerativo da significação, as estruturas tensivas, de acordo com esquema próprio sugerido em curso ministrado por ele na ABRALIN, em 2009. No quadro apresentado acima, adaptamos somente a parte proposta pelo autor com relação às estruturas tensivas.

⁵⁰ Os estudos da tensividade, propostos por Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, irão conduzir, a partir desse momento, a concepção de uma estrutura tensiva que será inerente ao *suspense*. Nossa orientação acerca dessa concepção tensiva do *suspense* estará centralizada, principal e fundamentalmente, em três trabalhos dos autores acima mencionados: *Tensão e significação* (2001) e *Síntese da gramática tensiva* (2006a), esta obra escrita por Zilberberg, que, para nós, trata-se de um texto em que todos os conceitos da semiótica tensiva adquirem um aspecto mais coeso no entendimento dessa nova proposta teórica. Com relação aos esquemas tensivos que irão fundamentar qualquer gênero cinematográfico, adotamos como norteamento as propostas de *Semiótica do discurso*, de Fontanille (2007).

o sensível – rege a extensidade – os estados de coisas, o inteligível. Desse modo, “os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma” (ZILBERBERG, 2006a, p. 169). Intensidade e extensidade serão denominadas valências; o resultado da associação de uma valência intensiva com uma valência extensiva será conhecido como valor. De um lado, a intensidade une o andamento e a tonicidade; de outro, a extensidade une a temporalidade e a espacialidade. A intensidade diz respeito à força e seus efeitos podem ser medidos em sua qualidade de subitaneidade, de “precipitação” e de energia; desse modo, as qualidades subsumem quantidades efetivas. No que concerne à extensidade, esta diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade. Disso resultará que a intensidade e a extensidade assumem a posição de *dimensões*; o andamento e a tonicidade, na dimensão da intensidade, assim como a temporalidade e a espacialidade, na dimensão da extensidade, adquirem a posição de *subdimensões*. Duas são as maneiras como o aumento pode ser obtido: será correlação conversiva quando for do tipo “quanto mais... mais”; será correlação inversa quando for do tipo “quanto mais... menos” ou “quanto menos... mais”. Se, como bem observa Zilberberg, “a intensidade como dimensão rege a extensidade”, o mesmo critério se dará entre as subdimensões pertencentes a dimensões distintas⁵¹. Assim, o andamento rege a temporalidade por uma correlação inversa, pois *quanto mais* elevada é a velocidade, *menos* longa é a duração; a tonicidade rege a espacialidade por uma correlação conversiva, pois *quanto mais forte* é a tonicidade, *mais* vasto é o seu campo de desdobramento. A correlação entre as subdimensões pertencentes a uma mesma dimensão será conversiva. Esta, por sua vez, pode ser pensada como um *produto*. O produto resultante do andamento e da tonicidade tem por resultante necessária o *impacto*; o produto resultante da maior extensão temporal e da maior extensão espacial tem por resultante necessária a *universalidade* (os valores de universo). Zilberberg postula então uma problemática: entre os valores de impacto e os valores de universo deve-se supor uma correlação inversa ou uma correlação conversiva?

[...] Se for uma correlação conversiva, os valores de impacto e os valores de universo aumentam-se uns aos outros, *e tudo transcorre da melhor forma no melhor dos mundos possíveis...* [grifos do autor]; se for uma correlação inversa, os valores de impacto diminuem proporcionalmente aos de sua extensão, de sua difusão⁵².

Sobre uma mesma base formal, haverá a articulação das duas subdimensões intensivas, bem como das duas subdimensões extensivas. As variações e as vicissitudes de

⁵¹ ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. Tradução Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo: Annablume, vol. 25, 2006a, p. 172.

⁵² ZILBERBERG, loc. cit.

toda espécie que afetam o sentido decorrem, segundo Zilberberg, de sua imersão no instável e imprevisível, ou seja, de sua imersão na *foria*. Essa “efervescência” pode ser analisada sob o viés de três grandezas, designadas como *foremas*: a direção, a posição (o intervalo) e o *elã* (impulso; entusiasmo). A direção e a posição são pressupostas e o *elã*, pressuposto; aquelas permanecem como tributárias deste. A “interseção” de um *forema* com uma subdimensão será identificada como *valência*.

É importante observar que, no nosso caso, na construção composicional do *suspense*, iremos utilizar apenas as *valências* que mais condizem, por ora, com a arquitetura desse gênero cinematográfico. A subdimensão da espacialidade torna-se um instrumento de operacionalização eficaz para o estudo da questão do espaço no estilo de cinema clássico. Ao expor as características dessa subdimensão, no nível tensivo, faremos uso de um recurso figurativo, no nível discursivo, ao ilustrar com exemplos de filmes as propriedades tensivas da espacialidade.

Na subdimensão da espacialidade, o *forema* da direção apresentará as *valências* *abertura* e *fechamento*. O que se distingue aqui não são orientações geográficas, mas a tensão entre o *aberto* e o *fechado*, que, de certo modo, permite ao sujeito formular programas de entrada ou penetração, e de saída ou escape, em função da tonicidade ambiente. Aberto e fechado encontram-se em uma relação de assimetria: é a presença de, no mínimo, um elemento fechado que estabelece o elemento aberto como tal. Já o *forema* da posição irá projetar a distinção entre o *interior* e o *exterior*. A existência de um elemento fechado, “em algum lugar”, é pressuposta por esse *forema* e a questão fundamental é determinar se duas grandezas pertencem ou não ao mesmo espaço. No que concerne ao *forema* do *elã*, haverá a projeção de um contraste entre o *repouso* e *movimento*, entre o lugar e o deslocamento.

Procurando dar conta desses três *foremas*, remetendo ao nível discursivo, pode-se olhar para o filme *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, em que um detetive aposentado é contratado por um velho amigo para investigar a esposa deste, a qual, naqueles últimos tempos, mantém um comportamento estranho. O detetive sofre de acrofobia. Esse detalhe na composição da personagem irá refletir nos espaços da *diegese* do filme, cuja tensão maior, no auge do *suspense*, é o embate que se estabelece entre o aberto (*exterior*) e o fechado (*interior*): perseguindo a mulher do amigo no espaço fechado do interior de uma torre de igreja, quanto mais avança na verticalidade desse espaço, menos o detetive se movimenta, pois o seu medo mórbido de alturas traz o repouso de seu corpo e de suas energias, impedindo-o de transpor os obstáculos que estão à frente. No espaço aberto do topo da torre, o qual não pode alcançar, a incapacidade de parar o repouso e restabelecer o movimento traz-

lhe a angústia e a impotência diante do aparente suicídio da mulher que perseguia, quando esta salta do alto da torre para a morte. O movimento não lhe pertence, conforme avança pelo espaço fechado e vertical, e ele não sabe o que acontece de fato no espaço externo do topo da torre. A acrofobia, figurativizada no espaço vertical das escadas no interior da torre, traz ao detetive a incapacidade do movimento; o repouso, gerado pela nulidade de seguir em frente, incrusta na alma desse sujeito estático a angústia e a impotência.

É importante ressaltar que iremos trabalhar o espaço e o tempo conjugados na dimensão da extensidade. O tempo será examinado como duração e o espaço como oclusão e abertura. A dimensão da intensidade nos servirá para a operacionalização do andamento (aceleração/desaceleração) e tonicidade mais impactante ou menos.

2.2 – Tensividade e espaço fílmico

Marcel Martin (1985, p. 208) aponta para o fato de que o cinema é uma “arte do tempo” e que tem em seus domínios o *espaço* em absoluto. Gérard Betton (1987, p. 28-29), por sua vez, enfatiza que, se o cinema é a arte do tempo, ele é também a “arte do espaço”, pois o espaço fílmico não é “indissociável do tempo” (BETTON, 1987, p. 28-29). Com base nessas conjecturas, ao considerar o cinema como a manifestação artística do tempo e também do espaço, pode-se dizer que as subdimensões tensivas que servem de apoio para que possamos partir para a análise do discurso cinematográfico sob o viés da tensividade são a *temporalidade* (maior ocorrência no cinema moderno e no contemporâneo) e a *espacialidade* (predominantemente no cinema clássico). Na questão da temporalidade, a incidência maior de ocorrências em que o tempo é manipulado de modo exuberante pode ser encontrada, como já foi dito, no estilo de cinema moderno e, por extensão, em filmes contemporâneos que adotam essa técnica, como acontece em *O tempo redescoberto* (1999), de Raoul Ruiz⁵³. Um estudo em que tivesse como base a subdimensão da temporalidade nos enunciados fílmicos traria à luz processos significantes, ao observar como a temporalidade é construída, ao considerar a *aceleração* e a *desaceleração* como influentes na produção de sentido dos enunciados fílmicos, na categoria de tempo, como é o caso de *O tempo redescoberto*. No nosso caso,

---

⁵³ Nesse filme do diretor Ruiz, o escritor francês Marcel Proust, em seu leito de morte, mistura lembranças de sua vida com passagens de seu romance *Em busca do tempo perdido*.

como frisado, é o espaço que tem maior desdobramento nos enunciados fílmicos aqui estudados.

O espaço fílmico é o local em que a complexa rede temporal do cinema se manifesta. Com o estatuto do movimento, a imagem cinematográfica ganha um novo recurso que será a base de seu desdobramento espaço-temporal: a duração. Esta, por sua vez, no âmbito da semiótica tensiva, será regida pelo andamento e apresentará todas as implicações oriundas das relações entre seus foremas. A subdimensão do andamento, cultivada na dimensão da intensidade, irá reger a temporalidade – projetada na dimensão da extensidade –, entendida como *duração*.

De certo modo, a intencionalidade do enunciador fílmico estará focada na maneira como irá abordar seu enunciatário, escolhendo, para isso, um determinado gênero. Como um fato notadamente pressuposto, um gênero tem uma espécie de direcionamento, ou seja, ele é ou será absorvido pelo enunciatário ao qual foi endereçado: é a partir desse fato já pressuposto que o entendimento da exposição narrativa/discursiva do enunciado fílmico terá efeito, trará sentido mediante um contrato estabelecido entre o enunciador e o enunciatário; a aceitação do gênero depende desse contrato, previamente estabelecido entre ambos⁵⁴. Em suma, alguns enunciados fílmicos, paramentados pelas regras de determinado gênero, ora privilegiarão a categoria de tempo (principalmente o cinema moderno), ora sujeitarão este aos domínios da categoria do espaço (fundamentalmente o cinema clássico).

O espaço cinematográfico, aquele que está latente na representação fílmica, na diegese de um determinado filme, só significa por intermédio dos recursos da imagem e de seus componentes, visto que os efeitos de sentido são produzidos por uma oposição básica entre /dinâmico/ vs /estático/: ou temos filmes em que os deslocamentos no espaço são prioritários na construção de sentido – como é o caso de *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott –; ou há filmes em que a fixidez dos espaços surge como uma regra na produção de significação – é o caso de *Stalker* (1979), e também de *O sacrifício* (1986), ambos de Andrei Tarkovski. A regra da fixidez do espaço chega a momentos totalmente radicais nas vias do experimentalismo, em que não há nenhum movimento no espaço representado na tela, apenas imagens “congeladas”, como uma fotonovela (é o caso de *La Jetée* (1961), de Chris Marker, comentado mais adiante).

---

⁵⁴ Em semiótica, o acordo entre enunciador e enunciatário é fundamentado em um contrato de veridicção. Esse assunto será retomado em sua amplitude quando tratarmos da composição do estilo do *suspense* no capítulo 3 desta tese.

Para que não haja problemas quanto ao critério que seguiremos no que tange ao gênero *suspense*, é preciso ressaltar que, em suma, enquanto a espacialidade comanda as narrativas fílmicas do cinema clássico, o cinema moderno, por sua vez, apresenta narrativas que se fundamentam pelos critérios da temporalidade. Importa notarmos que temos a imagem-movimento (DELEUZE, 2006), que caracteriza o cinema clássico, e a imagem-tempo (DELEUZE, 2005) que evidencia o cinema moderno. A imagem-movimento aparece como algo radicalmente novo, pois está em movimento e isso a diferencia das outras imagens. Gilles Deleuze, segundo Aumont e Marie (2003, p. 162), propôs

[...] fazer da imagem-movimento, encarnada no plano (definido como “corte móvel de duração”) uma das grandes modalidades do cinema como a imagem-tempo. Deleuze distingue diversas variedades de imagem-movimento, que são encontradas, segundo distribuições variáveis, nas diversas tendências do cinema clássico; assim, a noção de imagem-movimento tem valor não apenas teórico, mas histórico (ela caracteriza uma época do cinema).

A imagem-tempo, por sua vez, é um neologismo proposto por Deleuze (2005) para designar a imagem fílmica dos movimentos que surgiram após o advento do cinema clássico, tais como o *Neorrealismo* italiano, a *Nouvelle Vague* francesa.

[...] Para Deleuze, essa nova imagem traduz uma crise, uma “ruptura dos vínculos sensório-motores”, ao mesmo tempo que a preocupação de explorar, diretamente, o *tempo*, para além do movimento unicamente, que antes definira a imagem de filme. [...] [O tempo] não é mais representado como uma cronologia; ele é, de certa forma, dado a *ver* [...] ⁵⁵.

Importa notar que aquilo que nos interessa, nesse momento, diz respeito a essa distinção entre o cinema clássico e o moderno, dada pela diferenciação entre esses dois tipos de imagem. Não iremos explorar o pensamento deleuziano, pois não é esse o nosso propósito. Reiteramos que, nossa meta de trabalho é mostrar que, por um viés semiótico, a espacialidade é um critério não somente de segmentação dos filmes do cinema clássico, mas também uma constituinte dos enunciados fílmicos que se pautam por seus princípios.

Os seguintes filmes, traçados mediante as características do cinema moderno, contribuem para ilustrar o quão fundamental é a relação espaço/tempo no cinema: *Blue* (1994), de Derek Jarman, e *La jetée* (1961), de Chris Marker. Em *Blue*, um homem, no interior de um hospital, discorre sobre sua vida mediante a iminência da morte; em *La jetée*, um homem, oriundo de um hipotético futuro, em que o mundo já está imerso em uma terceira

⁵⁵ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003, p. 164 – grifos dos autores.

guerra, tenta encontrar, no passado, o polo causador e o elemento desencadeador dessa guerra, com a intenção de eliminá-lo. Tais premissas narrativas poderiam apenas suscitar um enunciatório próprio a cada um desses gêneros de filmes: o primeiro é um *drama*; o segundo, uma *ficção científica*. No entanto, ambos trazem uma espécie de ruptura na dimensão discursiva em sua figuratividade: *La jetée* é apresentado como um “*foto roman*”, totalmente composto por uma sucessão de planos fixos tomados como *slides*, ou seja, uma “fotonovela” inserida no aparato cinematográfico. O único movimento que surge durante toda a progressão narrativa do filme é figurativizado em um piscar de olhos; já *Blue* não apresenta nenhuma imagem figurativa, apenas a abstração de uma tela azul ininterrupta, que permanece durante toda a projeção do filme; as ações da “narrativa” fílmica transcorrem por intermédio do construto espaçotemporal que a voz do narrador-protagonista instala e ressalta no enunciado. Contudo, como experiência da intuição do enunciatório, salienta-se apenas o tempo da recepção do espectador que, diante da tela de cinema, infinitamente azul, pressupomos representar a opção por um de dois caminhos: ou ele aguarda pacientemente a duração do filme, ou quebra de uma vez o contrato previamente estabelecido com o enunciador e deixa a sala de exibição. Eis aí o espanto que esfacela uma ideia de confortabilidade, por meio do poder cáustico da abstração exacerbada em *Blue*.

Podemos afirmar que, ao contrário do que alguns possam alegar em relação a esses dois filmes serem ou não enunciados fílmicos, *Blue* e *La jetée* os são na medida em que processam uma característica fundamental que dá ao cinema sua especificidade, entendida no estatuto do movimento, a duração, e, por conseguinte, instauram no enunciatório a percepção do espaço diegético, isto é, do espaço do narrado. Em ambos, há um embate que se opera entre o tempo do narrado e o tempo da narração. A percepção do espaço em *Blue* é sugerida, ela parte de uma experiência mental; e, por “uma lógica diversa da lógica positiva” (PEDROSA, 1995, p. 260), nós o sentimos mediante sensações provocadas pelo tempo da narração; aqui, o tempo da narração, sentido no espaço fora da tela, irá chocar-se com o tempo do narrado, o espaço percebido como interno ao filme: o efeito de sentido que causa esse embate pode ser traduzido no incômodo vivido pelo enunciatório diante da “dupla” duração. Subjacente a esse incômodo, há a longa exposição da duração semântica da “tristeza” (*blue*, em inglês). Em *La jetée*, a sucessão de planos fixos impõe uma duração. Os planos estão cristalizados no tempo e no espaço da narrativa, sem movimento, com exceção de um único plano em que temos “A Mulher” (personagem do filme) abrindo e piscando os olhos, fato que dura aproximadamente cinco segundos. O narrador informa, logo no início do filme, que a história apresentada é a de um homem marcado por uma imagem de sua infância. Desse

modo, *La jetée* traz imagens que manipulam emocionalmente o enunciatário, instaurando, em seu campo de percepção, o sentido da duração, não somente como experiência da personagem, mas como uma experiência também mental, em que o espaço passa a ser “temporalizado”. O estatuto do movimento, na cena dos olhos que abrem e fecham, restaura, de certo modo, o sentido da duração do narrado, vivido pelo enunciatário na sucessão dos planos fixos. O primeiro plano, o único que revela o movimento dos olhos da mulher, dá lugar à outra dimensão em que a fisionomia neutraliza o espaço/tempo ao redor, em que o sentimento da duração e a sensação do espaço deixam de existir. Em síntese, podemos dizer que, em *Blue*, o tempo impõe sua presença mediante o sentimento de duração que perdura; em *La jetée*, apesar da consciência prolongada da duração, o que se impõe, sutilmente, é a percepção do espaço, a sensação da oclusão dos lugares fechados, contrariamente aos abertos que, em sua maioria, são envoltos em mistérios. Sobre esses pontos levantados, em outro quadro teórico, Betton enfatiza que:

[...] de fato, ora é o tempo, o sentimento de duração, que impõe sua presença [...], ora é a percepção do espaço, a sensação de extensão, que chama nossa atenção; ou ainda, tempo e espaço parecem fugir totalmente de nossa intuição e de nossa percepção, dando lugar a uma outra dimensão (principalmente a da “fisionomia”, nos primeiros planos de rostos, como observa Bela Balazs) (BETTON, 1987, p. 30).

O sentimento de duração e a sensação de extensão podem ser verdadeiramente medidos em intensidades no enunciado fílmico. E o que se impõe nesses dois filmes analisados, é a temporalidade, pois neles o tempo é dado a ver, a sentir, já que a espacialidade surge apenas como coadjuvante.

2.3 – As subdimensões e as oscilações tensivas

Vimos que, na segmentação dos filmes, no estabelecimento das sequências, a disjunção espacial revelou uma oposição como sendo de ordem temática: o embate entre o enigma e a revelação, figuras dos espaços do /aqui/ e do /lá/, respectivamente.

Esse processo pode incutir um dilema: necessariamente, como resultado da segmentação de um enunciado fílmico, se há sequências disjuntivas espaciais, será que, quando se tratar das subdimensões tensivas, no caso do *suspense*, poderíamos afirmar que a base de análise poderia também voltar-se à subdimensão da extensidade, a temporalidade? No que tange ao *suspense*, as sequências disjuntivas espaciais subordinam a temporalidade, pois o

efeito, oriundo dessa subdimensão, só pode ser medido, em grande parte, pelo processo da duração. O suspense, como acontecimento inesperado, suspende a duração contínua do enunciado e instaura a sua breve duração arrebatadora. Se temos enunciados fílmicos em que os fatos narrativos se arrastam, retardando o clímax do suspense, atrasando o momento do acontecimento abrupto, temos aqui um caso de “espacialização do tempo”, visto que, no engendramento dessa categoria, o que se impõe é uma *desaceleração*. Se temos enunciados em que os fatos narrativos atingem uma “velocidade” em que o importante somente é o acontecimento abrupto, o impacto do choque, pontuando cada vez mais os efeitos do suspense, estamos diante de um caso de “temporalização do espaço”, cuja arquitetura tem como característica fundamental a *aceleração*. Para o primeiro caso, fundamentado em uma espera simétrica, característica desse suspense “desacelerado”, o exemplo de *Cidadão Kane* é proveitoso; para o segundo, que tem como base uma espera assimétrica, *Psicose* é um dos exemplos de maior envergadura. Voltaremos a esses conceitos mais adiante.

Neste momento, resgatamos um par de valências da dimensão da intensidade para que possamos explanar os conceitos de “temporalização” do espaço e de “espacialização” do tempo: *aceleração* vs. *desaceleração*, oriundos da subdimensão do andamento.

A temporalização do espaço e a espacialização do tempo são dois conceitos que necessitam de explicação. No que concerne à temporalização do espaço, quando vemos na tela o crescimento de uma planta qualquer, o que percebemos e sentimos imediatamente é o espaço, visto que o sentimento de duração é tão extenso que jamais poderíamos acompanhar o crescimento da planta na continuidade do tempo; no momento em que a imagem do crescimento da planta torna-se “palpável” mediante a *aceleração* operada pela câmera, esse espaço, anteriormente extenso, passa a ser percebido em frações de segundos, assim como o crescimento total da planta na continuidade temporal. Dessa forma, o espaço “duradouro” é aniquilado, pois surge uma descontinuidade causada pela aceleração e o que antes era somente a percepção do espaço, também se torna percepção do tempo: eis uma “temporalização” do espaço. No que tange à espacialização do tempo, ao vermos na tela o disparo de uma arma em direção a uma maçã, o que percebemos e sentimos é a duração do tiro, o tempo que levou a bala para furar a maçã. Aqui, dessa vez, a sensação do tempo rápido impõe sua presença, pois somos incapazes de observar a trajetória da bala, tamanha a velocidade medida em milésimos de segundos. Essa trajetória somente será possível de acompanhar mediante a *desaceleração* operada pela câmera; é com o recurso do *slow motion*

(câmera lenta)⁵⁶ que a possibilidade de “vermos” o transcurso do tempo de algo que antes era impossível de ser visto torna-se tangível. Passamos a perceber o tempo inscrito no espaço: a trajetória, agora em câmera lenta, percorre um caminho extenso, e o que antes era uma velocidade contínua de frações de segundos, passa a ter uma extensão não só temporal, mas também espacial. A desaceleração surge como uma descontinuidade desse tempo efêmero, conjugando-o ao espaço mais extenso. O que antes era somente a percepção do tempo, também passa a ser a percepção do espaço: eis uma “espacialização” do tempo.

Se fossemos operar com *Mar aberto* (2004), de Chris Kentis, um enunciado fílmico no conjunto do cinema contemporâneo, a subdimensão que serviria de base para a análise seria a subdimensão da espacialidade⁵⁷. A dilatação do espaço presente no filme conduz a uma interpretação em que se nota a instabilidade emocional dos sujeitos discursivos diante de uma abertura exacerbada da superfície marítima, incutindo em tais sujeitos um estado de fixidez que os leva ao completo apagamento, ao aniquilamento não só de suas forças, mas também de seus corpos, destruídos pelas forças provenientes do espaço estendido e avultado. Logo, essa avultação dá ao espaço uma orientação em que predomina, em todos os aspectos, a sensação de que o tempo parece não transcorrer nunca, pois este sofre a influência do espaço dilatado, e o efeito de sentido proveniente é a permanência do tempo “arrastado”, que nunca “passa”. O enunciator engendra um enunciado fílmico baseado em níveis tensivos para que seu enunciatário possa também “sentir” o desespero que as personagens vivenciam, até atingirem um clímax não catártico, ou seja, sem a possibilidade de retorno ao relaxamento inicial, pois aqui não há o alívio redentor esperado para os atores do enunciado, devido à tragédia que ocorre em mar aberto. Esse efeito de sentido examinado pelo viés da semiótica tensiva, ajuda a corroborar a noção de que o cinema, a princípio, não é somente uma “arte do tempo” (MARTIN, 1985, p.208), nem uma “arte do espaço” (BETTON, 1987, p. 28-29), pois, como observam Stephenson e Debrix (1969, p. 131-132), ao incorporar, intercalar e intercambiar os dois aspectos fundamentais do filme, espaço e tempo, “o cinema é uma arte de tempo e espaço”. Em *Mar Aberto*, a sensação da duração interminável, que parece não afugentar os momentos de desespero, só ganha essa dimensão sensível a partir de uma avultação espacial, ou seja, de uma dilatação do espaço em que a imensidão marítima transborda de uma intensidade dilacerante, de uma duração aniquiladora. O espaço estendido, dilatado,

---

⁵⁶ Ver glossário, p. 293

⁵⁷ O filme conta a história de um casal estressado que tira férias em um *resort* tropical para tentar relaxar. Os dois saem em uma excursão de mergulho e ficam encantados com as maravilhas do fundo do mar. O responsável pelo passeio comete um erro na contagem das pessoas que estavam no barco e que são esperadas na volta do mergulho. O barco vai embora e o casal é deixado em mar aberto, vivendo situações desesperadoras, em um clima angustiante ao lado de muitos tubarões.

maximizado em *Mar aberto*, ao produzir a desaceleração do tempo, qualifica-se como um enunciado fílmico pautado pela espacialização do tempo.

Voltemos a um dos filmes que direciona nosso trabalho, *Psicose* (Ap. C, p. 310-317). Vejamos uma espera que terá, ao contrário de *Mar aberto*, a duração contínua rompida com o surgimento de um acontecimento abrupto, oriundo de uma aceleração temporalizadora do espaço, para que o impacto do choque possa prevalecer. Isso acontece no filme de Hitchcock. A sequência que comporta a “cena do chuveiro” servirá de modelo. No caso específico dessa cena, observar uma parte do filme ajuda a construir um percurso analítico para todo o enunciado fílmico.

Vimos anteriormente que a sequência do chuveiro pertence ao Ato II (Confrontação, sequência 5, cena [b] – Ap. C, p. 316). Essa sequência é centralizadora por apresentar o clímax que vai modificar o percurso do arrependimento da protagonista Marion. A noção de sequência mais centralizadora, ou menos, traz implícitas as noções tensivas de intensidade e de extensidade. Tal sequência é o ponto central do Ato II. É partir daí que o interesse em relação a Norman Bates passa a ser o centro direcionador do desenrolar da narrativa. A sequência em que é apresentada a famosa cena do chuveiro é fruto da engenhosidade de Hitchcock e mostra seu empenho em atingir o mais elevado grau de perfeição em seu trabalho. Como curiosidade, essa sequência levou grande parte do tempo da produção do filme para ser concluída, devido às minúcias de Hitchcock, que queria o “crime perfeito”, em todos os seus detalhes.

Os fotogramas⁵⁸ selecionados a seguir (FIGURA 2) apresentam a construção dessa famosa cena em que Hitchcock trouxe a irrupção do acontecimento na figurativização, no nível discursivo, do assassinato.

---

⁵⁸ É importante ressaltar que as imagens que serão apresentadas nesta tese, fotogramas de planos dos filmes, em nada substituem o movimento da narrativa, ou seja, tais imagens não podem, por si só, representar o intrincado jogo que há entre o sincretismo das substâncias da expressão, nem simplificar os vários recursos do movimento da imagem do discurso cinematográfico; servem, porém, como um indicativo, um referencial do enquadramento estudado em questão.

FIGURA 2 – A sequência da famosa “cena do chuveiro” em *Psicose* (Fotogramas 1 a 21).

A partir desses fotogramas de *Psicose*, selecionamos um deles (FIGURA 3), tirando-o de contexto, na intenção de representar apenas um fato corriqueiro, uma figurativização de alguém tomando um banho relaxante, a título de iniciar uma análise.

FIGURA 3 – *O banho relaxante de Marion em Psicose (fotograma 1).*

No entanto, é impossível descontextualizar, pois aquilo que expressa uma banalidade, representa algo emblemático, muito mais aterrorizante do que se possa imaginar: trata-se de uma das imagens que compõem a construção da tensão, em uma sequência “acelerada” para que o acontecimento abrupto irrompa. Aqui, o espaço, no sentido de um espaço narrativo em um contínuo sucessivo de fatos, sofre uma ruptura (descontinuidade), e é “minimizado” em extensão para que o inesperado, figurativizado em um assassinato, na “cena do chuveiro”, tome de assombro o enunciatário.

A trajetória de Marion está fundada sobre duas possibilidades, dois percursos pretendidos: a continuidade da culpa; o restabelecimento da inocência.

A ideia da culpa perturba Marion. Ela decide voltar para a cidade, devolver o dinheiro roubado e pedir desculpas ao chefe. Marion pretende restabelecer sua vida e voltar à normalidade. Isso se comprova até a metade do filme. É no grande ato da confrontação que esse segundo percurso de Marion sofre também uma parada, dessa vez em um nível mais tenso e trágico. Surge uma figura misteriosa e emblemática, o assassino, e os planos de Marion são interrompidos tragicamente.

Aqui, só há uma rota “permitida” para Marion, aquela da *culpa*, da autossanção pragmática e negativa. Não há retorno, mas uma interrupção fatal à sua decisão final de retomar a normalidade de sua vida pelo itinerário da *inocência*. O que prevalece então é o percurso contrário àquele desejado por ela. Se ela pretendia, nessa primeira rota, estabelecer a sua inocência e o apagamento de sua culpa, isso não vai ser mais possível devido ao segundo

trajeto que se impõe pelas mãos do antissujeito Norman. Marion é assassinada; e o fim para ela é permanecer no fundo de um pântano, juntamente com seu delito.

A sequência do chuveiro é representativa, ou seja, sob um ponto de vista semiótico, é nesse momento em que os níveis de tensão geram o clímax do *suspense*, caracterizando o gênero que Hitchcock soube cristalizar na história do cinema.

Os percursos vistos acima simplesmente não “passam” de um nível ao outro instantaneamente. Há uma gradação entre os trajetos e ela só poderá ser medida por meio do estabelecimento de um nível tensivo em que a tensividade irá ordenar essas rotas em graus de intensidade e extensidade.

Reitera-se que, por questões de ordem prática, em nossas análises, adotamos a subdimensão da espacialidade como proposta de trabalho em relação ao estilo clássico de cinema, pois aqui o espaço é um traço fundamental na concepção dos enunciados fílmicos. As valências da espacialidade tensiva utilizadas neste momento, a saber, *abertura vs. fechamento*; *exterioridade vs. interioridade*; e *deslocamento vs. repouso*, não necessariamente precisam ser todas colocadas à prova. O que importa é a maleabilidade com que elas poderão ser utilizadas na apreensão da tensividade dos filmes elencados como objetos de estudo, e de outros também.

Vejamos como a subdimensão da espacialidade se manifesta em *Psicose*. Para a análise que segue, serão utilizados os foremas da direção e da posição.

O forema da direção introduz o fechamento do percurso da continuidade da culpa de Marion. Aqui não importa mais a pretensão do sujeito em procurar uma abertura que o coloque em uma exterioridade, visto que essa possibilidade que o conduziria ao restabelecimento da inocência é bloqueada pelo antissujeito Norman. A possibilidade de uma abertura que direcione Marion ao espaço redentor da inocência não existe mais. O fechamento, que contribuirá com o aniquilamento de Marion, é a única opção que se estabelece no enunciado fílmico.

O forema da posição, sucintamente, tal como orienta o narrado, expõe uma condição em que o sujeito parece não ter como escapar. A exterioridade, que é uma marca do restabelecimento da inocência, permanece enclausurada pela interioridade sufocante, em que habita a continuidade da culpa. O sujeito não tem escapatória. Na interioridade do espaço obscuro, ameaçador, ele, aos poucos, entrará em um processo que o conduzirá a uma estaticidade, e, desse modo, não terá como reaver a exterioridade redentora. Marion, incrustada na interioridade, no espaço interno e ameaçador do quarto do motel Bates, almeja a exterioridade da inocência, quer voltar para *Phoenix* e fugir da culpa. No entanto, como uma

das forças do antissujeito (Norman), o aniquilamento abrupto de Marion só pode ser concebido nessa interioridade em que, de certo modo, se torna cúmplice de Norman, o próprio antissujeito.

Em resumo, se, no nível discursivo, qualquer texto ganha “corpo”, realiza-se em sua total concretização, há um momento, mais abstrato, em que todo esse processo, que leva esse mesmo texto a tal concretização, foi *visualizado* em suas oscilações tensivas. Nesse caso, pensar em um momento tensivo, como recurso de uma estratégia discursiva na construção de um gênero de filme, como o *suspense*, é revelar bem mais fundamentos que tomaram parte na gênese de um discurso fílmico. No caso do *suspense*, as valências oriundas da subdimensão da espacialidade tornaram-se ferramentas imprescindíveis no reconhecimento de uma estrutura tensiva subjacente ao gênero, ao qual convoca o acontecimento como uma engrenagem em que as forças são exauridas e/ou extintas, e que tem, como um recurso impactante, o aniquilamento de qualquer sujeito instaurado no enunciado, como vimos em *Psicose*.

A partir dessas premissas teóricas da semiótica tensiva, serão verificados os esquemas tensivos e os esquemas compostos, e a maneira pela qual eles podem ser entendidos como essenciais na composição do esquema canônico dos gêneros do discurso cinematográfico.

2.4 – O esquema tensivo e o esquema canônico

O discurso atua por esquematização na medida em que propõe esquemas de significação, que vão das instâncias mais simples às mais complexas, nas quais se forja a articulação dos sistemas de valor, pois o propósito das “estruturas elementares” é identificar as primeiras articulações do sentido (FONTANILLE, 2007, p. 57). Nesse caso, quando se tratar do discurso fílmico, haverá a necessidade de classificar um *esquema canônico* (*esquemas discursivos compostos*) dos gêneros do cinema. Nesse esquema, visualizar-se-iam os vários esquemas tensivos que cada filme comporta, dentro de um encadeamento de cenários tensivos. Os esquemas discursivos compostos são pertinentes e reconhecíveis em cada gênero do discurso cinematográfico. Vejamos como se caracteriza cada um desses esquemas, o tensivo e o canônico.

Há a distinção de dois tipos de esquemas, de acordo com Fontanille – os esquemas tensivos (elementares) e os esquemas canônicos (discursivos e compostos):

[...] (1) Os *esquemas tensivos* serão esquemas discursivos elementares, que regulam a interação do sensível e do inteligível, as tensões e os relaxamentos que modulam essa interação; (2) Os *esquemas canônicos* serão esquemas discursivos compostos, que conjugam e encadeiam vários esquemas tensivos sob uma forma cristalizada e imediatamente reconhecível em uma dada cultura (FONTANILLE, 2007, p. 169).

O que interessa é adentrar os esquemas de tensão para com isso buscar um esquema canônico a fim de formar o *suspense*. O sensível e o inteligível têm sua solidariedade assegurada pelos esquemas que, em seu conjunto, definem variações de equilíbrio entre essas duas dimensões, que podem conduzir ao aumento da tensão afetiva ou ao relaxamento cognitivo. Disso resulta que o aumento da intensidade (o sensível) leva à tensão e o aumento da extensão (o inteligível) leva ao relaxamento. Portanto, há a previsão e o cálculo dos cenários típicos dessas duas dimensões conjugadas⁵⁹.

Segundo Fontanille, há quatro tipos de esquemas que regulam os movimentos entre tensão e relaxamento a partir das duas dimensões: o sensível (a intensidade) e o inteligível (a extensidade)⁶⁰. De acordo com o princípio organizador da estrutura tensiva, ocorre o estabelecimento de quatro grandes tipos de movimentos:

- (a) o esquema descendente ou da decadência;
- (b) o esquema da ascendência;
- (c) o esquema da atenuação;
- (d) o esquema da amplificação.

No que diz respeito à narrativa cinematográfica e na sua concepção genérica, esses movimentos podem ser acionados com base em uma divisão clássica encontrada na literatura grega: a tragédia e a comédia. O espaço entre a ascendência impactante da tragédia e o relaxamento da comédia será o local ideal para que a produção dos gêneros possa ou orientar-se para a ascendência, como é o caso do *suspense*, do *horror*, do *policia*; ou para o relaxamento, como é o caso dos vários subgêneros da comédia (*comédia romântica*; *comédia de situações*; *comédia musical*, etc.) e dos filmes musicais.

O *esquema descendente* ou *da decadência* tem como um de seus representantes a versatilidade do gênero *comédia*. Normalmente, nesse esquema, há um ponto de partida que pode ser reconhecido como um realce da intensidade, um choque emocional, entre outros. O que promete começar em uma intensidade, aos poucos, no desenvolver da narrativa, irá de

⁵⁹ FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2007, p. 110.

⁶⁰ FONTANILLE, loc. cit.

encontro a um desdobramento que produzirá um *relaxamento*. A intensidade é diminuída e a extensão é desdobrada, produzindo um relaxamento cognitivo. É o caso de *Deu a louca no mundo* (1963), de Stanley Kramer, e *Tá todo mundo louco* (2001), de Jerry Zucker. Em ambos os filmes, há um ponto de partida: no primeiro, um ladrão à beira da morte, em uma rodovia, indica o local do produto de um roubo (muitos milhões de dólares); no segundo, um grupo de milionários excêntricos aposta em uma corrida entre os hóspedes de um hotel, e o prêmio final para o vencedor dessa corrida é também muitos milhões de dólares. A partir desse realce da intensidade, as perseguições, inicialmente tensas, vão atenuando, por meio de muitas *gags* visuais⁶¹ (as *gags* adquirem essa apreensão com base no relaxamento, no interior do esquema da decadência, daí tornando-se uma característica fundamental ao gênero), até o relaxamento completo, em que todos saem, mais ou menos, com uma parcela do prêmio. O esquema da descendência que representaria o gênero *comédia* assume então o seguinte modelo:

O *esquema da ascendência*, no âmbito do cinema, seria aquele do qual vários gêneros poderiam apropriar-se, já que esse esquema revelaria um modo simétrico de efeito de suspense, ou seja, independente do gênero a que se reporta, esse esquema estaria ligado mais a um fato, um acontecimento sem impacto fulminante, esperado. Esse esquema tem como representante os efeitos de suspense provocados em vários gêneros. Em cenas de ação de um filme *policia*, o efeito de suspense não provocaria no enunciatário uma surpresa devastadora, visto que tal situação já é aí esperada. Nesse esquema, há o aumento da intensidade combinado com a redução da extensão produzindo, então, uma tensão afetiva. Essa tensão final é produzida na narrativa a partir de um crescimento progressivo que culminará no ápice

⁶¹ Ver glossário, p. 290.

do suspense, em seu clímax. Uma reviravolta no enredo de um filme, a solução proposta por um desfecho inesperado tem por eficácia atenuar essa tensão. Nesse esquema haveria, então, picos de tensão que engendrariam um outro ponto tensivo, só que mais tônico, mais intenso, mas não sem solução, e sim com uma abertura para a atenuação de sua tensão final. É o caso de *A morte pede carona* (1986), de Robert Harmon, e *Assassinos por natureza* (1994), de Oliver Stone. No primeiro filme, um jovem, a caminho de uma cidade no interior, na autoestrada e em um dia chuvoso, dá carona a um completo desconhecido. Durante a viagem, ele irá passar por sérias dificuldades em relação ao seu carona psicopata. No desenvolvimento da narrativa, ocorrem picos de tensão dramática até o ponto da tensão final, aumentando a intensidade e diminuindo o relaxamento: o auge do suspense. O mesmo ocorre no segundo filme: um casal de desajustados parte em uma viagem sem rumo e aparentemente sem volta. Violentos e sem a mínima preocupação com os outros, deixam um rastro de violência e morte por onde passam. Quando são finalmente presos, tornam-se astros da televisão em decorrência da exploração midiática. Novamente, o que ocorre é o aumento da intensidade em vários momentos até a tensão final, o pico máximo do suspense, em uma espera regular. A partir daí, em ambos os filmes, há uma abertura para um relaxamento em que a solução aparente é apreendida em seu significado global. Esse esquema assumiria então o seguinte modelo:

No que diz respeito ao *esquema da atenuação*, esse terceiro cenário só é possível quando houver um filme que trabalhe com a ilusão da *neutralidade*. Essa “neutralidade” é constituída pelo declínio geral das tensões e dos desdobramentos; há, então, um princípio de redução, de diminuição das forças do discurso. Ocorre uma abreviação da extensão, ou seja, um relaxamento na forma de uma desvalorização geral que convoca uma reavaliação. Aqui impera o reinado da insipidez (FONTANILLE, 2007, p. 115). Se essa insipidez é produtora de uma “neutralidade”, a atenuação a que se propõe esse esquema gira em torno de uma nova

avaliação daquilo que está concretizado no nível discursivo. No caso do cinema, a atenuação irá produzir dois tipos básicos de discurso: um, que irá realmente operar com a ideia de uma reavaliação em sua totalidade, como é o caso dos *filmes de paródia*, e outro, que irá trabalhar sempre com a insipidez, a “neutralidade”, como acontece com os *filmes experimentais*. Com relação ao cinema experimental, temos o caso de *Blue* (1994), de Derek Jarman, comentando anteriormente, em que a história de um homem, que está morrendo em uma cama de hospital, é contada por ele mesmo; a narrativa poderia ser simples, não fosse o fato de a tela de projeção insistir em manter um azul contínuo, que se prolonga sem interrupções até o final do filme. Quanto à paródia, basta ver *Alta ansiedade* (1977), de Mel Brooks, para obter um exemplo muito convincente⁶². Nesse filme de Brooks, a partir do momento em que a estrutura discursiva de um gênero é questionada, no caso o gênero *suspense*, há uma paródia que obriga então a uma reavaliação, pois ocorre um relaxamento nos padrões tensivos do filme e, conseqüentemente, uma desvalorização geral que, de certo modo, instaura uma proposta de reavaliação dos esquemas tensivos, narrativos e discursivos na composição do gênero. Tanto na paródia quanto no experimental, tudo está à espera de uma amplificação, de uma reavaliação, da emersão de novas formas semióticas. De acordo com Fontanille (2007, p. 116),

[...] a zona das valências mais fracas da intensidade e da extensão, essa zona que visa ao *esquema da atenuação*, seria, como tal, a *zona virtual* por excelência, aquela do apagamento e do desaparecimento das figuras, mas também de onde podem emergir novas formas semióticas.

Esse esquema da atenuação adotaria, então, o seguinte modelo:

⁶² O filme apresenta a história de um renomado psiquiatra, Robert Thorndyke, recém-nomeado diretor de um instituto neuropsiquiátrico. À medida que toma conhecimento dos distúrbios nervosos de seus pacientes, o doutor Robert fica sabendo que forças sinistras agem no instituto, forças essas que o deixam tão nervoso e perturbado quanto os doentes que cuida.

O *esquema da amplificação* parte de um mínimo de intensidade e de uma fraca extensão para atingir uma tensão máxima, também desdobrada na extensão. Nesse caso, o sensível e o inteligível crescem conjuntamente, pois não há uma diminuição da intensidade. No âmbito do discurso cinematográfico, é no esquema da amplificação que se pode compreender gêneros que trabalham com a predominância de acontecimento de consequências graves, do aniquilamento catastrófico. Gêneros como o *drama*, o *suspense* e o *horror* adotam, em sua acepção mais plena, impactante, esse esquema como parte da construção de seu sentido. Não há redenção, mas uma ênfase na desgraça. Esse esquema também pode aparecer em alguns momentos críticos nas narrativas de outros gêneros. Essa intensidade dramática pode ser compreendida, do mesmo modo, como uma “intensidade destrutiva” (FONTANILLE, 2007, p. 110), em que a morte e a desgraça atingem os protagonistas, dando a eles um único desenlace possível e desesperador. É o caso de *Thelma & Louise*, dirigido por Ridley Scott em 1991⁶³. No Ato I, aquilo que parecia ser apenas uma aventura sem importância (o tédio das protagonistas) vai ganhando um envolvimento maior, atingindo um pico de tensão no Ponto de Virada I: a morte do homem que tentou violentar Thelma. Já no Ato II, os desencontros com os homens (policiais, namorado, amante, investigadores, entre outros) vão produzindo um *crescendo* que irá atingir uma tensão crucial no Ponto de Virada II, semelhante àquela proposta no esquema da ascendência, só que com uma diferença que será o clímax redentor surgido no final do Ato III, em que ocorre a tensão máxima e em que não há mais volta: as protagonistas saltam para a eternidade nas gargantas dos cânions do deserto do Arizona. Thelma e Louise imergem em uma intensidade destrutiva, da qual a única solução, o único desenlace possível, é a morte. Esse esquema da amplificação assumiria, então, o seguinte modelo:

⁶³ Esse filme narra a história de duas amigas, Thelma e Louise que, desanimadas com os relacionamentos com homens indecisos, resolvem passar um final de semana longe de suas decepções amorosas. Um incidente irá mudar os planos das duas amigas: aquilo que era antes um passeio adquire uma rota de fuga alucinada e suicida na região do *Grand Canyon*.

Uma observação importante sobre esses esquemas é que eles não são restritos apenas a esses tipos de narrativas fílmicas vistas mais acima. É evidente que em um filme como *Deu a louca no mundo* não haverá somente a arquitetura do esquema da descendência propulsionando o seu desenvolvimento; haverá um encadeamento de cenários tensivos, ou seja, de vários esquemas tensivos que podem aparecer em sequências, mesclados, alternados ou, de certa forma, hierarquizados. O que ocorre é que para cada tipo de filme, dentro de seu campo genérico, há um esquema tensivo que irá orientar os outros, conforme a proposta narrativa. Voltando a *Deu a louca no mundo*, o esquema tensivo que rege os outros é o da descendência. Ora, de antemão, sabe-se que um gênero como a *comédia* irá promover o *relaxamento* extensivo. Daí fica claro que, apesar de alguns esquemas surgirem orientados pelo “esquema maior”, no limite da coerção genérica, o que vai prevalecer é esse *esquema orientador*. Cada gênero do discurso cinematográfico terá, então, um encadeamento de cenários tensivos que constituirão o esquema canônico (discursivo e composto), “reconhecível” sob a cristalização de um gênero.

Voltamos a *Psicose* e ao esquema tensivo da amplificação.

Em suma, Marion, quando conhecemos suas verdadeiras intenções no quarto do motel, não foi qualificada como inocente ou culpada, apenas foi apresentada como um sujeito que agia segundo seus instintos. Como observamos anteriormente, aquilo que a movia era o seu ímpeto inicial, sem que ainda pensasse nas consequências de seus atos. Uma das cenas do filme mostra Marion imaginando como seria a reação das pessoas envolvidas diretamente com ela após esse pequeno delito. Tais reações possíveis parecem despertar nela, tardiamente, uma fagulha de culpa. O impulso para manter a longevidade de seu relacionamento com o amante dá a ela, aparentemente, essa vivacidade transgressora, uma energia momentânea que a impele contra a ordem natural dos fatos. Aparentemente dirige sem rumo, almejando estar ao lado de seu amante com o dinheiro roubado e começar uma nova vida romântica. São sonhos inócuos, que não interferem diretamente na construção do esquema da amplificação. Nesse esquema, como notado, parte-se de uma confluência átona em ambos os eixos para culminar em uma tonicidade maximizada, no eixo da intensidade. A mesma maximização se dá no eixo da extensidade. No caso da sequência do “chuveiro”, o esquema tensivo da amplificação fica da maneira que segue:

QUADRO 4 – O esquema tensivo da amplificação e o clímax da “cena do chuveiro”.

O auge da intensidade e da extensidade, ou seja, o clímax da sequência irá produzir a tragédia: Marion é assassinada. O sentimento de culpa e a restauração da inocência acontecem, como vimos anteriormente, no interior do quarto do motel Bates: é nesse espaço que essa decisão é interrompida pela presença do assassino. Ele representa não só a incapacidade da protagonista em restabelecer a inocência, mas também a manutenção de sua culpa. Nessa sequência, o suspense ganha uma amplificação que gera a tragédia: a morte da “suposta” protagonista⁶⁴. Essa amplificação alimenta a construção do suspense do filme. Falamos em clímax e em suspense. Se quisermos as especificidades dessas duas noções, dizemos que o clímax é o momento de um enredo, fílmico, literário ou teatral, em que os acontecimentos centrais ganham o máximo de tensão, prenunciando o desfecho; é o ápice de uma história, como é o caso do final de *Thelma & Louise* na garganta do *Grand Canyon*. O suspense, em linhas gerais, é um procedimento “[...] que consiste em retardar ou parar momentaneamente a ação num momento crucial, a fim de criar no espectador, ouvinte ou leitor uma expectativa ansiosa e angustiante dos acontecimentos que virão a seguir” (HOUAISS, 2009). O clímax parte sempre de um dado na extensidade e ganha contornos amplificados no eixo da intensidade e da extensidade. A identidade do verdadeiro assassino só será revelada no último ato do filme, após momentos de grandes picos tensivos no eixo da intensidade. À revelação, no eixo da intensidade, seguirá o relaxamento, concomitante à

⁶⁴ Uma brincadeira que Hitchcock adorava fazer para iludir seus espectadores era enganá-los com falsos protagonistas. Essa maneira de iludir seu público também é uma das características fundamentais para que possamos postular que Hitchcock é um enunciatário *sui generis* na maneira de estabelecer um contrato com o enunciatário, daí ser esta uma de suas marcas que será explorada mais adiante.

solução do confronto sujeito/antissujeito. Tal percurso da revelação somente será possível pelo investimento de Lila Crane, que assume, juntamente com Sam, o amante de Marion, a investigação sobre o desaparecimento da irmã.

No caso da sequência analisada, os fotogramas a seguir (FIGURA 4) estabelecem um contraponto ao primeiro (FIGURA 3, p. 67), apontado anteriormente, em que predominava, aparentemente, a ideia da tranquilidade de um banho relaxante, após a decisão do retorno. Os fotogramas, dispostos em uma sequência linear, exploram e figurativizam o esquema tensivo da amplificação e suas consequências para o sujeito discursivo Marion:

FIGURA 4 – A amplificação figurativizada: o clímax e a morte de Marion.

Podemos dizer então que, no caso do *suspense* e do esquema discursivo composto que o caracteriza, o esquema tensivo regente seria aquele da amplificação, que teria o esquema tensivo da ascendência como regido. Em *Psicose*, há um encadeamento de cenários tensivos, ou seja, de esquemas tensivos, ora ascendentes, ora amplificados, que aparecem em sequência. Os exemplos de algumas ações contaminadas pelo aniquilamento das energias servem para corroborar esse postulado: a morte de Marion; a morte do detetive Arbogast; a revelação e a “morte” da sra. Bates; o aniquilamento da personalidade de Norman e, de certo modo, o aniquilamento da suposta inocência (somente apresentada ao enunciário) com o carro de Marion sendo içado do fundo do pântano. Esse aniquilamento das energias ora apresenta-se sob o esquema da ascendência (como é o caso da revelação da “sra. Bates”; da

prisão de Norman; do carro içado do pântano), ora apresenta-se sob o esquema da amplificação, a tragédia em sua potência máxima (como é o caso das mortes de Marion e do detetive Arbogast). A hierarquia se constrói mediante o surgimento da amplificação destrutiva e da ascendência reiterada. Aquele, dentro da convenção proposta pelo *suspense*, orientará este, conforme a necessidade da diegese fílmica. No caso de *Psicose*, a narrativa orientou-se sob a hierarquia do esquema da amplificação em relação ao esquema da ascendência.

2.5 – O suspense e a “espera do inesperado”

Convém retomar a justificativa sobre a análise da famosa cena de *Psicose*: observar uma parte do filme ajuda a construir um percurso analítico para todo o enunciado fílmico. Vejamos como essa análise pode contribuir para compreender a construção de seu todo.

Vimos anteriormente que a espera de Marion, manifestada na decisão em retomar a vida normal, foi interrompida e não pôde ser momentaneamente verificada enquanto processo durativo. Sufocada pelo fechamento de uma interioridade dilacerante, o que lhe restou foi a espera encerrada com o aniquilamento total. A espera desse sujeito discursivo, de certo modo, é uma das que compõem todo o enunciado fílmico, pois este se funda sobre uma profusão delas, o que, de alguma maneira, determina a arquitetura do enunciado global. No entanto, a espera de Marion teve uma irrupção do inesperado e, assim, o inesperado assumiu o controle do todo.

O suspense é a espera dilatada de que algo, iminente ou tardio, aconteça. A espera suscita o “sentimento de duração, que impõe sua presença” (BETTON, 1987, p. 30). A espera mantém o suspense com uma lentidão insuportável. O suspense, como efeito de sentido, é um recurso do enunciadador para retardar o desfecho de uma situação, com o intuito de despertar e manter o interesse do enunciatário, pois “nosso senso de duração é particularmente afetado quando uma obra de arte nos deixa em *suspense*” (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 106).

Como gênero, o *suspense* concerne a uma *cena genérica* que, reunindo composição, temática e estilo, remete a uma arquitetura própria da significação. A cena genérica é definida “[...] pelos *gêneros de discurso* particulares” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 96 – grifo dos autores); essa cena é aquela do “[...] contrato associado a um gênero, a uma ‘instituição discursiva’ [...]”, nos dizeres de Maingueneau (2005b, p. 75).

O enunciador pode escolher em instaurar o suspense, a partir de um único fato que move a narrativa na investigação do enigma em um *crescendo*, que faz com que o efeito de suspense se arraste, sem produzir variações de impacto, apenas aquele no desenlace final da narrativa, como acontece em *Cidadão Kane* (*Rosebud*) e em *Anatomia de um crime* (a inocência do casal Manion). Também pode – como fez Hitchcock a partir da chocante sequência da cena do chuveiro em *Psicose*, analisada anteriormente –, inserir fatos diversos na construção do suspense, para intensificar um impacto durativo, iniciado em um primeiro momento, como é o caso dessa cena, que preenche o todo do enunciado – além da cena citada, temos aquela da morte de Arbogast; da descoberta da mãe de Norman pela irmã de Marion, Lila; da personalidade doentia e assustadora de Norman. Tais cenas remetem à postulação de um suspense criado a partir de camadas.

Criar uma aura de suspense, por parte do enunciador, é esconder, de um lado, alguma coisa do enunciatário e também dos atores do enunciado fílmico, optando por revelar, ou não, esse algo escondido, seja para o espectador, seja para o personagem; dessa forma, tanto enunciatário, quanto o ator do enunciado partilham de um mesmo /não-saber/ – é o que acontece em *Cidadão Kane* e *Anatomia de um crime*; de outro, há a opção de fornecer informações somente ao enunciatário, instituindo-lhe um saber a mais que o coloca em uma espécie de “vantagem” em relação ao ator do enunciado; esse saber a mais instaura o efeito de suspense que mantém o enunciatário em uma tensão supliciada: o espectador sabe que o assassino está à espreita nas sombras e o personagem nada desconfia do perigo iminente – é o que acontece com Arbogast, em *Psicose*. Isso é regra geral nos filmes sob a tutela do *suspense*. Esse segundo modo de produzir o suspense é um dos traços que fundam o estilo de Hitchcock⁶⁵.

O suspense da espera produz uma tensão significativa que ora domina uma situação específica, ora domina o todo apreensível. O suspense, como efeito de sentido, pode ser medido em graus tensivos. Podemos estabelecer graus de intensidade no intuito de medir a potencialidade de uma espera. O que classifica um gênero como *suspense* são a quantidade e a qualidade dos picos de tensão, bem como a capacidade do enunciador em mantê-los como retardamento da duração contínua e sucessiva do processo diegético. Em *Psicose*, vimos que a sequência analisada por nós refere-se a um pico de tensão que, de acordo com o esquema da amplificação, aniquilou uma personagem, isto é, trouxe o perecimento do ator do enunciado.

---

⁶⁵ O estilo de Alfred Hitchcock, de construir enunciados fílmicos pautados pelo *suspense*, será analisado mais adiante, no terceiro capítulo desta tese.

O aniquilamento, é bom deixar claro, introduz uma noção de destruição ou anulação completa. Em alguns enunciados fílmicos, ele pode ser compreendido como um estado, ou uma condição, de fraqueza ou desalento moral, que também pode ser físico. Disso decorre que o aniquilamento, em uma escala que compreende o abatimento (grau mínimo), a prostração (grau intermediário) e o perecimento (grau máximo), é um resultado proveniente dos enunciados sob a subordinação do *suspense*. *Psicose* é um enunciado que se mantém sob o grau máximo do aniquilamento. Entretanto, esse pico de tensão manteve o *suspense* que contaminou a diegese como um todo. Iludidos pelo enunciador, nós estamos diante de alguma coisa que está escondida não só do conhecimento das personagens, mas também de nossa própria percepção. A cena do chuveiro é oriunda de uma situação específica, com um grau de tensão produtor de um aniquilamento que estabeleceu, *a priori*, um contágio além dessa situação, originando o *inesperado*. O inesperado contamina o todo, daí o enunciado poder classificar-se como um *suspense* não só pela ação isolada produtora de uma destruição, mas também por outras ações que resvalam por esse caminho. Em *Psicose*, o inesperado incide sobre várias ações contaminadas pelo aniquilamento: a morte de Marion; a morte do detetive Arbogast; a revelação e a “morte” da sra. Bates; o aniquilamento da personalidade de Norman Bates e, de certo modo, o aniquilamento da suposta inocência de Marion (apresentada a nós), com o carro dela sendo içado do fundo do pântano.

O *suspense*, como grande gênero, é uma colcha de retalhos fundamentados na espera. Se pensarmos em uma simetria, uma sucessão de esperas poderia ser o esperado em um gênero como o *suspense*. No entanto, uma sucessão de esperas simétricas não condiz com este gênero, pois uma espera simétrica é prevista, é envolvida na esperança de que algo irá acontecer, porque algo esperado é da ordem da conjectura. A espera simétrica é um grau mediano de *suspense*, posto que ela, enquanto tal, não é dilatada, não é estendida ao seu pico máximo, ou seja, não pode por si só produzir o inesperado. No gênero *suspense*, a espera somente é considerada dilatada se estiver articulada a um pico máximo. É aí que o *suspense* reclama sua autonomia enquanto gênero. O inesperado está para a assimetria, assim como a espera esperada está para a simetria. Um esquema tensivo da ascendência, em um gênero como o *drama*, produz uma espera simétrica. Em *Kramer vs. Kramer* (1979), de Robert Benton, o embate central resulta na espera simétrica voltada para o problema de saber quem realmente vai ficar com o filho do casal divorciado⁶⁶. Nesse caso, temos como regente o

---

⁶⁶ *Kramer vs. Kramer* conta a história de um executivo de uma agência de publicidade que consegue temporariamente a custódia de seu filho de sete anos, mas, para mantê-la, terá de lutar contra a ex-mulher no tribunal.

esquema da descendência, em que o relaxamento inicial e dominante na narrativa só é quebrado por um esquema ascendente, quando surge a mãe do menino, depois de muito tempo desaparecida após largar a família, e que decide lutar pelo direito de cuidar definitivamente do filho, tirando-o do pai. Veja-se que aqui surge uma ascendência que produz um suspense: não sabemos se a justiça irá decidir pela mãe ou pelo pai a resposta da guarda do garoto. Essa espera programada pelo enunciador conduz a uma simetria do ponto de vista do enunciatário, pois nós esperamos que a justiça se faça e torcemos para que, ou ambos fiquem juntos, ou o filho fique com o pai, visto que ele cuidou do menino, enquanto a mãe o abandonara. Mesmo que o garoto ficasse com a mãe, essa solução narrativa não pode ser considerada algo inesperado. Esperamos, isso sim, mas não em um processo postulado por uma dilatação angustiante; a espera aqui não é dilatada, não é expansível e articulada ao pico de tensão máxima, mas esperada dentro dos limites estabelecidos por padrões simétricos. Ocorre o contrário com o gênero *suspense*. Aqui temos a “espera do inesperado”.

Greimas, em *Da imperfeição* (2002), postula o que se pode conceber como a “espera do inesperado”, em capítulo homônimo. Para o idealizador da semiótica francesa,

[...] quem diz esperança, diz espera. [...] Para evitar que a iteração das esperas degenera em monotonia, é concebível um arriscado deslocamento da acentuação: uma síncope tensiva, realizando antecipadamente o tempo forte e uma delicadeza em obséquio da espera do outro: ou ainda um *sostenuto* prolongando a espera, acompanhado de inquietude, porém, revigorando o tempo forte ainda esperado. A turbulência assim criada revaloriza então o ritmo esgotado (GREIMAS, 2002, p.86-87).

Se a espera esperada, como aponta Greimas, tem a iteratividade como efeito de sentido fundado em simetrias, torna-se necessária a proposta de uma “nova regra do jogo ‘estético’”, ou seja, a dissimetria, supostamente criadora de novos choques e de outras fissuras⁶⁷. Greimas, embasado em uma observação de Baudelaire acerca do disforme⁶⁸, sugere que, sob o viés dessa “metasemiótica” baudelaireana, um novo desregramento deve ser proposto a partir da dimensão estética do gosto já integrado, e que é, além das esperas esperadas, o que reclama “[...] a investidura do inesperado”⁶⁹.

A espera do inesperado fundamenta-se em fraturas que têm por objetivo romper com a simetria. O *suspense*, como gênero, é a fissura que rompe o efeito de sentido simétrico do

⁶⁷ GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo : Hacker, 2002, p. 88.

⁶⁸ “[...] Só o que possui uma ligeira deformidade nos desperta profundamente os sentidos: donde se pode concluir que a irregularidade, isto é, a surpresa, o espanto e o inesperado constituem parte essencial e característica da beleza” (BAUDELAIRE, *Projéteis VIII*, 1995, p. 508).

⁶⁹ GREIMAS, op. cit., p. 89-89.

suspense enquanto mero pico tensivo pontual. O “inesperado”, o “abrupto”, o “brusco”, o “espanto” são correlatos que estruturam o gênero *suspense*; esses termos são essenciais, quando notamos que a espera que sustenta a narrativa dos filmes sob a égide desse gênero é toda ela cristalizada na esfera da assimetria; daí o *suspense* ser caracterizado como a “espera do inesperado”. Ele está além das “esperas esperadas”. Se não, vejamos novamente os casos de *Psicose* e de *Kramer vs. Kramer*: neste o espectador está diante de uma narrativa toda ela motivada por uma espera esperada, ou seja, aqui a espera é, de certo modo, bem-vinda na medida em que ela se constitui não como a abertura para uma surpresa, um espanto, mas como a abertura para uma curiosidade, isto é, algo que suscita, como bem pontua o Houaiss (2009), “um desejo intenso de ver, ouvir, conhecer, experimentar alguma coisa geralmente nova, original, pouco conhecida ou da qual nada se conhece”; naquele, o espectador está diante de uma narrativa toda ela motivada por uma espera que, além de inesperada, sofre uma dilatação em sua duração, uma amplitude que, articulada ao pico tensivo máximo, suscita a angústia e uma tensão em que a ansiedade provocada parece não ter fim, ou seja, a resolução de um programa narrativo baseado nessa assimetria da espera irá culminar, desse modo, na surpresa, no espanto e no inesperado que, em seu grau mais tenso, como bem o atesta o enunciatário, pode conduzir os sujeitos ao aniquilamento, como é o caso de Marion e Arbogast. Embora em *Cidadão Kane* e *Anatomia de um crime* o esquema tensivo da amplificação não ganhe espaço, o mesmo não se pode dizer da espera do inesperado, cujo espanto difere daquilo que vimos anteriormente como a espera fundada na simetria (como é o caso de *Kramer vs. Kramer*): a dilatação da espera na resolução do enigma *Rosebud* culmina com o extemporâneo, algo inesperado do ponto de vista do enunciatário; a dilatação da espera na revelação do verdadeiro caráter do casal Marion culmina no espanto e, por que não, no extraordinário, isto é, fora do estabelecido – nesse caso, o que supostamente era esperado pelo enunciatário – a inocência, tanto da mulher, quanto do marido –, envolto em um estado de espera esperada, teve outra direção, fazendo com que ele fosse surpreendido pela inesperada fuga do casal. Desse modo, o enigma inicial ainda prevalece⁷⁰.

Retomando o que havíamos dito, o *suspense*, como grande gênero, é uma colcha de retalhos fundamentados na espera do inesperado. Essa premissa direciona para outro postulado importante: o *suspense*, como tudo indica, é o gênero do *acontecimento*.

---

⁷⁰ Acontece que esses filmes, em relação a *Psicose*, estão fundados em graus de efeitos de suspense e, mesmo que a espera do inesperado seja outro traço que condiciona os três sob a mesma tutela, cada um apresentará o efeito de suspense de acordo com sua posição na gradação tensiva do gênero. Esse conceito será explorado mais adiante.

2.6 – O suspense como acontecimento⁷¹

Chama nossa atenção que o gênero *suspense* seja caracterizado por momentos de irrupções na centralidade narrativa de determinado filme sob sua orientação. Os fatos são, inicialmente, narrados em um quase relaxamento, em que nada aparentemente de anormal poderá acontecer na vida dos sujeitos envolvidos na trama que se estabelece na diegese fílmica. Voltando a *Kramer vs. Kramer*, o relaxamento narrativo só é momentaneamente rompido quando a mãe do menino volta e tenta tomá-lo da guarda do pai. Estabelece-se então um rompimento no relaxamento inicial, que direciona a narrativa para um novo andamento, dessa vez, pautado na espera sucessiva da solução cabal da história apresentada: quem, afinal, irá ganhar a causa e ficar com a guarda da criança? No entanto, como já frisamos anteriormente, essa espera é simétrica, sucessiva, ou seja, supostamente esperada. Seu surgimento não se deu pelo espanto, pela surpresa, pelo inesperado; ao contrário, foi premeditada desde o início da narrativa. Ela estava ali, subjacente, na iminência de surgir, mas não de maneira inesperada, muito pelo contrário, essa interrupção era “esperada”, de certa forma, pelo enunciatário a partir do momento em que aceita o contrato estabelecido com o enunciador, quando este apresenta seu enunciado sob a tutela do *drama*. A espera não surgiu como um assombro, mas como algo já postulado no desenrolar da narrativa.

Em *Psicose*, como já vimos anteriormente, acontece o contrário. Reina neste o império do inesperado, do espanto, do súbito, do assombro. Na diegese fílmica, o inesperado é da ordem da irrupção; aqui o inesperado irrompe, torna-se *súbito*, e o súbito é inesperado. Este irá se enquadrar na esfera do *acontecimento*, termo valioso no desenvolvimento da semiótica tensiva, como dissemos.

De acordo com Zilberberg, o acontecimento é um dos dados capitais da experiência (2006a). Em sua primeira abordagem direta do termo, o autor coloca a questão: quais as dinâmicas intensivas (de andamento e de tonicidade) e as dinâmicas extensivas (da temporalidade e da espacialidade) o andamento faz vibrar? Partindo de uma definição do *Le Micro Robert* (2008, p. 512) – “o que acontece e tem importância para o homem” –, Zilberberg mostra que, de um lado, “o que acontece” está na ordem do *andamento* (o sobrevir,

---

⁷¹ Sobre o *acontecimento*, tão caro ao desenvolvimento da semiótica tensiva, utilizaremos os postulados teóricos desenvolvidos por Zilberberg em dois momentos: o primeiro, no já citado artigo “Síntese da gramática tensiva” (2006a); e o segundo, em “Centralidade do acontecimento”, quarto capítulo do livro *Éléments de grammaire tensive* (2006b).

a subitaneidade, ou seja, do andamento mais rápido que o homem possa experimentar); de outro, “tem importância para o homem” está na ordem da *tonicidade* (sendo compreendida como a modalidade humana por excelência, ela estabelece o estado do próprio sujeito de estado). O sujeito, portador das esperas sucessivas, instalado na ordem racional, programada e compartilhada do *conseguir*, encontra-se desviado de seus caminhos habituais e é então lançado em sua devastação. Zilberberg dirá que o sujeito “vê-se projetado naquilo que Valéry chama [...] de brusco” (ZILBERBERG, 2006a, p. 198). Mais adiante voltaremos a essas definições.

Aponta Zilberberg que o andamento e a tonicidade, na dimensão da intensidade, têm um agir conjunto sobre o sujeito, mobilizam-no. Isso significa que o duplo suplemento de andamento e de tonicidade, quando surge de improviso, irá traduzir-se no sujeito por meio de um *déficit* de seu comedimento, bem como por seu desmantelamento modal instantâneo; disso resulta que a tonicidade não vem “[...] devastar uma parte do sujeito, e sim ele todo”⁷². Dessa forma, o acontecimento arrebatava para si todo o agir, não deixando ao sujeito nada além de suportar. A escansão previsível da atenuação (menos do mais) não aparece. “Adivinhar as intenções”, preparar-se e esperar o ponto culminante da exacerbação acabam não ocorrendo para o sujeito, pois este está “penetrado pelo inesperado” e, nesse caso, a minimização tampouco está sendo precedida pela atenuação. Em ambas as situações, o acontecimento é a um só tempo “[...] a medida e a derrota do sujeito”⁷³. Quanto à extensidade, a temporalidade encontra-se fulminada, aniquilada. Surge, desse modo, a urgência de recuperar esse tempo perdido.

[...] A recomposição da temporalidade está condicionada à desaceleração e à atonização, ou seja, ao retorno àquele comedimento que o acontecimento suspendeu; o sujeito almeja rever pouco a pouco o controle e o domínio da duração, sentir-se novamente capaz de comandar o tempo a seu bel-prazer; em outras palavras [...] almeja alongar o breve ou abreviar o longo⁷⁴.

No que se refere à espacialidade, esta também sofre sob o impacto do acontecimento. Neste caso, a escansão, exigida por toda circulação, do aberto e do fechado é virtualizada, pois o aberto, ausentando-se do campo de presença, faz com que só o fechado aí permaneça. Disso decorre que, segundo Zilberberg⁷⁵, o sujeito, estupefato, ficou petrificado, sem poder

⁷² ZILBERBERG, 2006a, p. 198.

⁷³ Ibid., p. 199.

⁷⁴ ZILBERBERG, loc. cit.

⁷⁵ Ibid., p. 200.

sair do lugar; lugar este momentaneamente comparado a um “buraco negro” que engoliu seu ambiente.

O acontecimento seria, desse modo, o produto da correlação das subvalências do *andamento* e da *tonicidade* em seu momento de maior intensidade. Em uma passagem muito importante, Zilberberg (2006b, p. 160) aponta que “[...] no ‘fogo’ do acontecimento, o sujeito se vê conjunto a um **sobrevir** [grifo do autor], que perturba, por vezes pode abolir, a duração e a espacialidade”. Desse modo, o acontecimento literalmente significa

[...] a negação do dizer, a negação do discurso: segundo o lugar comum irrecusável, o acontecimento é antes *eu-não-sei-o-que-é-isso* que deixa o sujeito “sem voz”, ou seja, sem a **sua** voz. O sobrevir do acontecimento vem anular a textura própria do tempo, isto é, a “virtude” potencializante da temporalidade. A questão se torna em suma: como conceder à temporalidade essa memória que o acontecimento vem suspender? Criticando o que faz a força do acontecimento, ou seja, sua precipitação, o que não se realiza senão pela instauração de um contra-programa de certo tipo de **freagem**. Esse contra-programa é o discurso enquanto restaurador da historicidade tanto corrente, tanto letrada que dele recebe a carga. A relação estrutural do discurso com o acontecimento nos parece, do ponto de vista teórico, depender da **catálise**^{76 77}.

O acontecimento, tal como teorizado por Zilberberg, é elemento constitutivo do gênero *suspense*, numa constituição articulada à espera, de modo peculiar. Assim se funda o estilo do gênero *suspense*.

Voltemos a *Psicose* e à ideia fundamental de que o acontecimento, no âmbito do *suspense*, é tudo aquilo que acontece de modo inesperado. No filme, os fatos foram apresentados. Em uma sucessão, todos eles surgem e se vinculam entre si, estabelecem uma correlação próxima e podem ser considerados como momentos de energia que dão impulso ao todo narrativo. A temporalidade e a espacialidade transitam em um contínuo. No entanto, irrompe o inesperado e temos o esquema da amplificação em sua potência total: eis aqui o acontecimento. A morte de Marion realizou-se de modo inesperado; a suspensão da temporalidade e da espacialidade aconteceu bruscamente. Não há mais retorno, visto que o acontecimento trouxe o aniquilamento do sujeito. Na dimensão da intensidade, o andamento e a tonicidade agem em conjunto sobre Marion, mobilizam-na, deixam-na à mercê do inesperado. Quando surge de improviso, o duplo suplemento de andamento e de tonicidade produz em Marion um desmantelamento modal instantâneo, cuja tonicidade devasta-a por completo. Desse modo, o inesperado, o acontecimento, figurativizado nas ações de um

⁷⁶ A característica fundamental da catálise é a “[...] explicitação dos elementos elípticos ausentes na estrutura de superfície” [...]. Importante para a teoria tensiva, a catálise é um procedimento cuja realização se dá com “[...] o auxílio dos elementos contextuais manifestados e mediante as relações de pressuposição que entretêm com os elementos implícitos”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 54).

⁷⁷ ZILBERBERG, Claude. *Éléments de grammaire tensive*. Paris: Pulim, 2006b, p. 160 – grifos do autor.

Norman travestido, arrebatou para si todo o agir de Marion, não deixando a ela outra opção além de suportar o próprio aniquilamento. Na dimensão da extensidade, a duração do percurso pretendido por Marion, como já notamos, foi fulminada, aniquilada pelo acontecimento. Não há como recompor a duração perdida, pois o esquema tensivo que reinou nesse momento trouxe a amplificação tensiva destrutiva. A espacialidade, atingida também pelo acontecimento, sofre com a ausência do aberto, de modo que a escansão do aberto e do fechado torna-se apenas virtualizada, pois, ausentando o aberto do campo de presença, só o fechado mantém-se ali e, com ele, a devastação de um sujeito estupefato diante da morte iminente. Marion, petrificada, sem poder sair de seu lugar, desmorona e funde-se com o buraco do ralo que, de certa forma, engole todos os resquícios da energia dela. Jogado em um ambiente aterrador e destruidor dos impulsos moventes, o que resta é o corpo de um sujeito que foi tragado pela devastação do acontecimento. Eis o suspense genuíno.

Uma observação deve ser postulada acerca da espacialidade e do impacto do acontecimento sobre ela. Como vimos, no caso de *Psicose*, a minimização do aberto e a presença maximizada do fechado provocam apenas a virtualização da escansão do aberto e do fechado. Disso resulta que o fechado permanece e colabora, por assim dizer, com o aniquilamento do sujeito. No entanto, nem sempre o fechado irá produzir a petrificação do sujeito e o aberto fará também o papel de aniquilador das energias. Em *Mar aberto* (2004), citado anteriormente, podemos encontrar aquilo que irá corroborar com essa ideia de um aniquilamento projetado pelo aberto. Reiterando a sinopse do filme, um jovem casal, consumido pelo excesso de trabalho que só a vida moderna oferece, decide tirar umas merecidas férias em um lugar do Caribe. Em um dos passeios inclusos no pacote de férias, há um dia em que todos irão para o mar aberto praticar mergulho em um local, como dizem os guias, tranquilo e longe de peixes perigosos. No dia estipulado para o mergulho, todos entram no mar e, na hora de voltar para o cais, uma contagem mal feita dos participantes do passeio, pelos guias, acaba por esquecer o casal ainda submerso. Quando os dois se dão conta, estão completamente sozinhos em mar aberto, sem nenhuma localização, à mercê das intempéries da natureza. O espaço aberto produz uma expansão *agorafóbica*, figurativizada pela extensão do mar. A dilatação do espaço é causadora de uma tensão que aponta para o esquema da amplificação que, a partir desse momento, irá reger o desenrolar da narrativa fílmica. O casal entra em desespero na medida em que seus corpos vão se extenuando devido ao sol, à água do mar e à fome que os assola. O inesperado irrompe e os dois se veem cercados por tubarões. A surpresa se instala, visto que, segundo os guias, aquelas águas não eram *habitat* de tubarões. O espaço aberto do mar não tem fim, é exacerbado e aponta para a destruição dos corpos do

casal. O aniquilamento total das forças, proporcionado pela dilatação do espaço aberto, dá-se no momento em que o homem é primeiro mordido mortalmente e, após esvair-se em sangue, é arrastado para as profundezas do mar pelos tubarões. Nesse momento, poderíamos supor que, devido à situação do homem, sua morte era esperada. No hotel, dão pela falta do casal e uma equipe de buscas inicia um rastreamento por todas as imediações do local em que supostamente deveriam estar. O inesperado irrompe e o acontecimento aniquila a esperança por meio do esquema da amplificação: a mulher, aparentemente calma, cercada por tubarões, libera o aparelho de mergulho de seu corpo e, em um gesto complacente, submerge na iminência de afogar-se e, como era de se esperar, servir de alimento aos tubarões. As buscas cessam e não há sinal dos corpos, vistos que estes foram aniquilados pelo espaço aberto e dilatado do mar.

Psicose, Cidadão Kane e Anatomia de um crime, como exemplares do *suspense*, por meio da catálise, revelam em sua superfície discursiva a ação tensiva do acontecimento, abrindo espaço também para a explicitação de esquemas tensivos que orientam (esquema da amplificação) ou são orientados (esquema da ascendência), para que se construa o *suspense*.

Assim como o esquema tensivo da amplificação, o acontecimento não pode ser oferecido em um processo contínuo, “acontecer” sempre; isso resultaria em um caminho inverso e o que antes era para ser visto como produtor de um efeito de suspense passaria, então, a ser visto como um efeito cômico, tamanha a profusão de “fatos novos”. O acontecimento, como “fato novo”, não pode irromper em excesso. O “fato novo” é uma somação e, como tal, exige uma freagem, ou seja, “[...] uma comutação de andamento, que não pode ser obtida senão por projeção, a partir do depois, de um antecedente afastado no tempo e por constituição, consolidação da isotopia concordante” (ZILBERBERG, 2006b, p. 162).

Zilberberg notou que o acontecimento deixa o sujeito sem voz. Nas palavras do autor, isso significa que

[...] o acontecimento ataca a trama, a contextualidade, a sequência do discurso, tanto como a somação se apresenta como uma descontextualização e a resolução como uma recontextualização, sob o signo da progressividade. Do acontecimento, somos motivados a dizer que ele rompe o fio mesmo do discurso: o discurso não é um objeto, mas uma atividade⁷⁸.

---

⁷⁸ ZILBERBERG, 2006b, p. 164.

O acontecimento, graças ao ataque ao princípio mesmo do discurso, perturba as categorias, ou seja, “os pontos de vista sob os quais o discurso é visado” (ZILBERBERG, 2006b, p. 164).

Ao percorrer os conceitos das estruturas tensivas, vimos que, das oscilações de base, passando pelos esquemas tensivos e chegando ao acontecimento, esse nível revelou que a existência e a manutenção do *suspense* ocorrem mediante a fundação da “espera do inesperado”. Este é o primeiro passo para a abertura daquilo que postulamos anteriormente como as estruturas composicionais do gênero, que fundam seu estilo. O segundo passo encontra-se na estrutura profunda, ou seja, o nível fundamental do *suspense*.

CAPÍTULO II – DA ESTRUTURA PROFUNDA AO CONTEÚDO TEMÁTICO: O *SUSPENSE* REVELADO

[...] Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e disso eu fazia muita questão. Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, o que me importa é que a montagem dos fragmentos do filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. Creio que para nós é uma grande satisfação usar a arte cinematográfica para criar uma emoção de massa. E, com *Psicose*, realizamos isso. Não foi uma mensagem que intrigou o público. Não foi uma grande interpretação que transtornou o público. Não era um romance muito apreciado que cativou o público. O que emocionou o público foi o filme puro.

*Alfred Hitchcock*⁷⁹

Como uma das instâncias do percurso gerativo da significação, a estrutura profunda comporta um componente sintático e outro semântico. A estrutura profunda é, por excelência, a estrutura elementar da significação, “[...] ponto *a quo* do percurso gerativo” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 388). Dessa forma, como um dos componentes das estruturas semionarrativas (que também comportam, em um nível mais superficial, uma sintaxe e uma semântica narrativas), o nível profundo (ou fundamental) irá apresentar uma sintaxe fundamental (ou elementar) e uma semântica fundamental (ou elementar).

A semântica fundamental do nível profundo irá abrigar as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto, visto que uma categoria semântica fundamenta-se numa oposição, numa diferença entre dois termos que, para que possam ser apreendidos conjuntamente, é necessário que tenham algo em comum, um traço comum por meio do qual se estabelecerá uma diferença (FIORIN, 2005, p. 21-22). A consequência dessa oposição poderá ser compreendida no quadrado semiótico, que nada mais é do que a “representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”⁸⁰. Haverá, desse modo, diferentes relações oriundas dessa oposição semântica de base.

⁷⁹ TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 287.

⁸⁰ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 400

1 – O nível fundamental e o surgimento da clareza e da obscuridade

No âmbito do discurso cinematográfico, *Cidadão Kane*, *Anatomia de um crime* e *Psicose* estabelecem, em princípio, uma oposição semântica fundamental semelhante entre /clareza/ vs. /obscuridade/, que, no nível discursivo, podem ser compreendidos pelas figuras da *revelação* e do *enigma*, respectivamente. Essa primeira relação entre os termos opostos dessa categoria semântica pode ser compreendida como uma relação de contrariedade, posto que são contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca. Para ganhar sentido, na diegese dos filmes, o termo /clareza/ pressupõe o termo /obscuridade/, e vice-versa. Uma relação de contradição será estabelecida no momento em que aplicarmos uma operação de negação a cada um dos contrários: /não-clareza/ é o contraditório de /clareza/, ao passo que /não-obscuridade/ é o contraditório de /obscuridade/. Cada um desses termos contraditórios implicará o termo contrário daquele de que é o contraditório. Desse modo, /não-clareza/ implica /obscuridade/ e /não-obscuridade/ implica /clareza/. Os contraditórios /não-clareza/ e /não-obscuridade/ estabelecem entre si uma relação contrária. Esses contraditórios serão chamados de subcontrários para distingui-los de /clareza/ e /obscuridade/, outros dois contrários. Em um primeiro esboço do quadrado semiótico dos filmes do *suspense*, tais categorias semânticas poderiam assim estar dispostas:

QUADRO 5 – Primeiro esboço do quadrado semiótico dos filmes do suspense.

Em que temos:

- ↔ como relação de contradição entre termos contraditórios;
- ← – → como relação de contrariedade entre termos contrários;
- como relação de complementaridade entre termos complementares.

Fiorin (2005, p. 22) aponta que os termos que estão em relação de contraditoriedade ($S_1 - S_1; S_2 - S_2$) definem-se pela presença e ausência de um determinado traço e os termos em relação de contrariedade ($S_1 - S_2; \underline{S_1} - \underline{S_2}$) “[...] possuem um conteúdo positivo cada um”. Assim, os termos contraditórios /clareza/ vs. /não-clareza/ serão definidos pela presença, no primeiro, de uma transparência evidente, ao passo que o segundo terá a ausência dessa transparência, mantendo o traço da obscuridade. Com relação aos termos contrários, a clareza e a obscuridade, esta não pode ser compreendida como a ausência da primeira, pois “[...] é uma marca semântica específica”⁸¹. Greimas e Courtés (2008, p. 99) observam que a contrariedade “[...] é a relação de pressuposição recíproca que existe entre os dois termos de um eixo semântico, quando a presença de um deles pressupõe a do outro e, vice-versa, quando a ausência de um pressupõe a do outro”.

Clareza e obscuridade possuirão, dessa forma, uma qualificação semântica, seja ela eufórica ou disfórica. Cada um dos termos da categoria semântica fundamental recebe um valor positivo (*euforia*) ou um valor negativo (*disforia*). Como homologações para o nível discursivo, podemos dizer que /exposto/ está para a /clareza/, assim como /oculto/ está para a /obscuridade/. Ainda no nível discursivo, o *enigma* está para o /oculto/, assim como a *revelação* está para o /exposto/. Diante disso, /exposto/ e /oculto/ vinculam-se ao que impregna enunciador e ao enunciatário; *revelação* e *enigma* pertencem, pois, ao discurso. No caso de *Psicose*, o /exposto/ é eufórico e o /oculto/, disfórico. O reconhecimento de tais valores está inscrito no texto. Desse modo, “[...] dois textos podem utilizar-se da categoria de base [...] e valorizar, de maneira distinta, esses termos” (FIORIN, 2005, p. 23).

A sintaxe fundamental, como vemos, abrange duas operações: a negação e a asserção. Essas duas operações podem ocorrer na sucessividade de um texto, “[...] o que significa que, dada uma categoria tal que *a versus b*, podem aparecer as seguintes relações: a) afirmação de *a*, negação de *a*, afirmação de *b*; b) afirmação de *b*, negação de *b*, afirmação de *a*”⁸².

Aplicado aos três filmes, a conclusão que se apresenta é a de que, nessas narrativas, resgatando a categoria /clareza/ (termo *a*) versus /obscuridade/ (termo *b*), encontramos duas organizações sintáticas fundamentais: a primeira incide na afirmação da /obscuridade/ → negação da /obscuridade/ → afirmação da /clareza/; e a segunda na afirmação da /clareza/ → negação da /clareza/ → afirmação da /obscuridade/.

Quando olhamos mais de perto a narrativa de *Cidadão Kane*, depreendem-se essas organizações sintáticas no decorrer do desenvolvimento da diegese do filme. Neste, há dois

⁸¹ FIORIN, 2005, p. 22.

⁸² Ibid., p. 23.

percursos: a) a instauração de um narrador que, por sua vez, delega voz ao sujeito discursivo Thompson, não detentor do saber; b) a instauração de um observador que, em relação ao enunciatário, opera a transformação do fazer do sujeito narrativo em processo, ao direcionar um ponto de vista sobre o discurso fílmico. No primeiro caso, há a permanência da /obscuridade/, o não-saber do sujeito discursivo Thompson e dos seus entrevistados; no segundo, há a emersão da /clareza/, o saber parcial do enunciatário mediante as pistas (as evidências) deixadas na narrativa (os planos que mostram o trenó *Rosebud*) e o término do mistério.

Na primeira situação, há a afirmação da /clareza/ quando, na sequência 2, do Ato I (Ap. A, p. 299), os repórteres decidem investigar o mistério *Rosebud*; ocorre a negação da /clareza/ no instante em que, nas sequências subsequentes, nenhum dos atores discursivos demonstra saber algo sobre *Rosebud*; acontece, por fim, a afirmação da /obscuridade/ quando, nas sequências que encerram o Ato III, Thompson define que *Rosebud* é um mistério sem solução.

Na segunda situação, há a afirmação da /obscuridade/, quando, na sequência 1, do Ato I (Ap. A, p. 299), Kane morre e lança o mistério “*Rosebud*” no ar; ocorre a negação da /obscuridade/ no momento em que, na sequência 4, do Ato I (Ap. A, p. 299), dão-se os primeiros indícios, informações parciais do que poderia ser a misteriosa palavra pronunciada por Kane; e há a afirmação da /clareza/ ao vermos, na sequência 8, do Ato III (Ap. A, p. 301), o trenó *Rosebud* arder nas chamas (ver FIGURA 1, fotograma 18, p. 49). Lembremos que essa informação sobre *Rosebud* é parcial, pois dependerá muito da apreensão cognitiva do enunciatário para relacionar os fatos e estabelecer a revelação, esta compreendida como discursivização da /clareza/.

Na teoria semiótica, há uma distinção entre o narrador e o observador, a qual merece ser citada. O primeiro trata-se de um actante da enunciação enunciada.

Quando o destinador e o destinatário do discurso estão explicitamente instalados no enunciado (é o caso do “eu” e do “tu”), podem ser chamados, segundo a terminologia de G. Genette, **narrador** e **narratário**. Actantes da enunciação enunciada, são eles sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário, e pode encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado (ou da narração), tal como o sujeito do fazer pragmático ou o sujeito cognitivo, por exemplo (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 327 – grifos dos autores).

No que diz respeito ao segundo,

Será chamado de **observador** o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e por ele instalado, graças aos procedimentos de debreagem, no discurso-enunciado, em que é encarregado de exercer o fazer receptivo e, eventualmente, o fazer interpretativo

(isto é, que recai sobre outros actantes e programas narrativos, e não sobre ele mesmo ou sobre seu próprio programa) (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 347-348 – grifo dos autores).

No discurso, os modos de presença do observador são variados: ele pode permanecer implícito e ser reconhecível por meio da explicitação das categorias aspectuais; pode estar em sincretismo com o narrador ou o narratário; ou pode ter o próprio fazer cognitivo “reconhecido pelo sujeito observado”⁸³.

No que tange ao narrador e ao observador, Fiorin (1996, p. 104) nota que, a partir do momento em que tomamos a enunciação enunciada, “[...] no sentido de enunciação reportada, ou seja, de simulacro da enunciação, e não como o conjunto de índices que remetem à instância enunciativa, só as chamadas narrativas em primeira pessoa teriam narrador”. A enunciação enunciada (ou narrada) é

[...] apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer *enunciativo*: o “eu”, o “aqui” ou o “agora”, encontrados no discurso enunciado, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. A enunciação enunciada deve ser considerada como constituindo uma subclasse de enunciados que se fazem passar como sendo a metalinguagem descritiva (mas não científica) da enunciação⁸⁴.

Em *Analyse sémiotique du discours* (1991), Courtés sintetiza essa noção observando que o enunciado comporta a enunciação enunciada, ou seja, o discurso; este, por sua vez, engloba o enunciado enunciado, isto é, a narrativa. Uma narrativa dada apresenta

[...] no nível da manifestação textual, dois aspectos complementares: de uma parte, a história que é contada e que a identificaremos a isto que chamamos de o **enunciado enunciado**; de outra, a maneira particular segundo a qual esta história nos é apresentada: nós a designaremos como **enunciação enunciada** (COURTÉS, 1991, p. 246 – grifos do autor).

Em suma, é no interior do enunciado, tomado como objeto de análise, que será distinguido o “[...] narrado, ou, melhor, o **enunciado enunciado**, e o modo de apresentar esse narrado, a saber, a **enunciação enunciada**”⁸⁵. Veja-se o esquema proposto por Courtés⁸⁶:

⁸³ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 348.

⁸⁴ Ibid., p. 168.

⁸⁵ COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachete, 1991, p. 247 – grifos do autor.

⁸⁶ COURTÉS, loc. cit.

QUADRO 6 – Esquema de Courtés para a enunciação enunciada e o enunciado enunciado.

Fiorin (1996) observa que, para distinguir o que é enunciação enunciada e enunciado enunciado, é preciso definir o que é *enunciação reportada*. Segundo Courtés (1989, p. 49), ela corresponde “[...] a um simulacro – no interior do discurso – da relação de comunicação entre enunciador e enunciatário”. De acordo com Fiorin (1996, p. 40), a enunciação enunciada “[...] é a maneira pela qual o enunciador impõe ao enunciatário um ponto de vista sobre os acontecimentos narrados”; já a enunciação reportada “[...] cria diferentes efeitos de sentido, como objetividade, subjetividade ou realidade [...]”.

Retomando a questão do narrador e do observador: se somente as narrativas em primeira pessoa, no âmbito de sentido da enunciação reportada, teriam o narrador, como fica o caso daquelas em terceira pessoa? Fiorin nota que ao expandir o conceito de enunciação enunciada, é preciso

[...] admitir que, a rigor, não existe narrativa em terceira pessoa. Com efeito, quando se fala nesse tipo de narrativa, misturam-se dois níveis, o dos actantes da narração com os do narrado, pois o que se considera narrativa em terceira pessoa não é aquela em que o narrador diz ou não *eu*, [...] mas aquela em que ele não participa dos acontecimentos narrados. Na medida em que o narrador pode intervir a todo instante como tal na narrativa, toda narração é virtualmente feita em primeira pessoa⁸⁷.

Na enunciação há a distinção, como bem observa Fiorin (1996), entre uma dimensão cognitiva, da qual se ocupa o observador, e outra pragmática – concebida como a verbalização –, da qual se ocupa o narrador. Como não há nenhum interesse em substituir narrador por observador e vice-versa, o autor mostra que

[...] a única razão de separar essas duas instâncias é que o saber a respeito dos acontecimentos pode variar ao longo da narrativa, mesmo sendo encarregado dela um único narrador. Se não houvesse essas diferenciações [...] entre o fazer cognitivo

⁸⁷ FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação – As categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996, p. 104 – grifo do autor.

e o fazer narrativo, essa distinção actancial não precisaria ser feita (FIORIN, 1996, p. 105).

Seguindo as propostas de Genette (1972), Fiorin (1996) aponta para as cinco funções do narrador: a da narrativa propriamente dita, a de direção, a de comunicação, a de atestação e a ideológica. Relatar a história é a função da narrativa propriamente dita. A organização interna do texto narrativo é o papel da função de direção, em que, “[...] por um discurso metanarrativo, o narrador marca as articulações, as conexões, as inter-relações”⁸⁸. A função de comunicação estabelece-se numa espécie de “[...] orientação para o enunciatário, quando o narrador conversa com ele, imagina suas reações, etc.”⁸⁹. A função de atestação diz respeito à “[...] relação afetiva, moral ou intelectual do narrador com a história”⁹⁰. Por último, a função ideológica seria aquela em que a ação é comentada pelo narrador, avaliando-a do “[...] ponto de vista de uma visão de mundo”⁹¹.

Fiorin (1996, p. 107) observa que “[...] todas as funções do narrador dizem respeito ao dizer, ao relatar”⁹². Em suma, relacionam-se ao fazer pragmático, pois a função do narrador é de falar. Ao observador cabe a dimensão cognitiva da narrativa, ou seja, da compreensão dos fatos. “[...] Os dois actantes podem estar em sincretismo, mas são completamente distintos em sua função. Cabe lembrar, no entanto, que o narrador só pode relatar o que o observador sabe”⁹³.

Desse modo, Fiorin (1996) mostra que há duas maneiras do narrador apreender o que se passa: 1) o observador com focalização parcial (compreendendo o observador com focalização interna e o observador com focalização externa); 2) o observador com focalização total.

O primeiro caso, o observador com focalização parcial, trata-se de um actante da narrativa que, a partir de seu ponto de vista, a cena é compreendida. “[...] Nesse caso, o narrador sabe mais que essa personagem”⁹⁴. O autor mostra como exemplo o personagem Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, em que os acontecimentos são vistos a partir do ponto de vista dele, pois acompanhamos o amor de Riobaldo por Diadorim como um amor homossexual, visto que o observador “[...] não sabe quem é de fato Diadorim e o que se passa

---

⁸⁸ FIORIN, 1996, p. 105.

⁸⁹ Ibid., p. 106.

⁹⁰ FIORIN, loc. cit.

⁹¹ FIORIN, 1996, p. 107.

⁹² FIORIN, loc. cit.

⁹³ FIORIN, loc. cit.

⁹⁴ FIORIN, 1996, p. 108.

no seu íntimo. Quem sabe todas as coisas é o narrador [...]", pois "[...] só no final o observador descobre que Diadorim é mulher" (FIORIN, 1996, p. 109).

Mostra Fiorin (1996) que, no caso da focalização interna, o observador pode ser:

- a. fixo, como em *Grande sertão: veredas*;
- b. variável (ao longo da narrativa, o actante observador muda de ponto de vista), como em *Vidas secas* e o recurso do discurso indireto livre;
- c. múltiplo (a partir do ponto de vista de diferentes observadores o mesmo fato é apreendido), como no filme *Ponto de vista* (2008), de Pete Travis, em que um atentado ao presidente do Estados Unidos, em uma conferência sobre o combate ao terrorismo mundial realizada na Espanha, é visto por oito indivíduos que não se conhecem; a medida em que os momentos anteriores ao ataque são revistos, a partir de cada testemunha, a realidade do atentado ganha outras dimensões e atinge a plenitude do que realmente aconteceu.

Com relação à focalização externa, o que vemos são apenas as ações das personagens, pois "[...] não sabemos quais são seus pensamentos e sentimentos. Focaliza-se a exterioridade da cena e não se vê a partir do íntimo do observador"⁹⁵.

O segundo caso, o observador com focalização total, trata-se de um observador onisciente. A focalização aqui não é "[...] nem exterior ao íntimo das personagens nem interior a *uma* delas [...]", pois o observador "[...] sabe mais que as personagens, conhece os sentimentos e os pensamentos de cada uma delas"⁹⁶. Ou seja, o observador conhece a intimidade das personagens e sabe "[...] a natureza do sentimento de cada uma [...]"⁹⁷.

Exposto essas noções, voltemos a *Cidadão Kane*.

No filme, a informação relativa ao saber sobre *Rosebud* é parcial, como observamos anteriormente. A revelação não é dada ao enunciatório completamente. O fazer cognitivo, a compreensão do fato *Rosebud*, pertence ao observador; no entanto, pelo viés de uma focalização parcial externa, ele insinua um direcionamento ao saber. No momento em que a câmera direciona o olhar do espectador para o trenó, que arde nas chamas da fornalha de Xanadu (sequência 8, cena [d], Ato III, Ap. A, p. 301), o observador também parece não possuir o saber definitivo, assim como o enunciatório, sobre o que representa realmente a visualização de *Rosebud* sendo consumido pelo fogo. Os indícios, soltos no enunciado

⁹⁵ FIORIN, 1996, p. 110.

⁹⁶ FIORIN, loc. cit.

⁹⁷ Ibid., p. 111.

enunciado, ficaram dispersos e cabe somente ao enunciatário a coleta deles para que entre em conjunção com o saber sobre esse fato representativo na vida de Charles Foster Kane, ator constituído pelas lembranças de outros atores do enunciado.

O fazer cognitivo, ou a “[...] dimensão cognitiva da narrativa, isto é, a compreensão dos fatos pertence ao observador” (FIORIN, 1996, p. 107). Esse observador interfere no não-saber de Thompson, porém, mesmo que revele ao enunciatário algumas evidências que postulariam uma conjunção com o saber sobre *Rosebud*, o que não faz ao atores do enunciado, ele, o observador, não estabelece realmente a compreensão total dos fatos, pois, como afirmamos, seu saber restrito é originado de uma focalização parcial e externa. Do ponto de vista de Thompson, o mistério permanece. No entanto, o enunciatário, se realmente compreender esses indícios colocados no enunciado enunciado, torna-se cúmplice do observador, que deseja saber mais do que o narrador. Só ao enunciatário, reiteramos, é revelado, parcialmente, o mistério. Vejamos dois desses deixados na diegese fílmica: na sequência 4 (cena [b], Ato II, Ap. A, p. 299) o plano muito próximo do trenó do garoto Kane e, na sequência 8 (cena [d], Ato III, Ap. A, p. 301), um *travelling* (ver glossário, p. 294) que vai se aproximando até revelar, em um plano de detalhes, o trenó antigo sendo queimado na fornalha de Xanadu (FIGURA 1, fotograma 18, p. 49): nesse *close-up* (ver glossário, p. 288), *Rosebud* aparece. A apreensão do significado dessa palavra, no fazer cognitivo, relaciona-se com a capacidade do enunciatário para juntar as peças do quebra-cabeça e resolvê-lo. O oculto, isto é, mantido em segredo pelo narrador, será revelado a partir da interpretação dos indícios oferecidos ao enunciatário por meio do observador. O enunciatário deverá demonstrar capacidade em “ler” a imagem focalizada e interpretar o universo simbólico em torno de Kane: *Rosebud* era, na realidade, o objeto que representava simbolicamente a infância de Kane, um momento que parecia oferecer realmente o conforto e a felicidade que tanto buscara em sua vida de adulto.

Em resumo, em *Cidadão Kane*, o enunciator instaura uma debreagem actorial, espacial e temporal enuncivas de primeiro grau (*ele / algures / então*), criando assim um simulacro de uma ação que transcorre sem a intervenção explícita em primeira pessoa do narrador. Temos, dessa forma, um simulacro pautado pela objetividade. Esse narrador, ao dar voz a Thompson e às demais personagens, instaura debreagens enunciativas de segundo grau. Tais personagens, por sua vez, acionam a anterioridade do presente (a presentificação de um passado) na concomitância do presente por meio das lembranças. A anterioridade do presente é figurativizada pelos vários *flashbacks* que circulam na diegese fílmica em relação ao momento de acontecimento presente; essa concomitância, o presente do presente, é a

localização temporal que desponta como referencial da narrativa em que circula Thompson, antes da imersão nas lembranças dos entrevistados. O resultado, a partir das debreagens enunciativas de segundo grau, é a permanência de um simulacro pautado pela subjetividade. Dessa forma, narrador e observador parecem percorrer caminhos sinuosos no *suspense*: o primeiro não orienta para o saber, esconde o que sabe, enquanto o segundo aponta a direção do possível reconhecimento do saber, assumindo um “olhar” sobre o fio condutor do discurso fílmico.

Atualizando o quadrado semiótico com a inclusão do narrador e do observador, o esquema apresenta as seguintes estruturas:

1 – observador com focalização parcial e externa: o narrador sabe mais que as personagens, porém seu saber parcial é fruto de algo externo, pois, fosse o caso de uma focalização parcial e interna, o segredo sobre *Rosebud* seria revelado completamente, mesmo que somente ao enunciatário. Vai-se acompanhando o desenrolar das cenas, enquanto um ponto de vista do *narrador* “revela” pistas ao narratário (espectador). No caso de *Cidadão Kane*, a “presença” do observador com focalização parcial pode ser notada, principalmente, nos enquadramentos que mostram, no nível discursivo, detalhes do trenó (FIGURA 1, fotograma 18, p. 49), figura que instaura a afirmação da /clareza/ e negação da /obscuridade/:

QUADRO 7 – Estrutura profunda de Cidadão Kane (A).

2 – Do ponto de vista do narrador que não mostra indícios e não procura revelar aos sujeitos discursivos Thompson, Thatcher, Berstein, Leland, Susan e Raymond, a /obscuridade/ instaurada no enunciado; tais sujeitos não têm acesso às pistas deixadas no enunciado (as evidências figurativizadas no trenó). Há então a afirmação da /obscuridade/ sobre a negação da /clareza/:

QUADRO 8 – Estrutura profunda de Cidadão Kane (B).

Desse modo, para que o significado de *Rosebud* pudesse ser apreendido por Thompson, ele precisaria ter contato com o objeto *trenó*, figura do discurso que remete à ideia da *infância feliz* do garoto Kane (a *revelação* da busca do cidadão Kane). Em alguns enquadramentos, reiteramos, essa figura aparece para o espectador como uma “pista” a ser seguida. Thompson, nesse sentido, não compartilha da /não-obscuridade/ (as evidências), ou seja, permanece na /não-clareza/, sem apreender, portanto, o *exposto* (a *revelação* do verdadeiro mistério por trás de *Rosebud*).

Torna-se necessário validar que as estruturas profundas, no caso do *suspense*, ora enveredam pelo caminho da /clareza/, ora sucumbem à /obscuridade/, independentemente do ponto de vista adotado, seja ele o do observador ou o do narrador. Acontece que, como vimos, em *Cidadão Kane*, os pontos de vista ocorreram concomitantemente. Em *Anatomia de um crime* e *Psicose*, observa-se que ambos os filmes adotam, de acordo com suas narrativas, uma das duas organizações sintáticas fundamentais previstas em *Cidadão Kane*.

Em *Anatomia de um crime*, a organização sintática é orientada pela afirmação da /obscuridade/: afirma-se a /clareza/, nega-se a /clareza/ e afirma-se a /obscuridade/. Em *Psicose*, a organização sintática é conduzida pela emersão da /clareza/: afirma-se a /obscuridade/, nega-se a /obscuridade/ e afirma-se a /clareza/.

No filme de Otto Preminger, como vimos anteriormente, Paul Biegler defende o casal Manion, mas realmente não conhece a verdade como gostaria. O casal aparenta utilizar-se, como é notado durante o desenrolar da narrativa, de “máscaras” que realmente encobrem suas verdadeiras faces. O interesse de Paul centra-se, na maior parte, em saber quem realmente é esse casal. No entanto, a verdade que Paul “revelou” é maculada por aquilo que ele já suspeitava, mas não esperava: o casal, depois do veredicto, desaparece sem deixar vestígios e sem pagar os honorários. O advogado não sabe se defendeu pessoas inocentes ou culpadas.

Eis a decepção. E a do espectador também. O quadrado semiótico, subjacente ao percurso de Paul, em que há a afirmação da /obscuridade/ e a negação da /clareza/, fica o seguinte:

QUADRO 9 – *Estrutura profunda de Anatomia de um crime.*

Do mesmo modo que Paul, o espectador também experimenta uma situação semelhante, ou seja, também não sabe realmente quais eram as verdadeiras faces, o genuíno caráter de Laura e de Manny. Temos novamente a noção de um saber parcial e externo, visto que a face verídica do casal permanece na /obscuridade/.

No filme de Hitchcock, Norman Bates é desmascarado e a identidade do assassino (que o espectador supunha ser a mãe de Norman) é revelada. O enunciador fílmico, aparentemente, deixa pistas para que o enunciatário identifique o assassino como a mãe de Norman. Esses indícios servem como uma mediação, com relação ao saber parcial, entre o enunciador e o enunciatário. Porém, como se comprova no final do filme, esses vestígios não mostraram, durante o desenrolar da narrativa fílmica, quem realmente era Norman Bates. Tais pistas são falsas e parciais, e indicam ser obra do enunciador, por intermédio de um informante, que pretendia manipular as emoções do enunciatário. Nesse caso, os atores do enunciado não sabem o que os espera e o observador é dotado de uma focalização parcial externa. O informante é um sujeito cognitivo, representado por um ator autônomo, dotado de um saber parcial ou total pelo enunciador, que é colocado no discurso em “[...] posição de mediador com relação ao enunciatário” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 265). A noção de informante será explicitada, no terceiro capítulo desta tese, como um dos traços essenciais que constituem o estilo autoral de Hitchcock.

Voltemos a *Psicose*. Os assassinatos ocorrem e, de antemão, iludidos por tais estratégias discursivas, a única pista fornecida pelo enunciador ao enunciatário é que a autoria dos crimes pertence à “mãe” de Norman. Assim como para Lila e Sam, a revelação final é uma surpresa também para o espectador. Nesse caso, fazemos o mesmo percurso de Lila e

Sam, na esperança de saber quem na verdade é o autor dos crimes. O quadrado semiótico subjacente ao percurso de Lila e Sam, em que há a afirmação da /clareza/ e a negação da /obscuridade/, fica o seguinte:

QUADRO 10 – *Estrutura profunda de Psicose.*

A surpresa final só é revelada a partir do momento em que o enunciatário assume o ponto de vista de Lila e de Sam e descobre-se também enganado pelo enunciador que, ao dotar o informante com um saber parcial, desviou a atenção do espectador e o manteve em suspense no desenrolar da diegese fílmica. O casal, ao descobrir a verdadeira identidade do assassino, estabelece o final do percurso com a revelação da alteridade de Norman Bates. A partir desse momento, todas as evidências figurativas corroboram para manter o /exposto/, tais como a “mãe empalhada”; o depoimento do psicólogo – como exemplos de uma focalização parcial e externa –; a intromissão na mente doentia de Norman – exemplo único de uma focalização parcial interna –, como uma opção do enunciador que, além de instituir o observador no enunciado enunciado, também instaurou o informante.

Essa rápida exposição das organizações sintáticas fundamentais dos três filmes revela um detalhe importante: a limitação das categorias semânticas e dos percursos narrativos pertinentes ao gênero *suspense*. A escolha não foi aleatória e serviu para fundamentar um dado teórico relevante: no *suspense*, há a predominância de quatro categorias semânticas que direcionam sua fundamentação, como visto anteriormente: os termos contrários /clareza/ vs. /obscuridade/, e os contraditórios /não-obscuridade/ vs. /não-clareza/. Tais categorias podem ser “preenchidas” por várias figuras discursivas, dependendo do propósito da narrativa fílmica. Essas figuras dizem respeito aos termos que, mais adiante, no processo da discursivização, irão “recobrir” essas categorias com um valor figurativo, em conexão com a narrativa adotada. Assim, a /obscuridade/ (o mistério de *Rosebud* em *Cidadão Kane*; as “máscaras” em *Anatomia de um crime*; o “assassino” em *Psicose*); a /clareza/ (a revelação da

“infância”; a exposição do caráter e a inocência do casal; a “alteridade” do assassino, respectivamente); a /não-obscuridade/ (as evidências do “trenó”; do “mau caráter”; da “mãe empalhada”, respectivamente) e a /não-clareza/ (os elementos da incerteza, tais como o “globo de vidro”; as “insinuações”; os “desaparecimentos”, respectivamente), são categorias do *suspense* que o enunciador pode utilizar com maleabilidade em seu enunciado. Outros enunciados fílmicos do gênero *suspense* possuirão essas categorias, mas revestidas de figuras discursivas oriundas da própria diegese.

Enfim, como foi notado anteriormente, nas narrativas em que o gênero *suspense* estabelece sua presença, as possibilidades das organizações sintáticas fundamentais apresentadas são estas: uma que aponta para uma direção em que se privilegia a /obscuridade/, mantendo o ápice do mistério, do enigma; outra, cujo direcionamento privilegia a /clareza/, na revelação do mistério, do enigma; e, finalmente, uma narrativa que opera com as duas organizações concomitantemente, dando espaço, ora a um percurso, ora ao outro⁹⁸. A estrutura profunda e a transformação discursiva apresentada dizem respeito à estrutura composicional do gênero, base para o estilo do *suspense*, visto que, o estilo é “[...] indissociável de determinadas unidades temáticas e [...] de determinadas unidades composicionais [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 266.). Nesse estilo, teremos um tom próprio de voz. Destacamos que a noção de estilo, ora privilegiada, diz respeito a determinada totalidade discursiva, da qual se depreende uma voz com determinado tom, tal como propõe Discini (2004). Assim será pensado o estilo do gênero.

Voltando às possibilidades das organizações sintáticas fundamentais, no primeiro caso, com o auge e a permanência do mistério, temos a narrativa de *Anatomia de um crime*; no segundo, com o privilégio à revelação do mistério, temos a narrativa de *Psicose*, e, no terceiro, com ambas as organizações concomitantes, temos a narrativa de *Cidadão Kane*. Vale lembrar que, no caso do gênero *suspense*, essas três possibilidades de narrativa são pertinentes, quando tratamos de um *suspense de estilo clássico*, ou seja, de um cinema cujo estilo, fundamentado na concepção narrativa dos gêneros mais estáveis e na coerção de suas estruturas, perdurou durante um período da história da sétima arte. Tais paradigmas podem ser modificados e alterados de acordo com a orientação de outros estilos, como é o caso do cinema moderno e do cinema contemporâneo. Por ora, é válido, mais uma vez, notar que, se

---

⁹⁸ É interessante notar que nem sempre o enunciatário deterá o saber incutido no desenvolver da narrativa de um filme qualquer. Às vezes, certas revelações pertencem somente às personagens, sem que o espectador (o enunciatário) possa ter acesso a elas. É o caso do filme *Encontros e desencontros* (2003), de Sofia Coppola, em que os personagens protagonistas, perto do final do filme, detêm um segredo que só pertence a elas; nós, espectadores, não ficamos sabendo do que se trata e somente o que nos resta é confabular as possibilidades do que poderia ter sido aquela conversa, se um possível próximo encontro dos dois teria realmente algum futuro.

no nível das estruturas profundas do *suspense*, oriundo do estilo clássico, a semântica e a sintaxe elementares fundamentam um modelo que orienta a construção de base abstrata das “narrativas de suspense”, é no nível das estruturas discursivas que essas narrativas serão reconhecidas como concretização efetiva do *suspense*. Nesse caso, poderíamos falar de uma *identidade audiovisual*⁹⁹ que é inerente ao gênero e, de uma forma mais abrangente, de um estilo de fazer cinema, representado aqui nos três filmes dados segundo um parâmetro clássico. Esse estilo clássico irá confrontar-se com o estilo moderno. Todos os estilos são possuidores de uma identidade audiovisual.

Das estruturas de base, voltemos às superficiais dos enunciados fílmicos.

2 – A dimensão enunciativa e a relação espaço-tempo

Os procedimentos de discursivização, que fundamentarão uma sintaxe discursiva, originam-se das estruturas discursivas, menos profundas, que se encarregam de retomar as estruturas semióticas de superfície e, enquanto as faz passar pela instância da enunciação, colocam-nas em discurso. Tais procedimentos têm em comum o fato de poderem ser definidos como a utilização das operações de debreagem e embreagem e, assim, permitirem que a instância da enunciação se enuncie. A divisão desses procedimentos pode ser feita em três componentes discursivos: a actorialização, a temporalização e a espacialização. Nessa situação, poderemos observar o surgimento da dimensão enunciativa. Atentemos para os conceitos de temporalização e de espacialização discursivas.

2.1 – A sintaxe discursiva na construção do tempo e do espaço

Não é nosso propósito determo-nos aqui exaustivamente sobre as categorias de tempo e de espaço vinculadas ao cinema, essenciais na construção de qualquer enunciado fílmico, e base para qualquer estudo que tenha o discurso cinematográfico como objeto. Tal empreitada

---

⁹⁹ Inspiramo-nos na nomenclatura do termo “identidade visual”, de Jean-Marie Floch (1995), para a denominação aqui postulada como “identidade audiovisual” dos estilos de cinema e dos estilos de gênero.

requereria um estudo à parte¹⁰⁰. O tempo, como categoria discursiva, de certo modo, encontra respaldo em muitos estudos dedicados a ele em qualquer âmbito artístico. No entanto, o estudo do espaço, do ponto de vista semiótico, ainda carece de maior aprofundamento. Como bem observou Fiorin (1996, p. 257), há muitas pesquisas, no âmbito dos estudos literários, relacionadas ao estudo da semântica do espaço, mas não sobre sua sintaxe (relação entre o espaço da enunciação e o do enunciado e suas projeções). Neste sentido, trataremos aqui da sintaxe do espaço e de sua relação com a categoria de tempo no âmbito do discurso cinematográfico.

Vimos anteriormente que o cinema, entendido como a arte do tempo (MARTIN, 1990), também pode conter as especificações da categoria de espaço como complementares a uma reformulação dessa afirmação, sem com isso levar o espaço a um estatuto de privilégio sobre o tempo (BETTON, 1987). Como já foi sugerida anteriormente, uma possibilidade detentora de significados na especificação da sétima arte seria vê-la como uma representação magistral do espaço/tempo (STEPHENSON; DEBRIX, 1969).

Não se trata aqui de dizer que o cinema pode ser visto e compreendido como a arte do tempo ou a arte do espaço, mas que ele pode ser estruturado e analisado como a arte do espaço/tempo.

Outro assunto a salientar diz respeito àquele ponto que mostramos anteriormente, relacionado a uma possibilidade de termos uma espacialização do tempo ou uma temporalização do espaço. Isso só é possível pensar sob o ponto de vista tensivo da semiótica.

Agora deixamos de falar das categorias discursivas do tempo e do espaço. Ao analisar essas categorias sob o aspecto da tensividade, foi visto que uma maximização do espaço aberto pode dilatá-lo exacerbadamente, fazendo-o adquirir contornos “durativos”, privilegiando o espaço sobre o tempo (*Mar aberto*), e que um espaço totalmente fechado pode imprimir à duração uma interrupção do contínuo, transformando segundos em irrupções aniquiladoras (*Psicose*), privilegiando o tempo sobre o espaço.

Em suma, se, no nível tensivo, temos a percepção da posição sensível do sujeito, na dimensão enunciativa, o sujeito da enunciação, por meio dos procedimentos da

---

¹⁰⁰ Isso foi feito por Silva (2004) com relação à categoria do tempo, em dissertação de mestrado intitulada *A manifestação de Cronos em 35 mm – o tempo no cinema*, cujo desenvolvimento analítico percorreu, pelo viés da semiótica francesa e das teorias da enunciação, todo o procedimento da manifestação temporal desdobrado, segundo parâmetros propostos em Greimas e Courtés (2008) e Fiorin (1996), na localização, na programação e na aspectualização temporais no cinema. Aí também foi feito o cálculo de um sistema de embreagens temporais que apresentou dezoito possibilidades de neutralizações no âmbito da narrativa cinematográfica. A análise empreendida aqui, com relação à localização temporal no filme *Cidadão Kane*, teve, em linhas gerais, uma retomada daquela apresentada pelo autor (SILVA, 2004, p. 95-99).

discursivização, irá instaurar as categorias de pessoa, de espaço e de tempo, que correspondem à actorialização, à espacialização e à temporalização, respectivamente.

No nível discursivo, a temporalização será o momento em que o sujeito da enunciação instaura em seu enunciado a categoria de tempo por meio de uma debreagem enunciativa ou enunciva. Em linhas gerais, a temporalização, como um dos componentes da discursivização, consiste num conjunto de procedimentos que podem ser agrupados em vários subcomponentes: a programação temporal, a localização temporal e a aspectualização. A programação temporal tem como característica principal a conversão do eixo das pressuposições em eixo das consecuições e resulta no estabelecimento de uma cronologia; a localização temporal (ou temporalização em sentido estrito), ao se valer dos procedimentos de debreagem e embreagem temporais, segmenta e organiza as estruturas narrativas; a aspectualização, por sua vez, irá transformar as funções narrativas, de tipo lógico, em processos avaliados pelo olhar de um actante observador instalado no enunciado. No processo da temporalização, observaremos, nos discursos fílmicos aqui elencados, os subcomponentes *localização temporal* e, mais adiante, a *aspectualização*, visto que, nos filmes formatados segundo o gênero *suspense* e segundo o estilo clássico de cinema, a *programação temporal* não requer tantos apuros quanto os dois subcomponentes anteriores, pois a tendência dominante é encadear os fatos narrados em uma sucessão lógica; isso já não acontece com alguns enunciados fílmicos dos cinemas moderno e contemporâneo, em que há narrativas, cuja programação temporal subverte a ordem cronológica do tempo, transformando o filme em um complexo quebra-cabeça, como é o caso de *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, e de *Amnésia* (2001), de Christopher Nolan, respectivamente¹⁰¹.

Vejamos como se desenvolve a localização temporal, inicialmente, em *Cidadão Kane*. Na primeira sequência do filme (Xanadu, Ato I, Ap. A, p. 299), há uma debreagem em que há a instalação de um tempo, que adquire um *status* de “naquele momento”. Há uma objetividade aparente que corresponde à debreagem enunciva. Essa debreagem é aquela

[...] em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*). Cabe lembrar que o *algures* é um ponto instalado no enunciado, da mesma forma, o *então* é um marco temporal

¹⁰¹ Com relação à programação temporal, ver estudo feito por Silva, “A programação temporal no cinema: a representação da ordem dos acontecimentos” (2009b), em que se observam certos aspectos orientadores da representação da ordem dos acontecimentos no cinema, tais como a simultaneização, a sucessão e a inversão. Sobre os filmes citados, *O ano passado em Marienbad* narra a história de três pessoas, um misterioso homem chamado “X”, um mulher identificada como “A” e seu marido, o perplexo “M”, que se encontram em um castelo e passam a viver um jogo labiríntico da consciência e da memória; já *Amnésia* diz respeito à história de um homem que, incapaz de formar novas memórias em decorrência do assassinato de sua mulher, tenta descobrir quem é o criminoso.

inscrito no enunciado, que representa um tempo zero, a que se aplica a categoria topológica *concomitância* vs. *não-concomitância* (FIORIN, 1996, p. 45).

Na narrativa fílmica de *Cidadão Kane* se estabelece o *tempo de então*, e, a partir dele, um tempo objetivo, característico da debreagem temporal enunciativa. Essa é a sensação que temos, em uma primeira abordagem da categoria temporal. No entanto, o cinema possui uma característica interessante no diz respeito à temporalização, pois, dado que as imagens que vemos é algo que justamente está acontecendo, cada plano fílmico é no presente do indicativo. Temos, desse modo, o momento de referência do presente, cuja concomitância, o momento do acontecimento, é o presente do *presente*. Em outra circunstância (SILVA, 2004, p. 69), afirmamos que o cinema possui um único tempo, o presente (concomitância), visto que o cinema “[...] é a arte do presente, dado que recria os acontecimentos para o espectador”. O presente é “[...] a testemunha dos acontecimentos passados e futuros” (MITRY, 1965, p. 259).

Munidos desse referencial, mesmo que a objetividade marque o discurso fílmico, como é o caso de *Cidadão Kane* (as cenas exteriores aos *flashbacks*), *Anatomia de um crime* e *Psicose*, só para ficarmos nos três filmes que nos servem de apoio, presenciamos, pelas imagens, aquilo que está acontecendo na concomitância desse presente cinematográfico. É a partir dele que podemos visualizar debreagens e embreagens, sejam elas enunciativas ou enuncivas.

A história da vida do magnata transcorre, então, nessa concomitância cujo momento de referência é o presente. Por meio da debreagem enunciativa de segundo grau, as vozes do interlocutor e do interlocutário, temos a instauração de uma anterioridade também enunciativa, cuja figurativização estabelece-se no momento em que surgem os *flashbacks* a partir das reminiscências dos atores do enunciado. Com o surgimento desses fatos do passado, temos um simulacro de enunciação. A concomitância do presente, no momento da enunciação, vai se alternando com a anterioridade do presente, esta instalada a partir de uma embreagem enunciativa. A debreagem enunciativa, visualmente, instaurou o *aqui* (o espaço do castelo Xanadu), e o *agora* (o presente diegético), como referências. Há idas e voltas constantes entre o presente *presentificado* e a anterioridade do presente; nesse caso, os *flashbacks* manifestam-se visualmente, como se tivessem, em alguns momentos, autonomia em relação ao verbal. Com a leitura de Thompson das memórias de Thatcher (sequência 4, Ato I, Ap. A, p. 299 – no filme, é o único exemplo notável de como, partindo de notações verbais, a anterioridade do presente é acionada visualmente), e as lembranças de Bernstein (sequência 5, Ato II, Ap. A, p.300), Leland (sequência 6, Ato II, Ap. A, p. 300), Susan Kane

(sequência 7, Ato II, Ap. A, p. 300) e Raymond, o mordomo (sequência 8, Ato III, Ap. A, p. 301), a presentificação de um passado emerge na concomitância do presente do enunciado fílmico.

Em síntese, essas sequências assinaladas de *Cidadão Kane*, surgem, inicialmente, por meio de uma debreagem enunciativa, que instaura o *agora* e estabelece uma concomitância, um momento do acontecimento presente, na diegese do filme. Assim, temos o momento de referência presente. É nesse momento de referência que Thompson se instala, bem como Bernstein, Susan, Leland e Raymond. Também é nesse momento que surge o espaço interior da biblioteca da Fundação Thatcher. A partir da actorialização, espacialização e temporalização enunciativas, como resultado da debreagem enunciativa, temos a evocação da anterioridade do presente, presentificada pela embreagem enunciativa, ou seja, a presentificação de um passado na concomitância do presente. Desse modo, quando Thompson entrevista cada um dos envolvidos com Kane, na concomitância do presente, o recurso da embreagem enunciativa nos transporta para o interior das memórias, das lembranças de cada um dos atores discursivos. Tais embreagens são apresentadas por meio de recursos visuais.

[...] No cinema, as analepses [*flashbacks*] e as prolepses [*flashforwards*] podem ser marcadas por alguns recursos visuais. Os mais usados são o *corte* (que indica mudança de sequência, de cena, de plano), os avanços e os recuos de câmera (*travellings* para frente e *travellings* para trás), o *fade-out* (quando a imagem escurece e, ao ficar nítida, vemos outra sequência ou outra cena) e a *fusão* (quando uma cena funde-se a uma outra indicando uma nova sequência de acontecimentos). Um outro recurso que também é utilizado é o *cromatismo* das cenas: às vezes, pouca ou muita luz (na maioria dos casos, nos filmes em preto e branco) e cores ou preto e branco (nos filmes coloridos) servem para marcar a embreagem. Esses recursos são algumas das principais ferramentas que o cinema utiliza para indicar a presentificação do passado e do futuro em qualquer momento de referência (SILVA, 2004, p.135-136 – grifos do autor).

No caso das sequências elencadas de *Cidadão Kane*, o recurso visual que indica a presentificação de uma anterioridade do presente, evocada pela embreagem enunciativa, no momento de referência presente, foi a *fusão* das imagens. Assim, temos na sequência de Bernstein, quando ele é entrevistado em seu escritório por Thompson, o momento de referência presente, uma fusão de imagens que evoca uma embreagem enunciativa a partir das palavras finais na cena instaurada pelo *agora*: “No dia que Kane assumiu o *Inquirer*”, instaurando uma sequência, iniciada com a fachada do jornal *Inquirer*, da anterioridade do presente. O mesmo recurso da *fusão* encontra-se nas sequências de Leland, Susan, Raymond e na biblioteca da Fundação Thatcher. Na biblioteca da Fundação Thatcher, quando a câmera, figurativizando o olhar do repórter, mostra as primeiras páginas das memórias do ex-tutor de

Kane, vemos junto com ele as palavras dispostas em uma linha sem pauta: “Eu encontrei pela primeira vez o sr. Kane em 1871”. Há uma *fusão* entre a imagem que mostra essa linha escrita por Thatcher, o *agora* , na leitura de Thompson, e aquela que revela Kane, ainda menino, deslizando pela neve com seu trenó. Esta nova imagem figurativiza uma anterioridade do presente, instaurada por meio de uma embreagem enunciativa. Leland, quando é entrevistado no hospital por Thompson, fala ao repórter sobre a vida amorosa de Kane. Thompson insiste um pouco mais, e Leland começa a revelar detalhes da vida de casal de Kane e Emily: “Era um casamento como qualquer outro”. A partir desse momento do *agora* , uma embreagem enunciativa é instaurada e vemos o Kane e Emily em uma mesa de café da manhã. Susan, ao ser entrevistada por Thompson na boate *El Rancho* , comenta sobre o início nas aulas de canto e como se tornou a segunda esposa de Kane: “Tudo foi ideia dele... exceto eu deixá-lo”. Nesse momento, o rosto de Susan, no *agora* , funde-se com as primeiras imagens de suas aulas de canto, figurativizando uma embreagem enunciativa, instaurando uma anterioridade do presente. Raymond, o mordomo, questionado por Thompson, começa a falar sobre a relação com o patrão. Ele revela a Thompson as manias de Kane e também o modo como lidava com o patrão nessas circunstâncias: “Eu sabia cuidar dele. Como quando sua esposa partiu”. Desse *agora* de Raymond e Thompson, uma fusão nos transporta para a anterioridade do presente, em que vemos Susan deixar os aposentos de Kane; logo após, sob o olhar de seus empregados, Kane destrói todo o quarto do casal.

Nessas ocorrências, temos, portanto, com base em um momento de referência presente, uma anterioridade do presente que se manifesta visualmente por meio do recurso da *fusão* de imagens. Desse modo, o momento do acontecimento *presente* da narrativa fílmica (presente do presente) abre as portas para a presentificação de um passado, isto é, uma anterioridade do presente na concomitância do presente narrativo. Assim, em alguns momentos, essa anterioridade, ilustrada pelo recurso dos *flashbacks* que transitam em *Cidadão Kane* , adquire o controle da narrativa e é instaurada por meio de uma embreagem enunciativa. Isso se comprova no verbal e no visual, como vimos.

Nos exemplos analisados a seguir, a partir de *Cidadão Kane* , um dado interessante na localização temporal pode ser visto no momento em que, na anterioridade do presente – os *flashbacks* –, alguns fatos da vida do magnata são “acelerados” durante o desenrolar da narrativa. A mudança do tempo é percebida somente pelos recursos da câmera, em que os cortes rápidos produzem uma elipse temporal e momentos da vida de Kane são “saltados”. Essa elipse temporal somente é fundamentada pela visualização e não por marcações verbais.

São dois momentos manifestados visualmente. O primeiro, em decorrência da leitura de Thompson das memórias de Thatcher, e o segundo, a partir das memórias de Leland, merecem destaque.

O primeiro refere-se ao instante em que vemos, por meio da leitura de Thompson às memórias do ex-tutor de Kane (sequência 4, Ato I, Ap. A, p. 299), na anterioridade do presente (*flashback*), a indicação da passagem temporal da vida de Thatcher em duas cenas emblemáticas: 1) ao entregar ao garoto Kane um presente de Natal, ele diz, com autoridade (em *contra-plongée*, do ponto de vista do menino): “Feliz Natal!”; 2) ainda na anterioridade do presente, como continuidade do primeiro momento, vemos, em um plano próximo de seu rosto (já envelhecido, com rugas e cabelos brancos), Thatcher esbravejar após ditar uma carta endereçada ao adulto Kane: “... E próspero Ano Novo!”. Essas duas situações (ver FIGURA 1, fotogramas 3 e 4, p. 48) mostraram a passagem do tempo em relação ao envelhecimento de Thatcher em pouco mais de segundos, localizados temporalmente no Natal e no Ano Novo, a partir de uma anterioridade do presente em relação à concomitância, ao momento do acontecimento presente. Esses dois instantes temporais (Natal e Ano Novo), embora indiquem anos que os separam, estão em conformidade com a pressuposta sucessão dos eventos narrativos da leitura das memórias de Thatcher, isto é, ainda que estejam afastados por um lapso de tempo, são marcas de uma localização temporal do passado do passado, em uma sucessão contínua.

O segundo momento (sequência 5, Ato II, Ap. A, p. 300) diz respeito à vida de casado de Kane. A partir de suas lembranças, Leland (concomitância do presente) conta a Thompson detalhes da vida particular do ex-amigo (anterioridade do presente): Kane conhece, em uma de suas viagens pelo mundo, Emily, sobrinha do presidente dos Estados Unidos, e, para surpresa de todos, volta casado com ela, após um tempo relativamente longo de férias. De início, o ninho de amor promete: afáveis um com o outro, o casal senta-se à mesa do café e trocam confidências amorosas. É interessante observar que, com o passar do tempo, essa relação vai se deteriorando a ponto de não mais existir diálogo entre os dois amantes: nessa mesma cena, vê-se a passagem do tempo a partir de um truque de câmera, pois, em nenhum momento, há o acionamento verbal indicando a passagem temporal (a imagem da cena é “girada” rapidamente) e nove anos de casamento são projetados na estrutura narrativa em pouco mais de três minutos (FIGURA 1, fotogramas 7 e 8, p. 48). A câmera contribui para o efeito de relativização do tempo. A categoria discursiva de tempo é toda relativizada em *Cidadão Kane* – a poeticidade está no limiar do tempo discursivo.

Como visto anteriormente, a alternância entre o presente do presente, dado no *agora* do ato de enunciar – a morte de Kane; a busca de Thompson – e a anterioridade do presente – as memórias de Thatcher e as lembranças dos outros personagens – pontua a narrativa do filme. Essa alternância precisa existir para que o desenrolar da narrativa avance. Concomitantemente, na estrutura apresentada do filme, o avanço da narrativa de Thompson (presente do presente) progride na medida em que este vai até as pessoas que tiveram um acesso particular à vida de Kane. A narrativa da vida Kane, sob os vários pontos de vista (anterioridade do presente), também progride na mesma direção.

Do mesmo modo que a temporalização abarca um processo em que a localização temporal incide sobre a diegese do enunciado, teremos, com relação ao espaço, procedimentos afins.

A espacialização, no âmbito da discursivização, em primeiro lugar, comporta procedimentos de localização espacial, em que operações de debreagem e de embreagem efetuadas pelo enunciador têm o intuito de projetar a própria enunciação para fora de si e aplicar no enunciado “uma organização espacial mais ou menos autônoma, que serve de quadro para a inscrição dos programas narrativos e de seus encadeamentos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 176-177). Em segundo, também comporta a programação espacial, em que se realiza uma disposição linear dos espaços parciais, obtidos pela localização, conforme a programação temporal dos programas narrativos.

Estabelecendo uma diferença entre espaço linguístico e espaço tópico, Fiorin (1996) mostrará que o primeiro ordena-se a partir do aqui, do lugar do *eu* e, desse modo, este que situa os objetos, sem que tenha importância seus lugares no mundo, irá colocar-se como centro e ponto de referência da localização; quanto ao segundo, ele é conceptualizado nas línguas e irá marcar a descontinuidade na continuidade – desse modo, as línguas estabelecem esse espaço “seja como uma posição fixa em relação a um ponto de referência, seja como um movimento em relação a uma referência” (FIORIN, 1996, p. 262). O espaço tópico, então, poderá ser determinado ou em relação ao enunciador ou em relação a um ponto inscrito no enunciado. De acordo com Fiorin (1996), o que é mais propriamente espacial no espaço tópico é o ponto de referência: enunciativo (o enunciador ou o enunciatário) ou enuncivo (ponto de referência inscrito no enunciado).

[...] Isso significa que ele [espaço tópico] funciona como um especificador do espaço linguístico propriamente dito. Quando se usa um espaço tópico, estará ele sempre precisando um espaço linguístico explicitamente manifestado ou não [...] Isso nos conduz à conclusão de que o conceito de debreagem só se aplica ao espaço linguístico e não a seu especificador. Teremos assim, uma debreagem enunciativa,

quando o ponto de referência for o espaço do enunciador [...] A debreagem será enunciativa quando tivermos *algures/alhures*, figurativizado ou não, instalado no enunciado [...] (FIORIN, 1996, p. 265 – grifos do autor).

Vejamos como acontece a instauração da categoria do espaço na diegese de *Cidadão Kane*.

Em síntese, os espaços tópicos instalados no enunciado são os seguintes: a mansão Xanadu (sequência 1, Ato I, Ap. A, p. 299; sequência 8, Ato III, Ap. A, p. 301); a sala de projeção (sequência 2, Ato I, Ap. A, p. 299); a biblioteca da Fundação Thatcher (sequência 4, Ato I, Ap. A, p. 299); a boate *El Rancho* (sequência 3, Ato I, Ap. A, p. 299; sequência 7, Ato II, Ap. A, p. 300); o escritório de Bernstein (sequência 5, Ato II, Ap. A, p. 300); a casa de repouso (sequência 6, Ato II, Ap. A, p. 300). A mansão Xanadu abre (sequência 1, Ato I, Ap. A, p. 299) e encerra (sequência 8, Ato III, Ap. A, p. 301) os espaços tópicos do enunciado. No espaço de abertura, vemos a morte de Kane e o surgimento do enigma *Rosebud*; naquele do encerramento, somos levados à revelação de *Rosebud*. O espaço da sala de projeção (sequência 2, Ato I, Ap. A, p. 299) mostra uma biografia de Kane (sob um viés objetivo, fatos do passado do magnata da comunicação são apresentados em sucessão) e lança a busca pelo significado de *Rosebud*. Os espaços restantes apresentam outros espaços, aqueles resgatados pelas memórias e lembranças de pessoas próximas e íntimas a Charles Foster Kane. Passemos a observar como se constroem esses lugares por meio de um olhar semiótico.

Inicialmente, os espaços exteriores às memórias dos atores do enunciado são instaurados por uma debreagem enunciativa, que coloca o *aqui* na diegese narrativa. Os espaços do *alhures/algures*, aqueles elencados pelas memórias dos atores do enunciado, surgem em contraponto ao *aqui* inicialmente instalado, por meio de uma debreagem enunciativa de segundo grau. Tais espaços são resgatados e trazidos para perto do enunciador/interlocutor. Desse modo, como vimos, temos o *algures* representado pelos espaços inscritos no enunciado, anteriormente destacados. No entanto, em *Cidadão Kane*, ocorre que os espaços da biblioteca, da boate, do escritório, da casa de repouso e em Xanadu (quando Raymond, o mordomo, é apresentado – sequência 8, Ato III, Ap. A, p. 301) são locais em que há oposições espaciais. Essas oposições se constroem entre os espaços instalados pela debreagem enunciativa e aqueles pela debreagem enunciativa de segundo grau; esta é depreensível da fala dos interlocutores. Assim, quando os *flashbacks* são acionados, eles trazem, como efeito de sentido, uma presentificação de algo que estava fora da situação de enunciação entre interlocutor e interlocutários. Essas oposições espaciais podem ser neutralizadas. Como

resultado dessa neutralização, teremos a embreagem espacial. Portanto, a embreagem espacial se dará, no caso específico de *Cidadão Kane*, entre os espaços do sistema enunciativo (*aqui*) e aqueles do enuncivo (*algures/alhures*).

Vamos a algumas ocorrências. Na sequência 5, do Ato II (Ap. A, p. 300), no escritório de Bernstein, espaço enunciativo, Thompson, enquanto interlocutor, instiga o amigo e ex-funcionário de Kane sobre pistas que evidenciariam *Rosebud*. Bernstein começa a relatar o que sabia sobre o passado de Kane. Ocorre uma *fusão* entre as imagens que, de um lado, representa o espaço enunciativo, de outro, o enuncivo, e o que temos, como presentificação, é o espaço enuncivo, que toma o lugar daquele enunciativo. Neutraliza-se essa oposição pelo processo da embreagem, reconhecida visualmente pelo procedimento da *fusão* entre as imagens, em que o espaço enuncivo, a partir da debreagem enunciva de segundo grau, instaurada pelo interlocutor Bernstein, ocupa a posição anteriormente delegada ao espaço enunciativo. Esse mesmo processo irá acontecer também com as sequências 4 (Ato I, Ap. A, p. 299), 6 (Ato II, Ap. A, p. 300), 7 (Ato II, Ap. A, p. 300) e 8 (Ato III, Ap. A, p. 301). As embreagens, nesses casos, também são visualizadas pelo mesmo processo da *fusão* das imagens dos espaços enuncivo e enunciativo. Voltemos à noção de efeito de sentido produzido pela embreagem espacial. De acordo com Fiorin (1996, p. 289),

[...] A embreagem espacial produz, assim como a que ocorre nas demais categorias enunciativas, um dado efeito de sentido. Já se viu que a categoria semântica de base que subjaz a esses diferentes efeitos de sentido é *proximidade* vs *distanciamento*. No caso da espacialidade, essa categoria manifesta-se como *presentificação* vs *absenteização*. Aplicando-se a esses termos *a* vs *b* uma operação de negação, temos o eixo dos subcontrários, *não-absenteização* vs *não-presentificação* [grifos do autor].

Dos diferentes efeitos de sentido que são construídos pelas embreagens espaciais, voltemos nossa atenção para aquele que nos interessa nesse momento: a presentificação.

[...] A presentificação torna presente, visível, concreto, no espaço do enunciador, algo que estava no espaço enuncivo, fora da situação de enunciação, ou no espaço do enunciatário, o que indica o interesse do enunciador por aquilo que “pôs” perto dele [...] ¹⁰²

Com relação a *Cidadão Kane*, é preciso acrescentar um esclarecimento. Voltando à situação de Bernstein, o que temos é um espaço enunciativo, fora da memória. No entanto, a partir da situação em que ele interage com Thompson, em uma relação interlocutor/interlocutário, temos uma debreagem enunciva de segundo grau, depreensível da

---

¹⁰² FIORIN, 1996, p. 290.

fala de Bernstein. Como notamos anteriormente, a *fusão* entre as imagens que representam, ora o espaço enunciativo, ora o espaço enuncivo (debreagem enunciva de segundo grau), instaura uma embreagem que neutraliza essa oposição. O espaço fora dessa cena enunciva (das reminiscências) é resgatado, *presentificado* no espaço do enunciador Bernstein, que traz, para perto de si, algo imerso no espaço de outrora, um *algures*.

As observações acerca da sequência 5 (Ato II, Ap. A, p. 300), protagonizada por Bernstein, podem ser aplicadas também àquelas que mantém esse mesmo procedimento: sequências 4 (Ato I, Ap. A, p. 299); 6 (Ato II, Ap. A, p. 300); 7 (Ato II, Ap. A, p. 300); 8 (Ato III, Ap. A, p. 300). Os cinco *flashbacks*, que representam a passagem para as reminiscências dos atores do enunciado, introduzidos pela *fusão* das imagens, podem ser compreendidos, no caso de *Cidadão Kane*, como um recurso que assinala visualmente as embreagens temporais.

No que tange ao cinema clássico, a localização espacial segue, assim como seu correlato temporal, uma disposição linear da relação entre espaço linguístico e espaço tópico. A linearidade espacial é representativa no gênero *suspense* e, se podemos pensar em uma estrutura moldável, no sentido de moldar os filmes, ela só é possível no interior do estilo clássico, visto que, no cinema de estilo moderno, tal estrutura é fragmentada¹⁰³. Essa linearidade espacial que afirmamos é constitutiva, do gênero, dos momentos do relaxamento e da irrupção dos acontecimentos. Ou seja, parte-se de um ponto de relaxamento no espaço, seja aberto ou fechado, vertical ou horizontal, do *aqui* ou do *alhures/algures*, entre outros, numa sucessão simétrica, e atinge-se o clímax da narrativa com a irrupção do acontecimento, do inesperado, como é o caso do *suspense*. Às vezes, tal relaxamento no espaço inicial serve apenas de pretexto para que, instantaneamente, irrompa o inesperado, como acontece em alguns casos nos filmes dos gêneros *noir* e *horror*. Os espaços apresentados em *Cidadão Kane*, *Anatomia de um crime* e *Psicose* são lineares e regulares, produtores de acontecimentos em uma escala gradual que atinge seu ponto máximo com o inesperado e, de certo modo, com a exposição daquilo que antes estava oculto. São espaços de fatos e acontecimentos e, dessa forma, representativos do cinema clássico e, por extensão, do *suspense*.

¹⁰³ Observa Marcel Martin (1985, p. 210) que o cinema pode “triturar” o espaço e o tempo a ponto de “transformá-los um no outro mediante uma interação dialética (grifos do autor): é como se, através da câmera lenta e da imagem acelerada, mostrasse ora uma, ora outra das duas faces da realidade: a vida em ato, as coisas em movimento”. Uma boa mostra dessa interação dialética entre espaço e tempo triturados em favor da diegese fílmica pode ser vista em *Click* (2006), de Frank Coraci, em que um homem, ao encontrar-se estressado com seu trabalho e desatento com sua família, recebe de um estranho um aparelho idêntico ao controle remoto de uma televisão e com este passa a controlar seu espaço e tempo de modo que este sobrepuja aquele e vice-versa, acelerando-os, retardando-os, congelando-os à vontade. Algo praticamente impossível de acontecer em uma narrativa clássica do cinema.

Exposto isso, voltemos nossa a aspectualização do espaço e para a observação de como ela ocorre no gênero cinematográfico com que estamos trabalhando.

Anteriormente, quando tratamos da organização sintática fundamental, recorremos, para diferenciar duas organizações no engendramento de *Cidadão Kane*, à distinção entre narrador e observador, sendo este último um actante revelado na aspectualização.

Como um dos subcomponentes da temporalização, a aspectualização pode ser compreendida como um dispositivo de categorias mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador. Pelo fato de o aspecto ser um ponto de vista sobre a ação, houve a necessidade de introduzir na configuração discursiva um actante observador para quem “[...] a ação realizada por um sujeito instalado no discurso aparece como um processo, ou seja, como uma ‘marcha’, um ‘desenvolvimento’” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 39). A aspectualização de um enunciado, sob essa perspectiva, corresponde a uma dupla debreagem do “[...] enunciador que se delega no discurso, por um lado, num actante sujeito do fazer e, por outro, num sujeito cognitivo que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo”¹⁰⁴. Desse modo, a aspectualização, quando localiza no tempo o processo, é uma sobre-determinação da temporalidade e o processo, mesmo sendo temporal, só se torna inteligível, como bem observam Greimas e Courtés (2008), graças às suas articulações aspectuais.

Vejamos o que acontece com a aspectualização do espaço. No tomo 2 de *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, dirigido por Greimas e Courtés, Françoise Bastide (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 19-20) dirá que, com respeito à aspectualização espacial, esta

[...] remete à capacidade de deslocamento, e à possibilidade de ver de um observador antropomorfo: pode-se assim discursivizar o espaço em termos de distância entre dois lugares, ou de acessibilidade ao olhar; [...] Um discurso espacializado pode também ser aspectualizado, se diversos lugares são colocados em relação pelo movimento ou pelo olhar dos sujeitos do enunciado; as categorias de distância podem ser consideradas como equivalentes àquela da duração na aspectualização temporal: se dois lugares são “distantes”, o observador registrará sucessivamente a partida do primeiro lugar (incoativo), o “transcurso” (durativo), depois a chegada ao segundo lugar (terminativo); figurativamente, a distância pode ser substituída por um muro, um obstáculo qualquer ao deslocamento, que divida o espaço em lugares distintos.

Como exemplifica Fiorin (1989, p. 350), “longe e perto são lugares a que se pode ir ou não rapidamente com um determinado meio de locomoção, ou que são acessíveis ao olhar”.

¹⁰⁴ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 39.

Na medida em que o aspecto é um ponto de vista, cuja intenção é revelar a presença de um actante observador, ele não incidirá apenas sobre o tempo, mas também sobre a categoria de espaço e a categoria de pessoa (o ator), as duas outras categorias relacionadas à instância da enunciação¹⁰⁵.

Voltando à distinção entre espaço linguístico e espaço tópico, um detalhe se mostra fundamental:

[...] Para definir uma dada posição no espaço, a língua usa uma categoria espacial (por exemplo, a horizontalidade), sobre a qual aplica uma escala de avaliação homogênea, que pode ser medida pelo movimento (por exemplo, próximo e longínquo) ou pode representar um ponto numa dada perspectiva espacial (por exemplo, superatividade e inferatividade). Essa escala é do âmbito da aspectualização do espaço. Por isso, o espaço tópico é mais de ordem aspectual do que espacial (FIORIN, 1996, p. 265).

Na diegese do filme, seja pelo viés da categoria temporal, seja do ponto de vista da categoria espacial, podemos perceber a presença do observador. Vejamos como isso ocorre. Como já notamos, a oposição /clareza/ vs. /obscuridade/, na semântica fundamental, produz dois percursos possíveis, ou seja, duas organizações sintáticas fundamentais: uma que vai revelar, no nível discursivo, aquilo que estava oculto (o enigma), e outra que irá mantê-lo. Tomando a organização sintática que manterá a /clareza/ sobre a /obscuridade/, concluiu-se que a revelação só “acontece” ao enunciatário na medida em que este consiga decifrar as pistas deixadas por “alguém” no enunciado, seja ele enunciativo ou enuncivo. Esse “alguém” é, na realidade, o narrador, emparelhado ao actante observador. O poder de sua influência pode ser medido mediante sua intervenção, em um primeiro momento, na temporalização da narrativa do filme, aspectualizando-a, como podemos comprovar com dois exemplos extraídos de *Cidadão Kane*, vistos anteriormente: a cena do envelhecimento de Thatcher e do crescimento de Kane; e a cena do café da manhã; em um segundo momento, a presença do observador pode ser pressentida na diegese do filme, do ponto de vista da categoria de espaço, na aspectualização espacial de algumas cenas marcantes, operadas pelos recursos da câmera. Vejamos abaixo, o caso da oposição espacial entre os fotogramas 9 e 10, pertencentes à mesma sequência:

¹⁰⁵ FIORIN, José Luiz. A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. **Estudos linguísticos – XVIII Anais de seminários do GEL**. Lorena, 1989, p. 349-350.

Fotograma 9 – Espaço da exaltação: do ponto de vista de Leland, a *contra-plongée* exalta a personalidade de Kane (sequência 6, Ato II, Ap. A, p. 300). Leland está em uma posição inferior a Kane (maximizado ao extremo no cartaz às suas costas).

Fotograma 10 – Espaço do rebaixamento: na mesma sequência, uma *plongée* esmagadora revela o ponto de vista de Gettys; Leland continua alheio a esse fato, pois aqui há a “intromissão” do observador em seu relato. Gettys está em posição superior a Kane (minimizado ao máximo).

FIGURA 5 – Oposição espacial que revela a “presença” do observador (fotogramas 9 e 10).

Do ponto de vista de Leland – pois estamos no interior de suas reminiscências –, Kane está em um comício para governador do Estado, em um amplo auditório; a câmera, inicialmente, focaliza Kane, em *contra-plongée*, de baixo para cima. Tal efeito indica uma exaltação do candidato, ainda mais ressaltado pela maximização no cartaz ao fundo. Essa composição da cena expressa um efeito de superioridade, no nível discursivo, e é fundamental para que esse espaço seja considerado como um *espaço da exaltação* do sujeito discursivo Kane. Ocorre um corte brusco e, de repente, estamos ao lado de Jim Gettys, o adversário político de Kane. Há outra configuração espacial nesse momento. O que vemos pertence, de certo modo, à perspectiva de Gettys. O adversário de Kane está em um plano superior; Leland não tem conhecimento do que acontece nesse espaço, pois está diante de Kane na plateia. Gettys, afastado dos espectadores, olha para Kane de cima para baixo; a câmera posiciona-se em uma *plongée* esmagadora, minimizando ao máximo o adversário de Gettys, ao ponto de Kane quase desaparecer do campo de visão do enunciatário. Gettys permanece em silêncio, ao passo que o discurso de Kane preenche todo o espaço sonoro do auditório, com um som que ecoa com a ovação dos partidários do candidato. Ainda em silêncio, Gettys abandona o local e desaparece do quadro da cena. Essa composição da cena indica um efeito de inferioridade, no nível discursivo, e é fundamental para que esse espaço seja considerado um *espaço de rebaixamento* do sujeito discursivo Kane. Mais adiante, como resultado desse ponto de vista superior de Gettys, Kane é chantageado e abandona as eleições. Gettys triunfa.

Como vimos, o interessante é que o ponto de vista de Gettys não foi “mostrado” pelo narrador Leland, pois este não estava lá, ao lado do adversário de Kane. Enquanto Leland permanecia num espaço próximo ao candidato Kane, Gettys, ao contrário, estava distante; desse modo, Leland não poderia, em hipótese alguma, estar ao mesmo tempo com Kane e Gettys, em espaços diferentes; Leland não poderia revelar a Thompson a presença ameaçadora de Gettys.

Em suma: nesse caso, temos a presença de uma câmera que representa, sob dois ângulos diferentes, um olhar em situação de inferioridade do narrador Leland (a exaltação da *contra-plongée*), e outra câmera que mostra um ponto de vista em situação de superioridade (o rebaixamento da *plongée*) e antecipação, constituindo a ameaça que representa o adversário político de Kane. O candidato Kane é obrigado a abandonar as eleições mediante as ameaças de Gettys: ele pretende revelar aos jornais o caso de amor extraconjugal, do magnata da comunicação, com Susan. Se temos, da perspectiva do narrador Leland, uma sugestão de exaltação mediante o discurso de Kane, o efeito de sentido do “esmagamento” que o ângulo em *plongée* institui, em que apresenta e antecipa Gettys triunfante, é obra de um observador “incrustado” em um espaço alheio ao narrador.

Vejamos agora dois fotogramas, 13 e 14, que apresentam outra oposição espacial, dessa vez entre a /verticalidade/ e a /horizontalidade/, ainda na sequência dos relatos de Leland:

FIGURA 6: A oposição entre a horizontalidade e a verticalidade revela a “presença” do observador (fotogramas 13 e 14).

Em sua estreia como cantora de ópera, Susan expõe seu canto de modo sofrível. Ainda estamos no campo das lembranças de Leland e este revela a apresentação desconcertante de Susan. Após dois planos sucessivos em que vemos toda a montagem do espetáculo (aceleração das fases do espetáculo e sobreposição dos espaços antes e durante a apresentação, em que ocorre uma mescla dos bastidores e da apresentação da cantora), a câmera se posiciona de frente ao palco, do ponto de vista da plateia, na horizontalidade do narrador Leland. Abandonando a fixidez do ponto de vista dos espectadores, a câmera lança-se em um movimento vertical, em um *travelling* para cima, revelando a presença de dois funcionários do teatro que estão nos bastidores, bem acima das cortinas do palco, no emaranhado de fios e engrenagens, acompanhando de longe e incógnitos a apresentação sofrível de Susan. Quando a câmera para e fixa-se diante dos dois funcionários, que apenas ouvem os ecos da voz de Susan, um olha para o outro e emite uma opinião sobre o espetáculo, apenas utilizando o gesto de prender o nariz, como se estivesse sentindo um mau cheiro. O *travelling* deixou o espaço do palco – na horizontalidade, o espaço da (tentativa de) aprovação – e concentrou-se no espaço dos bastidores – na verticalidade, o espaço da reprovação –, local dos funcionários, indicando o efeito de sentido de desdém, de algo desprezível. Esse ponto de vista, alheio àquele do narrador que estava na plateia, também antecipa o que virá depois, já que Susan tentará o suicídio após sucessivas críticas negativas dos jornais. O fracasso como cantora lírica a conduz à tentativa frustrada de aniquilamento e destrói a amizade de Leland e Kane. Novamente temos o observador embutido no enunciado, revelando uma perspectiva estranha ao narrador, pois Leland jamais conseguiria notar os dois funcionários suspensos nos bastidores do teatro. Tanto no caso de Gettys, quanto no de Susan, a câmera, com ângulos (*plongée* e *contra-plongée*) e movimento (*travelling* vertical em oposição à horizontalidade fixa da plateia), ajudou o enunciatário a perceber que, além do narrador, ele também está diante das astúcias do observador.

Compete notar que, nos exemplos assinalados, o espaço foi de fundamental importância na ancoragem tópica da narrativa para que o enunciatário percebesse que a representação espacial trouxe à tona indícios que ajudaram a revelar a presença do observador. Como características mais específicas, o cinema exerce, inegavelmente, o domínio sobre o tempo e a força com que pode tornar sensível a duração; no entanto, não deixa de ser a única arte que criou um espaço vivo e intimamente integrado ao tempo, cujo resultado foi torná-lo um “*continuum* espaço-duração” absolutamente específico (MARTIN, 1985, p. 208).

No cinema clássico a aspectualização, seja ela temporal ou espacial, impõe um modo particular de reconhecer as marcas deixadas no enunciado pelo enunciador, graças ao trabalho que faz o actante observador. “Experimentamos” a aspectualização nesse *continuum* indissociável em que o espaço está intimamente compenetrado pela duração.

2.2 – A significação do espaço na construção do *suspense*

O componente semântico, ou a semântica discursiva, apresentará dois subcomponentes que visam a produzir discursos abstratos ou figurativos: a tematização e a figurativização. A tematização, ao tomar valores da semântica fundamental, atualizados pela semântica narrativa, os dissemina, difusa ou concentradamente, sob a forma de temas, abrindo, dessa maneira, caminho à sua eventual figurativização. Tida como procedimento de conversão semântica, a tematização permite também formular diferentemente, mas de maneira ainda abstrata, um mesmo valor (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 496-498). A figurativização irá incidir sobre os valores tematizados, ainda abstratos, que serão concretizados e receberão uma camada figurativa no interior do enunciado. O discurso será figurativizado no momento em que o objeto de valor receber um investimento semântico que permitirá ao enunciatário reconhecê-lo como uma “[...] figura do mundo”¹⁰⁶.

Os espaços semantizados das memórias e das lembranças podem ser vistos como produtores de sentido em *Cidadão Kane*. Direcionado pela lembrança e pela memória, o espaço ganha novas interpretações.

Na primeira sequência do filme (Xanadu, Ato I, Ap. A, p. 299), a tomada inicial vista no prólogo apresenta um mistério: que castelo é esse, a quem pertence, quem é esse homem convalescente em uma cama no interior desse castelo e o que significa aquela palavra que ele pronuncia antes de morrer? Assim como o espaço fechado e sufocante do castelo (um espaço opressor e produtor de incertezas) marca a presença desse personagem ainda não identificado, o mesmo acontece com os outros atores, no decorrer dos atos: a sala de projeção (sequência 2, Ato I, Ap. A, p. 299; espaço sufocante e também produtor de incertezas) de onde se discute o que era ou quem foi *Rosebud*; a sala-cofre da biblioteca da Fundação Thatcher (sequência 4, Ato I, Ap. A, p. 299; espaço sufocante, opressor e intimidador) onde Thompson tem acesso às memórias de Thatcher, o antigo tutor de Kane; o escritório de Bernstein (sequência 5, Ato II,

¹⁰⁶ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 211.

Ap. A, p. 300; espaço opressor e intimidador) onde Thompson ouve as lembranças do antigo sócio de Kane; a sala da casa de repouso (na verdade, uma espécie de asilo – sequência 6, Ato II, Ap. A, p. 300; espaço do abandono) onde Leland relata sua convivência com o ex-amigo; o cabaré (sequência 7, Ato II, Ap. A, p. 300; espaço marginalizado) onde Susan Kane recebe Thompson; e, por fim, o interior do castelo de Kane (sequência 8, Ato III, Ap. A, p. 301; espaço opressor e sufocante) onde Raymond diz conhecer a verdade sobre *Rosebud*. Há, ainda, no epílogo, uma panorâmica (visão geral e superior) do interior do castelo, a qual mostra as posses de seu antigo dono (sequência 8, cena [c], Ato III, Ap. A, p. 301; espaço sufocante e megalômano, dada sua extensão) para encerrar no interior de um lugar estranho, uma espécie de porão, onde uma fornalha acesa queima aquilo que foi realmente *Rosebud* (sequência 8, cena [c], Ato III, Ap. A, p. 301; espaço dilacerador – FIGURA 1, fotograma 18, p. 49). Esses espaços mostram uma primeira oposição que se funda entre o /aberto/ e o /fechado/, relacionando-se diretamente à oposição semântica de base /clareza/ vs./obscuridade/ do *suspense*.

Os espaços fechados, ainda abstratos, como percepção sensível (nível tensivo), se tornarão “concretos”, relacionados à diegese filmica, à medida que receberem uma camada figurativa. Esses espaços, inicialmente dessemantizados (sem carga figurativa), tomados em sua tensividade, e, logo após, semantizados (com carga figurativa), ficam ordenados no quadro que segue:

Sequências	Espaços sem carga temática e figurativa (dessemantizados) (espacialização tensiva)	Espaços tópicos, possuidores de carga figurativa e temática (semantizados no nível discursivo)
Sequência 1 [Kane no leito de morte].	Fechado	O quarto no interior de Xanadu / Opressor, sufocante.
Sequência 2 [Equipe do “The News on the March”].	Fechado	A sala de projeção / Sufocante, obscuro.
Sequência 4 [Memórias de Thatcher].	Fechado	A sala-cofre da biblioteca da Fundação Thatcher / Opressor, intimidador, sufocante.
Sequência 5 [Lembranças de Bernstein].	Fechado	O escritório na Fundação Kane / Opressor, intimidador.
Sequência 6 [Lembranças de Leland].	Fechado	O interior do hospital /sala de visitas / Abandonado, intimidador, opressor.
Sequência 7 [Lembranças de Susan].	Fechado	O bar do cabaré El Rancho / Marginalizado, sufocante.
Sequência 8 [Lembranças de Raymond].	Fechado	A sala do castelo Xanadu / Opressor, intimidador, sufocante.
Sequência 8 [“revelação” de <i>Rosebud</i>].	Fechado	Dependência (porão) com fornalha / Dilacerador, sufocante, intimidador, opressor.

QUADRO 11 – *Espaços dessemantizados (nível tensivo) e espaços semantizados (nível discursivo) em Cidadão Kane.*

Esses espaços tópicos fechados figurativizam, no discurso, o tema do segredo, do enigma *Rosebud*, originado na oposição semântica fundamental /clareza/ vs. /obscuridade/; tentar sair deles significa estar mais próximo da revelação do segredo. Nessa configuração espacial será dado o primeiro passo para a constituição do grande tema: o embate entre a /clareza/ e a /obscuridade/, entre o /aberto/ e o /fechado/, entre a revelação e o segredo.

Um dos subtemas subjacentes em *Cidadão Kane*, facilitado pela recorrência das *isotopias visuais* da imagem fílmica, é a tentativa de reconquistar um amor perdido desde a

infância e a insistência com que Charles Foster Kane luta para buscá-lo, mesmo que isso lhe traga decepções e fracassos. A concretização desse subtema é reforçada pela figurativização das decepções em várias cenas que relatam o decorrer da vida de Kane, tal como firmadas lexicamente: *forçado* a ir embora com Thatcher quando criança; *separado* de seus pais e de *Rosebud*; *rebelde* ao negar sua fortuna; *inconsequente* ao comprar um jornal diário falido; *utópico* em sua luta em defesa dos direitos dos menos afortunados; *decepcionado* com a destruição de seu primeiro casamento; *megalômano* ao comprar incessantemente objetos artísticos do mundo todo; *arruinado* moralmente ao ver o fracasso de sua candidatura a governador; *decepcionado* com a carreira de cantora de Susan; *martirizado* pela perda da amizade com Leland; *decepcionado* mais uma vez com o segundo casamento arruinado; *frustrado*, *isolado* e completamente *solitário* no leito de morte. Todas essas passagens da vida de Kane constituem isotopias visuais, confirmadas pela fotografia fílmica, que reiteram e revelam um homem destituído da aceitação e do amor que tanto buscara, em razão daquilo em que ele havia se tornado, do poder que havia conseguido e dilapidado. No entanto, Kane era possuidor de muitas “faces”, pois cada um dos aspectos apresentados acima nos trouxe uma maneira de ver sua particularidade.

Se, ao observar essas isotopias visuais, temos, na figura de Kane, uma exuberância de faces, o mesmo não se pode dizer dos sujeitos discursivos de *Anatomia de um crime* e de *Psicose*, porque ali há uma profusão de “máscaras”, devido à ocultação, parcial ou total, da própria identidade. Os semblantes dos atores discursivos não correspondem, como se percebe na diegese desses dois filmes, ao verdadeiro caráter da pessoa, visto que tais sujeitos projetam uma falsa aparência de si. Portanto, as faces de *Cidadão Kane* e as máscaras de *Anatomia de um crime* e de *Psicose* ajudam a cristalizar a ideia da oposição semântica fundamental nas categorias /clareza/ vs. /obscuridade/, enfatizando a busca inicial da revelação do oculto, cuja operação é a base do *suspense*. Retomaremos esse princípio mais adiante. Por ora, voltemos a *Cidadão Kane*.

Dois fotogramas distintos, colocados lado a lado, logo a seguir, ajudam a ilustrar a felicidade na infância e a tentativa, frustrada, de ter de volta a simplicidade de uma vida repleta de amor. Esses fragmentos do filme trazem como figurativização a felicidade da infância (espaço aberto, exterior), e as “muitas faces” de Kane (espaço fechado, interior) na sua incessante busca por algo que perdeu no passado. Dois espaços “emoldurados”, feitos como num quadro, centralizam o olhar do enunciatário, com significados distintos, mas complementares. Se temos, no primeiro, o sujeito discursivo Kane /singular/, cuja ideia de felicidade, emoldurada pela composição da cena, em uma profundidade de campo, é distante

– o menino brinca no quintal, alheio à negociação sobre seu futuro no interior da casa, em primeiro plano –, no segundo, como oposição, temos um efeito de proximidade, em que a composição da cena aponta, a partir de um *plano americano* (ver glossário, p. 291-292), para uma profundidade de campo que traz o sujeito discursivo Kane /plural/, numa dilacerante expressão da decepção e do fracasso – após a briga com Susan e decisão dela em deixá-lo –, “emoldurada” em uma infinitude esmagadora que representa sua infelicidade.

FIGURA 7 – *Oposição entre espaço aberto e espaço fechado em Cidadão Kane (fotogramas 4 e 17).*

O cinema clássico irá privilegiar, quando o assunto for a construção dos espaços no *suspense*, a prevalência de espaços interiores, possuidores de uma semantização que aponta para dois caminhos: um, do desequilíbrio das energias dos sujeitos neles investidos e, outro, concentrado no aniquilamento total desses mesmos sujeitos envolvidos nos campos destrutivos desses espaços. Se a ordenação semântica fundamental do *suspense* aponta para a oposição /clareza/ vs. /obscuridade/, a sintaxe e a semântica discursivas corroborarão para que essa oposição de base seja reiterada e comprovada na instauração, pelo enunciador, da categoria de espaço e do poder destruidor de seus recônditos mais ocultos.

3 – As zonas de gradação tensiva do gênero

Nos caminhos da construção composicional do gênero *suspense* que se defende aqui, uma nova postulação teórica surge, quando se estabelece a ideia de que alguns enunciados

fílmicos ou estão mais próximos (*Psicose*), ou situam-se em uma intermediação (*Anatomia de um crime*), ou estão menos próximos (*Cidadão Kane*) em relação a uma intensidade impactante. Essa intensidade, por sua vez, caracteriza o *suspense* em sua plenitude de aniquilamento, ou seja, na destruição completa dos sujeitos sob seu domínio, como é o caso de *Psicose* (e também de *Mar aberto*). Disso resulta que, o filme mais próximo à intensidade impactante possui um *grau máximo de impacto*, aquele que está em uma posição intermediária (relativa) tem um *grau mediano de impacto* e, por último, o menos próximo, entendido como um *suspense minimizado*, estabelece um *grau mínimo de impacto*.

Inicialmente em nota, havíamos dito que talvez causasse certa estranheza a classificação de *Cidadão Kane* como um representante do gênero *suspense*. No entanto, como vem sendo provado até aqui, o filme, aberto a uma categorização genérica, enaltece elementos em sua composição, como a oposição semântica fundamental /clareza/ vs. /obscuridade/ e os espaços tensivos figurativizados, que o aproxima, em menor grau, do *suspense* de intensidade impactante, isto é, do *suspense pleno*.

No caso de *Anatomia de um crime*, sua aproximação ao *suspense pleno* se daria em um grau maior do que aquele projetado em *Cidadão Kane*, originando, desse modo, um *suspense relativo*. Temos, então, uma oposição categórica entre /*suspense pleno*/ vs. /*suspense relativo*/; no primeiro caso, estariam classificados aqueles enunciados fílmicos que se pautam, no contexto das coerções genéricas do *suspense*, por um impacto destrutivo, que produz o aniquilamento, no grau máximo de intensidade, dos sujeitos, como foi o caso de Marion e do detetive Arbogast, em *Psicose*; no segundo, os enunciados fílmicos pautados por um grau maior ou menor de proximidade à intensidade impactante, privilegiariam características formais comuns ao *suspense pleno*, como oposição semântica de base (nível fundamental), debreagens espaciais e temporais, ângulos e movimentos de câmera (nível discursivo), e outros recursos. Entretanto, com relação ao nível tensivo, excluiriam o “impacto fulminante” do grau máximo de intensidade – o aniquilamento dos sujeitos – e a expectativa angustiante e ansiosa dos acontecimentos (como característica do *suspense*), que viria a seguir, por parte do enunciatário, seria diluída até o restabelecimento do contínuo narrativo (como é o caso de *Anatomia de um crime*).

Acontece que, se há uma oposição categórica entre o *suspense pleno* e o *suspense relativo*, surgirá outra oposição, dessa vez entre as categorias do *suspense pleno* e do *suspense minimizado*. Como expoente de um grau mínimo de impacto, o *suspense minimizado*, à semelhança do *suspense relativo*, também conterà alguns elementos formais na sua concepção estrutural, o que o aproximará dos outros dois tipos (oposição de base entre /clareza/ e

/obscuridade/; recursos figurativos de câmera no nível discursivo, entre outros). Porém, o *suspense minimizado* adquire uma “superfície” mais branda devido à relação inversa que o aproxima de uma *zona de conforto*, que faz surgir em seus domínios aquilo que denominamos anteriormente de uma espera simétrica, ou seja, uma espera esperada, sem o impacto fulminante, este proveniente de uma *zona de impacto*, produtora de uma espera inesperada.

Nessa postulação a respeito do *suspense minimizado*, o exemplo do enunciado fílmico *Cidadão Kane* corrobora para a manutenção desse tipo de gradação no quadro geral das zonas de gradação tensiva dos estilos de efeitos de suspense nas narrativas cinematográficas sob a regência do gênero *suspense*. As distinções entre zona de impacto e zona de conforto, e zona de impacto e zona intermediária residem, como já podemos admitir, no fato de que o acontecimento inesperado (a espera assimétrica) e o aniquilamento dos sujeitos são resultantes dessa zona de impacto pautada pelo produto de uma intensidade tonificada que irrompe no contínuo da narrativa fílmica como um impacto fulminante, algo totalmente inesperado, ou melhor, uma espera do inesperado; as zonas intermediária – com um grau mediano de impacto –, e de conforto – com um grau mínimo de impacto – por sua vez, fundam-se em uma espera simétrica; aqui o aniquilamento ou pretende fundar sua base destrutiva, porém é dissuadido pela proximidade do conforto (quanto mais o enunciatário se aproxima da /clareza/, menos impacto ele terá com o desconhecido), como é o caso de *Cidadão Kane* e a respectiva zona de conforto; ou mantém um contato influente com a intenção de contaminar as estruturas do enunciado característico da zona intermediária, mas a influência perde tonicidade, sem atingir o grau máximo de impacto, devido à grande força atrativa da espera simétrica, como é o caso de *Anatomia de um crime*. Se, na zona de conforto, há uma relação inversa já “pré-determinada” (quanto mais... menos), na zona intermediária, por seu turno, haverá sempre, em um primeiro momento, como estratégia do enunciador manipulando as emoções do enunciatário, a instauração de uma relação inversa do tipo *quanto menos... mais* (no nível discursivo de *Anatomia de um crime*, quanto menos Paul conhece as verdadeiras intenções do casal que defende, *mais* a surpresa, a curiosidade e o suspense aumentam, *mais* as situações se arrastam para um impacto devastador), para, logo depois, como uma forma de abrandar a manipulação rumo ao impacto, o enunciador estabelece um giro de 180 graus e apresenta outra relação inversa, dessa vez do tipo *quanto mais... menos* (no mesmo filme, quanto mais Paul avança nas investigações sobre o casal Manion, menos impactante será sua surpresa final, pois, no desenrolar da narrativa, já está se aproximando de um extenso conforto do conhecido). Esquematizando essa gradação do suspense em um gráfico tensivo, teríamos:

QUADRO 12 – Zonas de gradação tensiva do suspense.

O *suspense* pleno, ainda pensando em um estilo clássico do cinema, seria, de fato, aquele cuja principal característica é fundamentada em um “impacto fulminante” do qual os sujeitos discursivos seriam aniquilados.

Propostas inicialmente, no processo da segmentação, as sequências apreendidas da totalidade dos enunciados fílmicos apresentaram oposições categoriais entre os espaços do /aqui/ e do /lá/ (e do alhures/algures). Desse modo, a oposição entre as sequências é o que denomina a disjunção espacial que, de certa forma, irá influenciar o desenvolvimento da narrativa.

A debreagem espacial, enunciativa e enunciva, é organizadora do sentido nos enunciados fílmicos sob a tutela do *suspense*. Os espaços enunciativos e enuncivos ora produzem um desequilíbrio (a impossibilidade do sujeito de levar uma vida equilibrada, pelas dificuldades de adaptação ao meio e a mudanças e por uma excessiva emotividade), ora uma desestabilização (que compromete a segurança, a estabilidade do sujeito no enunciado), ora um aniquilamento (a destruição completa, o perecimento das forças e da existência do sujeito). Em nosso caso, é preciso observar que a maximização do *suspense*, o impacto fulminante, ocorre por meio do aniquilamento. O percurso até essa zona de impacto passa, inevitavelmente, pelo desequilíbrio e pela desestabilização, mesmo que essas duas categorias sejam projetadas brevemente no enunciado. O grau máximo de impacto conjuga o desequilíbrio, a desestabilização e o aniquilamento, como um *crescendo*, rumo à intensidade

destrutiva do *suspense pleno*. Individualmente, o desequilíbrio e a desestabilização, assim como o aniquilamento, no sentido da espacialidade, estabelecem-se como características determinantes de enunciados únicos, como é o caso de *Cidadão Kane*, *Anatomia de um crime* e *Psicose*, respectivamente.

O desequilíbrio gerado pelo espaço estaria ligado ao *suspense* minimizado, como vemos em *Cidadão Kane*. Esse enunciado fílmico postula um desequilíbrio dos sujeitos diante de algo ainda oculto e inalcançável.

A desestabilização produzida pelo espaço será a referência do *suspense* intermediário, já que o espaço tensivo e figurativo que surge aqui irá afetar a estabilidade do sujeito, pois a segurança, que o mantém em uma condição invariável, será perturbada por uma descontinuidade repentina, como é o caso de *Anatomia de um crime*. Esse enunciado fílmico aponta para a desestabilização dos sujeitos discursivos que, ora indicam uma direção que privilegia o impacto fulminante, ora assumem, diante de possíveis coerções sociais, papéis atrelados ao conforto da aceitação, por pura convenção social. Aqui, os espaços, ainda sem atingir a zona de impacto, provocam a estranheza, um valor intermediário.

O aniquilamento produzido pelo espaço será o ponto de impacto do *suspense* pleno, pois a zona de impacto que o qualifica está fundamentada no “ainda não” do inesperado, do abrupto, que irá condicionar o “impacto fulminante” à superlatividade dos valores relativos à tensão máxima. Como um exemplo de enunciado desse tipo de *suspense*, *Psicose* é um dos modelos mais bem acabados. O aniquilamento dos sujeitos acontece de modo repentino, imprevisto, condicionando-os a uma inércia total, em uma primeira instância, e levando-os a uma descorporificação figurativa no esfacelamento de seus corpos. O impacto fulminante tem a capacidade de destruir alguns sujeitos para manter outros, que ainda restam, em estado de completo alerta, mas, mesmo assim, tal como uma bala perdida, o efeito *surpresa* é destrutivo, é mortal.

Em suma, temos, na zona de conforto, uma espera do esperado, que minimiza o inesperado dentro dos padrões da apreensão do conhecido; com isso, o acontecimento, por si só, não representa algo imerso no impacto fulminante. É o caso da revelação de *Rosebud*. Por sua vez, na zona intermediária, a espera do inesperado está sujeita a um acontecimento apontando para uma direção cada vez mais próxima do impactante, mas, uma força de repuxo o mantém atrelado à apreensão do conhecido. É o caso do desmascaramento do casal Manion, cujo caráter apontava para um impacto violento, mas permaneceu no âmbito daquilo que socialmente o caracterizou como um casal de má índole. Enfim, na zona do impacto máximo, a espera é inesperada, diante de uma possibilidade superlativa que isso pode acarretar. O

acontecimento, completamente imerso nos padrões do abrupto, do imprevisto, do repentino, produz uma espera fulminante que contaminará todo o enunciado. O impacto destrutivo dessa espera é a permanência do inesperado como um elemento que dinamiza, de um lado, o processo de apagamento total dos corpos dos sujeitos discursivos e, de outro, o suplício, em um sentido torturante, do enunciatário. É o caso das mortes de Marion e do detetive Arbogast, acontecimentos inesperados e impactantes; e da maneira como o enunciador orchestra o comportamento do enunciatário, o espectador do *suspense*.

4 – As relações semissimbólicas e o *suspense*

Avançando um pouco além do percurso gerativo da significação, encontramos, então, no semissimbolismo, a importância das relações entre as categorias das formas da expressão e do conteúdo. Partindo dos fundamentos da semiótica greimasiana, as proposições de Jean-Marie Floch sobre a semiótica visual postulam um viés importante nos estudos dos textos sincréticos, como é o caso do cinema.

As linguagens semissimbólicas, de acordo com Floch (1987, p. 43), irão se caracterizar

[...] não pela conformidade de elementos da expressão e do conteúdo isolados, mas pela conformidade de certas categorias desses dois planos. Citam-se geralmente como formas semissimbólicas significantes as formas prosódicas e certas formas de gestualidade. O /sim/ e o /não/ correspondem, assim, em nosso universo cultural, à oposição dos movimentos de cabeça sobre os eixos verticalidade vs horizontalidade. A semiótica visual pôde mostrar a importância das organizações semissimbólicas na pintura figurativa como na pintura abstrata e propôs chamar “linguagens plásticas” as linguagens visuais que manifestam uma semiótica semissimbólica.

Em “Les langages planaires”, o autor mostra que a semiótica, enquanto “teoria de todas as linguagens e de todos os sistemas de significação” (FLOCH, 1982, p. 199), há muito tempo, postula a “existência e a possibilidade de uma semiótica que busque de que maneira a superfície plana, na qualidade de aparência visual sensível, pode ser o lugar da manifestação da significação”¹⁰⁷. Desse modo, as linguagens que empregam um significante bidimensional (que possui duas dimensões, como é o caso da pintura, da fotografia, das histórias em quadrinhos, dos desenhos animados) serão denominadas, segundo o semioticista francês,

¹⁰⁷ FLOCH, Jean-Marie. Les langages planaires. In: COQUET, J.C. (org.). *Sémiotique. L'École de Paris*. Paris: Hachette, 1982, p. 199.

“linguagens planares” (FLOCH, 1982, p. 199). Para Floch, o estudo das formas, da expressão e do conteúdo, terá fundamental importância nas pesquisas da semiótica visual. A investigação daquilo que compõe esse sistema planar consistirá em estabelecer, de acordo com Floch, o inventário das categorias elementares da expressão. A combinação dessas categorias produzirá as figuras que, por trás da aparência visual que é a superfície plana da imagem, tornarão possível a articulação necessária à produção e manifestação de um sentido. É o estabelecimento e articulação desses dois níveis, profundo (das categorias) e superficial (das figuras), que permitirão falar de uma *linguagem planar*. O objeto de estudo será, então, uma forma e não mais uma substância¹⁰⁸.

A metalinguagem sobre as linguagens planares “possui” três vertentes, todas com o mesmo propósito: semiótica planar, semiótica plástica e semiótica visual. Será adotada, na proposição deste trabalho sobre a bidimensionalidade da imagem fílmica, a nomenclatura *semiótica visual*, correspondente a um dos segmentos possíveis de contemplação do enunciado fílmico que, como sabemos, é um enunciado sincrético, pois o filme, entendido como uma semiótica, aciona várias linguagens de manifestação (verbal, sonora, musical e visual).

Na semiótica visual, o interesse está em estabelecer as categorias da forma da expressão e suas correlações com a forma do conteúdo. Surgirá, dessa maneira, um sistema semissimbólico, ou seja, sistemas significantes que são caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano da expressão e as do plano do conteúdo, mas pela correlação entre as categorias relevantes desses dois planos (THÜLERMAN, verbete “Semissimbólico”, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 203). Tais categorias são denominadas *plásticas*. Estas designam um conjunto de categorias da expressão próprias aos discursos plásticos. Há, nessas categorias, uma distinção fundamental entre as constitucionais (constituintes – cromáticas – e constituídas – eidéticas) e as não-constitucionais (topológicas). A oposição *constitucional vs. não-constitucional* apresenta uma classificação fundamental das categorias plásticas da expressão em uma perspectiva gerativa. Em suma, as categorias constitucionais permitem a escolha de uma configuração plástica (categoria cromática e categoria eidética), ao passo que, as não-constitucionais (categorias topológicas) são não-constitucionais na medida em que regulam a disposição das configurações já constituídas no espaço planar (THÜLERMAN, verbete “constitucional”, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 53).

No complemento dessas noções, surge uma nova ideia, o *contraste*, postulada por

---

¹⁰⁸ FLOCH, 1982, p. 200.

Floch. O autor dirá que o contraste plástico se define pela copresença, sobre uma mesma superfície, de dois termos contrários de uma mesma categoria, ou de unidades mais vastas organizadas da mesma maneira (FLOCH, verbete “Contraste”, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 54). Os contrastes são unidades do discurso plástico. O contraste não se delimita somente pelo fato de que concretiza o termo complexo de uma categoria visual, pois, se há uma apreensão da imagem como um contínuo discursivo, “[...] se considerará o contraste como o resultado da textualização dos dois contrários individualizados da categoria da qual deriva o termo complexo” (FLOCH, 1985, p. 23-24). De acordo com Floch, o contraste pode ser “simples”, como aquele *claro/escuro* e constituir “[...] um dos elementos de base das linguagens plásticas contrastivas”¹⁰⁹. Ocorre que existem os contrastes complexos que, assim como aquele *nuançado/contrastado*, necessitam de um primeiro funcionamento dos contrastes simples¹¹⁰. Os contrastes complexos são, no dizer de Floch, “contrastos de contrastes”¹¹¹. Desse modo, *nuançado*, assim como *contrastado*, poderiam interagir com cada um dos termos do contraste simples, em que teríamos num *claro* mais ou menos *nuançado*, as variações das tonalidades de *claro* de acordo com a categoria *contrastado*, e assim por diante. Os contrastes complexos podem, independentemente de toda relação semiótica com os conteúdos particulares, fazer a reorganização da articulação primeira do espaço instituído pelos contrastes simples.

Trabalhando com esses conceitos, cabe uma exposição deles no âmbito do discurso fílmico. Para representá-lo, utilizaremos *Cidadão Kane*.

A oposição semântica fundamental /clareza/ vs. /obscuridade/ que se estabelece na diegese do filme toma rumos figurativos importantes. A imagem de Kane é construída a partir de lembranças de outras pessoas, figurativizada tal como foram relatadas por elas, ou seja, do ponto de vista dos atores do enunciado. O ator discursivo Kane não se constitui como uma presença autônoma no enunciado, pois não sabemos quem ele realmente foi, nem partilhamos das emoções que viria a sentir, a partir das próprias impressões, sobre o mundo ao redor. Uma exceção feita diz respeito ao único momento figurativizado (o leito de morte em Xanadu, Ato I, Apêndice A, p. 299), em que temos o primeiro e único contato com o personagem

¹⁰⁹ FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l’œil e d’esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris: Editions Hadès-Benamins, 1985, p. 24.

¹¹⁰ Na versão original de Floch, *nuançado/contrastado* são apresentados como *nuancé/contrasté*. Nesta tese, adotamos as definições apresentadas pelo dicionário eletrônico Houaiss, versão monousuário 3.0, CD-ROM (2009). Para “nuançado”, o Houaiss oferece a definição de nuance (matiz), ou seja, a mistura ou gradação de cores num todo; para “contrastado”, o mesmo dicionário apresenta a definição de *contraste* como a variação nas tonalidades de luz e sombra, claro e escuro, zonas opacas e transparentes em obra plástica, fotográfica, cinematográfica etc. (HOUAISS, 2009, CD-ROM).

¹¹¹ FLOCH, op. cit., p. 24.

destituído das características alheias. Mas essa sequência não é suficiente, como atestamos enquanto espectadores, para revelar a verdadeira personalidade do magnata da comunicação. Kane, que, como personagem, evoluiria nos seus papéis temáticos e figurativos, ao contrário, ganha corpo e sentido no interior dos enunciados. Thompson, a voz orientadora que tenta agrupar as outras vozes que revelam, aos poucos, quem era o sujeito Kane, decepçiona-se ao constatar que essas vozes não conseguem trazer à tona a resolução do mistério, prevalecendo, dessa maneira, a permanência do oculto.

Curioso é notar que o contraste apresentado durante todo o filme recai sempre num jogo de oposições fundamentadas naquela oposição de base do *suspense*: /clareza/ vs. /obscuridade/. Assim, temos as oposições /luz/ vs. /sombra/, /claro/ vs. /escuro/, /plongée/ vs. /contra-plongée/, /primeiro plano/ vs. /plano de conjunto/; para ficarmos aqui apenas em alguns contrastes principais. Os contrastes entre /luz/ e /sombra/, /claro/ e /escuro/ fundamentam o discurso diegético do filme. A proposta desse contraste simples /luz/ vs. /sombra/ pode ser compreendida, inicialmente, ao tomarmos como modelo um fotograma essencial (FIGURA 1, fotograma 1, p. 48) do contexto de *Cidadão Kane*, que reproduzimos a seguir, e observar a correlação entre as formas da expressão e do conteúdo.

FIGURA 8 – Oposições contrastivas na composição de uma cena em *Cidadão Kane*.

A luz, originária da sala de projeção do documentário sobre a vida de Kane, projeta-se, de cima para baixo, no meio da sala, onde os repórteres discutem um próximo passo a ser dado. Em volta da luz, estão desesperados para saber o significado de *Rosebud*. Encobertos pela sombra, esses repórteres representam a angústia por querer saber algo que ainda não foi revelado. O efeito de suspense, que permeia o encadeamento de cenas e atos, apoia-se na incoatividade que constitui aspectualmente os atores do enunciado ou os personagens: eles estão sempre principiando novas tentativas para elucidar o mistério de *Rosebud*. Nesse plano do filme, compreendendo o nível discursivo, há o início da busca pela revelação do oculto. Esse primeiro funcionamento dos contrastes simples /luz/ vs. /sombra/ e /claro/ vs. /escuro/, construídos no plano da expressão, precisamente na forma, estão relacionados à oposição fundamental /clareza/ vs. /obscuridade/. Vemos que essa oposição, que serviu para a construção do sentido no nível fundamental, pode ser retomada no plano da expressão, em se tratando da luminosidade (luz física) e respectiva sombra.

Se temos, como vimos anteriormente, o contraste *nuançado/contrastado* como um contraste complexo, considerado como contraste de contrastes, em nosso caso, ele só pode surgir desse primeiro funcionamento entre /luz/ e /sombra/ e /claro/ e /escuro/, originando, desse modo, a categoria semantizada /obscuro/ como organizadora, no nível discursivo, do espaço narrativo em *Cidadão Kane*. Assim como as categorias /luz/ e /claro/ apresentam-se em gradações que vão do mais ao menos intenso, o mesmo acontece com as categorias /sombra/ e /escuro/: o primeiro caso recebe a variação do contraste complexo /nuançado/, pois as categorias /luz/ e /claro/ estão localizadas no espaço fílmico de modo difuso ou contido; no segundo, há a variação da tonalidade entre /luz/ e /sombra/ e /claro/ e /escuro/, característica esta que o contraste complexo /contrastado/ edifica na concepção do plano analisado. Desse modo, o contraste complexo irá reorganizar a articulação primeira do espaço instituído pelos contrastes simples /luz/ e /sombra/ e /claro/ e /escuro/, introduzindo outro significado à oposição fundamental /clareza/ vs. /obscuridade/ na narrativa fílmica: a claridade, fundamentada pela luz oriunda da presença de Kane, indica sua posição diante das outras vozes, estas que, por sua vez, permanecem em um emaranhado cada vez mais obscuro, cada vez mais hermético. A categoria complexa *nuançado/contrastado* revela contrastes de valores de oposição semântica, percebidas na forma do conteúdo: *nuançado/contrastado* (categoria complexa da forma da expressão) estabelece uma correlação com a ideia de /superioridade/ vs. /inferioridade/ (categoria semântica da forma do conteúdo), seja na concepção do plano, na sua precisão visual, seja no estatuto de autoridade do sujeito discursivo Kane, já que, diferentemente dele, que permanece visualizado quase sempre “às claras”, os outros

personagens permanecem “às escondidas”, fora do foco da luz, nas sombras.

Thompson, figura-chave no encadeamento sucessivo da narrativa, ou é uma sombra, ou é focalizado de modo distante pelas câmeras, ou é apenas um vulto que, em alguns casos, permanece fora do plano fílmico. A luz que caracteriza a importância de Kane serve de diretriz ao propósito da narrativa do filme: trazer à luz um fato oculto, *Rosebud*. Na forma do conteúdo, as diferenças semânticas entre /superioridade/ vs. /inferioridade/ mantêm uma relação semissimbólica com a forma da expressão: é o que vemos na concepção dos planos seguintes, em que os enquadramentos, a posição da câmara, notadamente na oposição /*plongée*/ vs. /*contra-plongée*/, no plano da expressão, corroboram essas diferenças semânticas (ver também FIGURA 1, fotograma 3, p. 48, comentando anteriormente):

Fotograma 6: A profundidade de campo, na composição do plano da cena, dispõe no espaço os novos contratados de Kane (de costas, em pé), todos sentados, e, mais ao fundo do plano, vemos Bernstein em sua “pequenez” diante de Kane; a posição da câmera em *plongée*, no plano da expressão (em *primeiro plano*: Kane irretorquível em sua superioridade).

Fotograma 9: Na composição do plano da cena, temos a posição da câmera em *contra-plongée*, no plano da expressão (exaltação de Kane, em pé diante dos possíveis eleitores – fora de quadro), ainda do ponto de vista de Leland em suas lembranças; o recurso do cartaz de Kane, de proporções enormes, às costas do candidato, deixa transparecer sua megalomania.

Fotograma 12: Na composição do plano da cena, a posição da câmera em *contra-plongée*, no plano da expressão (exaltação de Kane, à esquerda de Leland, visto de baixo para cima); lembremos que esse plano comporta, no nível discursivo, uma embreagem enunciativa que instaura a anterioridade do presente a partir das lembranças de Leland e o que temos é o seu ponto de vista enquanto narrador.

Fotograma 16: Na composição do plano da cena, Kane sujeita Susan a permanecer com ele; a posição dos sujeitos discursivos no espaço constrói a noção de superioridade, reforçada pelo contraste entre /claro/ (Susan, com roupas em tons mais suaves) e /escuro/ (Kane, em um paletó em tons mais escuros), no plano da expressão; essa imagem do plano fílmico ilustra um exemplo de *plongée* (do ponto de vista de Kane) e um de *contra-plongée* (do ponto de vista de Susan).

FIGURA 9 – A composição dos planos em *plongée* e *contra-plongée* (fotogramas 6; 9; 12; 16).

Kane é visto, quase sempre, em uma disposição espacial em que é visualizado de

baixo para cima, como no caso do fora de campo subjetivo, em *contra-plongée* (fotograma 9) ou em uma disposição espacial em que aqueles que fazem parte das lembranças que o “constroem”, sob um ponto de vista particular, são visualizados no plano de cima para baixo, como no caso do fora de campo subjetivo, em *plongée*, da perspectiva de Kane (fotograma 6).

Justificando ainda mais esses contrastes, basta ver no fotograma 5, a seguir, o plano de conjunto em que as figuras de Kane (retratado em quadro, suspenso na parede) e de Bernstein, olhando para cima ao admirar o quadro do ex-patrão e amigo, são percebidas em uma oposição, no nível discursivo, entre inferioridade *vs.* superioridade, na concomitância do presente. Bernstein, como vimos, é uma das vozes composicionais que edificam a imagem discursiva de Kane. A posição de Bernstein diante daquela do quadro de Kane, revela que no plano da expressão, as categorias contrastivas /inferior/ *vs.* /superior/, homologadas ao plano do conteúdo, estabelecem as noções de /inferioridade/ (a posição de Bernstein diante do quadro) e de /superioridade/ (a posição do quadro de Kane). No plano discursivo, essas noções do plano do conteúdo são figurativizadas e passam a estabelecer um significado entre um sujeito que é constituído como poderoso (Kane) e os outros sujeitos domináveis que o constituem.

FIGURA 10 – A composição do plano fílmico a partir do contraste inferior *vs.* superior (fotograma 5).

Em síntese, os contrastes do plano da expressão, como /claro/ *vs.* /escuro/, se homologam aos contrastes do plano do conteúdo, como /clareza/ *vs.* /obscuridade/, que, no nível discursivo, recebem a roupagem figurativa de revelação *vs.* enigma, respectivamente. Os contrastes do posicionamento da câmera, no plano da expressão, como /*plongée*/ *vs.* /*contra-plongée*/, e também da composição do plano fílmico, também no plano da expressão, como /superior/ *vs.* /inferior/, se homologam aos contrastes do plano do conteúdo, como

/superioridade/ vs. /inferioridade/, que, no nível discursivo, expressam o poder de Kane diante dos sujeitos domináveis que faziam parte de seu mundo. Essas relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo estabelecem o semissimbolismo de *Cidadão Kane*.

O exame das relações semissimbólicas entre as categorias das formas da expressão e do conteúdo nos leva a propor, no âmbito do discurso cinematográfico, novos parâmetros categoriais para a compreensão da imagem fílmica: temos, como resultado, as categorias paramétricas, ou seja, padrões de elementos variáveis, com seus contrastes, que entram na elaboração da imagem cinematográfica¹¹².

4.1 – As categorias paramétricas da imagem fílmica e seus contrastes

Ao notar como as categorias constitucionais eidéticas e cromáticas e as não-constitucionais topológicas se referem às linguagens planares, seria interessante observar como elas formam o plano de expressão do discurso cinematográfico; ou melhor, perceber como essas categorias interagem na especificidade da linguagem cinematográfica, que é a *imagem em movimento*. Para isso, é necessário conhecer um pouco as ideias de Christian Metz, primeiro linguista a pensar o cinema como uma linguagem dotada de “forma” e “conteúdo”, os quais, para a semiótica da escola de Paris, *grosso modo*, correspondem, respectivamente, ao plano da expressão e ao plano do conteúdo.

Num outro quadro teórico, portanto, que não é o da semiótica, Metz (2002a; 2002b) produz um questionamento que envolve a Linguística e seu papel em relação a outras instâncias de significação, entre elas o cinema. Uma observação importante e que vem, de certa maneira, promover um avanço nesse trabalho, diz respeito ao posicionamento do autor francês diante do pensamento de Hjelmslev. Metz irá propor em seus estudos, para efeitos de assimilação das propostas de Hjelmslev, *significante* para a *expressão* e *significado* para o

¹¹² Em um primeiro momento, o paramétrico ou a descrição paramétrica parte das pressuposições de Serguei M. Eisenstein, que elaborou uma teoria sobre a montagem cinematográfica, tendo como base formal a combinação de diversos “elementos formais do filme (cor, dimensões de plano, composição, música, etc.)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 220). Na esteira de Eisenstein, um dos primeiros teóricos do cinema a trabalhar com as descrições paramétricas do filme foi Noel Burch (1992). Além de Eisenstein, Burch também se inspirou na música serial. A partir dessas inspirações, o autor define os parâmetros cinematográficos e a forma fílmica é, então, analisada por ele como “jogo de estruturas mais ou menos complexas de parâmetros”, entre os quais podemos destacar os “*raccords* espaço-temporais, relação campo/contra-campo, dimensão dos planos, ângulo da câmera, direção e velocidade dos movimentos, duração dos planos” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 220). As noções de forma apresentam aí alguma convergência para o pensamento hjelmsleviano, sobre forma do PE (plano da expressão) e forma do PC (plano do conteúdo), ambas que antecedem a substância.

conteúdo, termos já postulados por Saussure. A justificativa de Metz é que *expressão*, no meio artístico é um termo polissêmico, e isso acaba gerando certos mal-entendidos na interpretação do pensamento hjelmsleviano. Orientado nessa direção, o autor, fiel aos princípios hjelmslevianos, irá propor que um analista deve observar qualquer filme em sua forma e substância da expressão (significante) e em sua forma e substância do conteúdo (significado). Disso resultará uma classificação dessa função semiótica proposta por Hjelmslev que caracterizará especificamente o veículo fílmico:

[...] Propomos distinguir, tanto para o significante como para o significado de um filme, as instâncias de *forma* e as instâncias da *substância*. No nível da totalidade do filme, a substância do significado é o conteúdo social do discurso cinematográfico; a forma do significado é a estrutura semântica profunda (às vezes denominada estrutura temática) que ordena esse conteúdo no âmago do dito filme e que explica especialmente aquilo que se pode projetar em outro filme – e se tem feito frequentemente – a partir de um conteúdo global em grande medida semelhante; a substância do significante (ou melhor, *as* substâncias do significante, porque o filme é uma linguagem composta) é a imagem em movimento, o ruído, o som fonético, o som musical, com todas as consequências que comporta para o filme o fato de recorrer a essas substâncias e não a outras (comparêmo-las, por exemplo, com os desenhos animados, a fotografia fixa, o cinema mudo, a emissão radiofônica, etc.); a forma do significante é o conjunto das configurações perceptivas reconhecíveis nestas quatro substâncias: por exemplo, a recorrência regular de uma associação sintagmática entre determinada frase do diálogo e determinado motivo visual, etc. (...) Assim como a distinção entre o significante e o significado, a distinção entre a forma e a substância opera em diversos níveis de sentido, de modo que o mesmo elemento do filme pode ser atribuído à forma e à substância em dois momentos distintos da análise (METZ, 2002b, p. 116-123).

Pelo exposto, a característica fundamental do cinema é que ele é uma linguagem composta ao manipular quatro substâncias da expressão: a imagem em movimento, o som musical, o som fonético e os ruídos.

As correlações entre as formas da expressão e do conteúdo, no cerne dos estudos da semiótica visual, produzem, como foi visto, o semissimbolismo. O cinema, além de ter sua especificidade fundamentada na imagem em movimento e nas correlações entre suas formas (expressão e conteúdo), pode também ser considerado como uma linguagem que opera com o intrincado processo semissimbólico.

Consideremos o filme *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh. Temos aí as correlações entre categorias da expressão e categorias do conteúdo, que ilustram essa ideia. Nesse enunciado fílmico, certas cenas são produzidas, no âmbito das categorias cromáticas, por oposições de filtros: há um filtro amarelo, com uma acentuada iluminação intermitente, provocada pelo calor solar em excesso, sempre pontuando as ações de um policial mexicano, Javier Rodriguez, no submundo da produção das drogas; um filtro azul, monocromático e frio,

pontua a vida de Robert Wakefield, um juiz da corte de Ohio que mantém uma radical campanha antidrogas e, por ironia, descobre que a filha é viciada em drogas; há também um filtro de difusão, que projeta uma exposição excessiva da luz, produzindo um sentido de “quente”, que caracteriza a história de Helena Ayala, mulher de um traficante preso, que assume o comando do tráfico em San Diego.

Nessas oposições espaciais, parece não haver contato entre esses três mundos, mas, como bem demonstra a narrativa do filme, embora esses filtros indiquem espaços distintos, com personagens e histórias diferentes, certas situações envolvendo os atores do discurso, tais como o processamento, o tráfico e o consumo de drogas, os levam a se entrecruzar, mesmo habitando espaços particulares, impossíveis de coexistir. Desse modo, temos esta correlação:

Plano da expressão	Plano do conteúdo
Filtro <i>estroboscópico</i> (de iluminação intermitente)	Javier Rodriguez Submundo da produção das drogas (México)
Filtro frio	Robert Wakefield Juiz antidrogas / filha viciada (Ohio)
Filtro quente	Helena Ayala Comando do tráfico de drogas (San Diego)

QUADRO 13 – *Os filtros e as relações de sentido em Traffic.*

Em síntese, tais efeitos visuais, quando relacionados com a forma do conteúdo, estabelecem uma correlação interessante: o filtro amarelo, indicando *calor excessivo* (a localização espacial é o deserto mexicano, na fronteira com os Estados Unidos), irá sugerir o trabalho solitário de um policial honesto que vive em um local esquecido e marginalizado e, por isso, mergulhado na criminalidade; o filtro azul, indicando *frieza* (um dos espaços acentuados é o apartamento amplo do juiz Wakefield, em que a filha e os amigos vivem imersos no aniquilamento das autoestimas pelo consumo das drogas), irá evocar o conflito das relações entre pai e filha adolescente, desprovida de atenção familiar, atenção esta que parece encontrar, no consumo das drogas e no envolvimento nesse submundo, uma espécie de fuga desse *filtro azul*.

Em um primeiro momento, podemos chegar a uma possível unidade homogênea na concepção da especificidade do objeto fílmico, ou seja, das categorias paramétricas da imagem fílmica:

(A) A imagem fixa no plano da expressão (precisamente na substância da expressão), irá produzir um esquema sustentado, na forma da expressão, pelo contraste entre categorias constitucionais e não-constitucionais:

Plano da Expressão	
Forma da expressão	Substância da expressão
<i>Elementos constitucionais</i> [Categorias eidéticas e Categorias cromáticas] vs. <i>Elementos não-constitucionais</i> [Categorias topológicas] As oposições categoriais é a forma do PE	<i>Imagem planar (fixa)</i> O resultado é a substância do PE

QUADRO 14 – *As categorias da imagem fixa.*

No entanto, nota-se a falta de uma categorização do *movimento*, pois foi a partir de sua dinâmica que a imagem ganhou o estatuto de *duração* e, com isso, passou a construir o efeito discursivo da *temporalização*.

Com relação ao cinema, essas categorias são válidas, mas ainda não dão conta da totalidade da imagem cinematográfica. Metz, ao pontuar que a imagem em movimento é parte integrante do objeto fílmico, postula:

[...] Entre as quatro substâncias significantes, cuja totalidade consome a materialidade perceptiva do filme (imagem em movimento, ruído, música, palavra), há uma que pode declarar-se ‘especificamente cinematográfica’ no sentido de que não se emprega em nenhum outro meio de expressão socialmente existente, salvo a televisão (parenta próxima do cinema, pelo menos deste ângulo que nos ocupa): trata-se, evidentemente, da imagem em movimento e obtida mecanicamente (METZ, 2002b, p. 116-117).

(B) A imagem, ao ganhar movimento, difundirá uma oposição entre *dinâmico* vs. *estático*, no plano da expressão, e terá suas correlações tanto na forma da expressão quanto na forma do conteúdo. É válido notar que *estático* não se refere à imagem fixa como é o caso da

fotografia. Essa categoria, em um filme, é carregada de significações, diferenciando, portanto, daquelas contidas na imagem fixa e contínua de uma foto¹¹³.

O discurso cinematográfico possui uma característica fundamental que é a imagem em movimento. Ela é, na verdade, uma “ilusão”, visto que é construída pela sucessão de quadros e planos de imagens fixas, que lhe dão a faculdade do movimento. De modo mecânico, a projeção de 24 quadros por segundo estabelece as imagens em movimento do cinema.

Raros são os filmes que transgridem essa regra, como é o caso do já citado *La jetée*, em que a progressão da narrativa fílmica é toda construída por imagens fixas, como uma fotonovela. No entanto, quando ocorre a suspensão, a detenção e o congelamento do andamento, cuja figurativização seria a imagem suspensa, detida, congelada, respectivamente, tal procedimento

[...] é utilizado para transmitir a ideia de suspensão da narrativa. O andamento suspenso também pode referir-se à interrupção do movimento. É como se o transcurso normal das situações fosse interrompido para gerar um outro ponto de vista sobre a ação (SILVA, 2004, p. 180).

Cada quadro comporta um plano e entre os vários planos há um espaço em branco, vazio, imperceptível para o olhar do espectador (como vimos, uma imagem em movimento comporta 24 fotogramas por segundo).

Em suma, a imagem do cinema é plana e delimitada por um quadro, ou seja, ela é bidimensional (assim como a pintura e o desenho, a imagem fílmica contém duas dimensões, largura e altura; por também ser plana, não tem volume), e possui um limite, caracterizado pelo *quadro*. Neste, há a composição da imagem, criando assim um espaço imaginário que produz o efeito de realidade. O espaço imaginário contido no quadro, se *visível*, é denominado *campo*. Já esse mesmo espaço imaginário, quando *não visível*, recebe o nome de *fora de campo* (conjunto de elementos que, não estando incluso no campo, é, contudo, vinculado a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer). Este, por sua vez, “prolonga o visível” (AUMONT et al., 1995, p. 24). Dessa forma, *campo* e *fora de campo* são categorias que se opõem, mas, ao mesmo tempo, se complementam.

Assim, oriundo dessas oposições, temos um quadro formado, mas não definitivo, sobre as categorias paramétricas da imagem cinematográfica, constituindo, desse modo, o

---

¹¹³ Para verificação a respeito da *imagem estática*, basta observar alguns filmes em que há o “congelamento” da cena, produzindo um efeito de sentido de acordo com o propósito da diegese do filme, como é o caso de *Thelma & Louise*, em que ocorre o congelamento da cena final com o propósito de eternizar a amizade das duas mulheres. Para mais detalhes ver Silva (2004, p. 180-181).

plano da expressão fílmica. Antes, torna-se fundamental precisar alguns esclarecimentos relacionados às categorias paramétricas da imagem fílmica.

A nomenclatura categorial revela um fato importante: no cinema, as categorias constitucionais e não-constitucionais não surgem sempre ao mesmo tempo; há, em alguns casos, a utilização de uma categoria em detrimento à outra (o exemplo mais emblemático é o cromatismo do filme). Por outro lado, essas categorias propostas para a semiótica visual estabelecem um elo entre aquelas que só o cinema pode apresentar: os movimentos de câmera geram categorias que apresentam a imagem em movimento como a especificidade da linguagem cinematográfica; os enquadramentos, as angulações, as escalas de planos, a implicação da duração e ritmo gerada pelo movimento parte, em princípio, da utilização desse aparato inovador para o cinema, a câmera. No entanto, o termo *contraste* e suas definições, emprestados de Floch (1985), ajudam a sintetizar esse campo de categorias previstas para o cinema: a câmera, no papel criativo da realização dos registros fílmicos, é produtora de vários contrastes e estes, por sua vez, contribuem para a fundamentação do plano da expressão, forma e substância, bem como sua correlação com a forma do conteúdo, produzindo o estatuto semissimbólico do discurso cinematográfico. As categorias paramétricas (oriundas das relações entre os parâmetros que fundamentam a imagem do filme – como um quadro fílmico, um plano-sequência, entre outros) e seus contrastes representam a economia, a síntese de todas as categorias previstas para o processo fílmico. Exposto isso, vejamos o plano da expressão fílmica e as categorias paramétricas:

Plano da Expressão Fílmica	
<i>Categorias paramétricas do discurso cinematográfico</i> →	<i>Contrastes</i>
Forma	Reto vs. curvilíneo
Cor	Preto vs. branco / claro vs. escuro / saturada vs. contida
Luz (iluminação)	Brilho vs. opacidade / intensa vs. fosca
Som	Som real (utilizado de modo “realista”) vs. som em <i>off</i> / Música vs. ruídos / fala vs. silêncio
Posição no espaço	Vertical vs. horizontal / plongée vs. contra-plongée
Dimensões	Largura vs. altura / comprimento vs. profundidade
Quadro	Proximidade vs. profundidade / campo vs. contra-campo / campo (visível) vs. fora de campo (não visível)
Movimento	Dinâmico vs. estático
Duração	Breve vs. longa
Ritmo	Acelerado vs. lento
Relação com outras imagens	Partidária vs. sem conexão
Escala (lugar da câmera em relação ao objeto filmado)	Planos: geral; de grande conjunto; de conjunto; de meio conjunto; médio (homem em pé); americano (acima do joelho); próximo (cintura, busto); primeiríssimo plano (<i>close-up</i> do rosto); de detalhe (<i>insert</i> , pormenor) – abertos a todas as possibilidades contrastivas que essa categoria possa determinar.
Contrapontos	Imagem vs. palavra / imagem vs. música / imagem vs. Som

QUADRO 15 – *Contrastes constituintes do plano da expressão fílmica e as categorias paramétricas.*

Uma importante observação que deve se lembrada agora diz respeito à polissemia do termo *plano*, muito utilizado na teoria cinematográfica. A título de orientação das análises propostas neste capítulo, manteremos nossa tradição linguística, tal como foi incorporada pela semiótica; portanto, preservaremos as noções de plano da expressão e plano do conteúdo, tal como propõe Hjelmslev.

Metz, além de se preocupar com o termo polissêmico *expressão*, estabelece uma ressalva, também neste mesmo tom, quando se dirige ao termo *plano*, muito utilizado pelos produtores, roteiristas, diretores e analistas da sétima arte. Na verdade, no âmbito do discurso cinematográfico, o que seria esse termo? De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 230-231), geralmente o *plano* recebe três definições: (a) a imagem do filme é impressa e projetada em uma superfície plana; é a origem, pois, da palavra *plano*, que designa o “plano” da imagem; (b) em certo número de expressões, a palavra “plano” é considerada substituto aproximativo de “quadro” ou “enquadramento”. É o caso da escala dos planos ou na expressão “plano fixo” (uma unidade em que o enquadramento permanece fixo em relação

à cena filmada); e (c) por extensão, a palavra chegou a designar uma unidade fílmica unitária, tal como percebida no filme projetado (AUMONT; MARIE, 2003, p. 230-231). Porém, tais definições ainda trazem certas preocupações quanto à sua utilização. Em *A estética do filme*, ao tratarem do espaço fílmico, os autores declaram:

[...] Ainda que se trate, aqui, de um termo muito utilizado e muito cômodo na produção efetiva dos filmes, é importante, em compensação, sublinhar que, para a abordagem teórica do filme, trata-se de uma noção de manejo delicado, precisamente em virtude de sua origem empírica. Em estética do cinema, o termo *plano* se vê utilizado pelo menos em três tipos de contexto: tamanhos de plano [...]; plano fixo, plano em movimento [...]; o plano como unidade de duração. [...] Por todos esses motivos – ambiguidade no próprio sentido da palavra, dificuldades teóricas ligadas a qualquer decupagem de um filme em unidades menores – a palavra ‘plano’ deve ser utilizada com precaução e, sempre que possível, evitada. Pelo menos, ao empregá-la, devemos ter consciência do que ela *abrange* e do que *mascara* (AUMONT et al., 1995, p. 38-44 – grifos dos autores).

Para efeito de consecução deste trabalho, para além da noção hjelmsleviana, foi utilizada até o momento a definição (b) para *plano* proposta por Aumont e Marie (2003). O termo “plano”, quando indicador do “quadro” em que ocorre a “cena fílmica”, será indicado, como já vínhamos fazendo até este momento, na sua grafia já existente, como **plano**, sempre tendo em mente a sua utilização como enquadramento.

Na própria metalinguagem da teoria da significação, surge também esse termo indicando duas instâncias da função semiótica: plano da expressão e plano do conteúdo. Para qualquer referência ao espaço fílmico fundamentado pelo quadro, o termo *enquadramento* trará menos complicações no entendimento do conteúdo aqui postulado. Portanto, o termo **plano**, aqui, estará vinculado também à noção da escala dos planos e à porção fragmentada da totalidade fílmica; da mesma forma, dar-se-á, como uma unidade de duração, a ideia do *plano-sequência* – plano longo o suficiente para conter o equivalente relativo a uma sequência, ou seja, um encadeamento de uma série de vários acontecimentos distintos¹¹⁴.

Esclarecidas as acepções da noção de “plano”, convém olhar mais de perto o plano da expressão do discurso cinematográfico, já constituído das categorias paramétricas da imagem fílmica:

¹¹⁴ AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 43.

Quadro (limitação) – Espaço Fílmico ou Cena Fílmica – Enquadramento sincrético	
Campo	Fora de campo
Plano do filme (percepção da materialização sincrética das substâncias no interior do espaço fílmico)	A substância sonora (som ou voz <i>off</i>), materializada e percebida fora do espaço fílmico, é potencializadora de significações.
Expressão (Significante) – Morfologia dos enquadramentos – Fundamentação dos enquadramentos sincréticos	
Forma da Expressão (significante)	Substância da Expressão (significante)
Conjunto das configurações perceptivas reconhecíveis nas substâncias do <i>enquadramento sincrético</i>. Contrastes simples e complexos – categorias constitucionais vs. categorias não constitucionais – (arranjos da forma, da cor, posição no espaço, dimensões, quadro, ponto de vista, movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens, escala dos planos, contraponto da imagem e da palavra, da imagem e da música, da imagem e do som) = categorias paramétricas do discurso cinematográfico e seus contrastes.	Enquadramento sincrético: <i>sincetismo</i> das substâncias encontradas no discurso cinematográfico. <i>Substância Visual:</i> imagem em movimento; <i>Substância Sonora:</i> fonações; ruídos, efeitos sonoros; <i>Substância Musical:</i> a trilha musical; as músicas que mantêm relação de sentido com o significado dos filmes; <i>Substância Verbal:</i> os diálogos e as referências gráficas.

QUADRO 16 – O plano da expressão do discurso fílmico em sua totalidade.

Torna-se necessário reiterar que, no plano da expressão, o discurso cinematográfico terá um elemento específico na composição de enunciados fílmicos: a câmera, como extensão do enunciador, constituidora de boa parte das categorias paramétricas da sétima arte. A câmera deve ser compreendida não como o objeto em si, mas como os recursos que depreendem de seu aparato: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os seus movimentos expressivos (câmera fixa / câmera em movimento: *travelling*; panorâmica; movimento com a grua; câmera na mão etc.; objetiva fixa / *zoom*: movimento ótico), entre outros. Esse conjunto é que criará, no cinema, a ilusão referencial da imagem em movimento¹¹⁵. A câmera, elemento do PE, constrói efeitos de sentido no PC.

¹¹⁵ Reiteramos que a ilusão da imagem em movimento se deve ao fato de que uma câmera de cinema capta algo do mundo “real” e registra-o em 24 fotogramas por segundo. Após ser revelado, o filme, semelhante a qualquer filme fotográfico, é posto em uma moviola (no caso de sua montagem) ou em um projetor (no caso de sua projeção/divulgação). Esses aparelhos é que irão fazer com que as imagens do filme ganhem movimento.

Há, porém, uma ressalva. No que diz respeito à montagem cinematográfica, ela não pode ser qualificada como parte da forma da expressão. O papel fundamental da montagem é organizar os planos, após sua captação pela câmera, a fim de produzir, no âmbito da teoria da significação, uma sintaxe e uma semântica do discurso fílmico.

Em suma, as categorias paramétricas da imagem cinematográfica ajudam a compreender o engendramento do discurso fílmico a partir das correlações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Tais categorias podem também ser compreendidas, na construção dos gêneros cinematográficos, como essenciais no processo de criação da imagem enquanto identidade visual de um estilo de cinema (clássico ou moderno) e de estilo de um gênero (*suspense*, *horror*, *musical*, ou *comédia*, entre outros). É importante frisar que o semissimbolismo e as categorias paramétricas da imagem fílmica estão unidos, um se emparelha ao outro e somente juntos é que podem fundar as características inerentes à produção visual de cada gênero em particular. Dito isso, convém olhar de perto a análise prática desses dois componentes da construção composicional do *suspense*.

4.2 – O semissimbolismo e as categorias paramétricas

A análise das relações semissimbólicas e das categorias paramétricas será feita aqui, em primeiro lugar, em relação ao enunciado fílmico *Cidadão Kane*. Mais adiante, trataremos de *Psicose*. A partir de alguns fotogramas utilizados aqui, as relações semissimbólicas entre o plano da expressão e o plano do conteúdo do filme serão mais bem exemplificadas.

Retomando a análise feita anteriormente em relação ao fotograma 1 (FIGURA 1, p. 48), vimos que, após a exibição de uma prévia do documentário sobre a vida de Kane, os jornalistas ficam ainda questionando o significado de *Rosebud*. Não podem terminar esse documentário sem ao menos solucionar esse mistério. A composição dessa cena entra em comum acordo com o teor proposto pelo resto do filme: na forma do conteúdo, prevalecerá, na discursivização, a figurativização de uma superioridade ética, moral, de estatuto de saber e poder “superiores”, relacionada ao protagonista Charles Foster Kane. Vimos que, no plano da expressão, essa cena constrói-se do seguinte modo: há uma oposição entre /claro/ vs. /escuro/, entre luz e sombra. De início, um plano médio abre a cena e permanece desse modo. Não há a proximidade da câmera, no intuito de revelar detalhes desse grupo, pois ela permanece fixa, como se estivesse retratando um quadro “naturalista”. Os jornalistas estão dispostos pelos

cantos nesse espaço comprimido. Não há trilha sonora (esta estava presente no documentário sobre Kane), apenas as falas e alguns ruídos e sons provenientes do grupo que está atrás dos dois homens em destaque: Thompson (sentado) e seu chefe (em pé). A luz, vinda da sala de projeção, não acompanha os passos dos jornalistas, eles é que vão ao seu encontro. A câmera ainda se mantém fixa (os cortes apresentam enquadramentos que indicam um ponto de vista “objetivo”).

Também mostramos anteriormente que, nos fotogramas 6, 9, 12 e 16 (FIGURA 1, p. 48-49), o enquadramento da câmera subjetiva faz com que Kane ocupe um lugar topológico superior, ou seja, o enquadramento provoca efeito de sentido de superioridade. No fotograma 5 (FIGURA 1, p. 48), a escala escolhida pela câmera para a constituição do enquadramento foi um plano de meio-conjunto, mostrando Bernstein pequeno em relação ao quadro de Kane pendurado na parede. Bernstein mantém um olhar fixo para o retrato do antigo amigo e patrão. Kane, imortalizado no quadro, está altivo enquanto Bernstein mantém uma postura encurvada, marca da velhice. No fotograma 6 (FIGURA 1, p. 48), como vimos, um outro enquadramento subjetivo, em *plongée*, como recurso discursivo, mostra Kane, em pé e de costas, falando aos novos empregados, sentados, em uma posição superior à deles. No fotograma 9 (FIGURA 1, p. 48), mais uma câmera estabelece um ponto de vista subjetivo, em *contra-plongée*, em que Kane discursa na campanha eleitoral para governador a uma plateia de admiradores. Esses três planos que seguem (plano de meio-conjunto para o fotograma 5; plano geral, em profundidade de campo, para o fotograma 6; plano próximo para o fotograma 9, salientando o rosto de Kane no cartaz ao fundo), constituem o posicionamento da figura de Kane (PC – plano do conteúdo) do texto fílmico: sempre alto, ereto, superior, por oposição à curvatura de Bernstein, aos novos contratados e aos seus admiradores, todos sentados. Estes últimos permanecem em um nível abaixo do palanque do comício.

Olhando atentamente para essas três últimas imagens, depreende-se que a angulação e o posicionamento da câmera, bem como a constituição dos planos, partem sempre de um ponto de vista subjetivo, de acordo com o personagem que narra as lembranças de Kane. Vimos que a figura de Kane é construída por meio das lembranças de pessoas ligadas a ele (nos fotogramas 5 e 6, pelas lembranças de Bernstein; no fotograma 9, pelas lembranças de Leland) e, unânimes, essas testemunhas se autocolocam num posicionamento inferior, mesmo em suas reminiscências, em relação ao magnata. Tais recursos técnicos empreendidos pela câmera ajudam a criar, no plano do conteúdo, um conceito de superioridade emblemática (física, social, emocional) relacionado a Kane e de inferioridade relacionado a todos que conviveram com ele. Desse modo, essas oposições, no plano da expressão (os

posicionamentos e os movimentos de câmera – *plongée* vs. *contra-plongée*) e no plano do conteúdo (embate entre /superioridade/ vs. /inferioridade/), estabelecem relações e resultam no semissimbolismo na estrutura da narrativa. Basta, para isso, observar que, nos depoimentos de Bernstein, Leland, Susan e Raymond, assim como nas memórias de Thatcher, a figura de Kane é sempre vista em um ângulo superior, em um enquadramento que sempre marcará o seu poder.

Vejamos agora os créditos iniciais de *Psicose* e as relações semissimbólicas na composição da “cena do chuveiro”. Nessa sequência, o enunciador já prepara o espectador para a comprovação, no desenvolvimento da narrativa, daquilo que foi sugerido na abertura do filme. As relações semissimbólicas apresentadas na abertura do filme ganharão, no nível discursivo, uma força extraordinária em sua representação figurativa nessa famosa cena. Exposta essa observação inicial, alguns fotogramas da cena de abertura do filme de Hitchcock serão mostrados a seguir:

FIGURA 11 – Da esquerda para a direita, na horizontal, a sequência dos créditos iniciais de *Psicose*.

Seguindo uma lógica, as imagens dilaceradas dos créditos iniciais de *Psicose* já antevêm os golpes mortíferos que serão perpetrados pelo assassino da protagonista. Partindo de uma observação das relações semissimbólicas entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, podemos comprovar a tensão antevista e sugerida na abertura do filme e concretizada posteriormente em uma sequência centralizadora na diegese fílmica. Os segmentos da abertura do filme mostram a construção semissimbólica de um ato perturbador que será comprovado no nível discursivo na figurativização da morte de Marion Crane.

A abertura de *Psicose* acontece de maneira tensa: a música preenche toda a sonoridade dos créditos iniciais e será, posteriormente, a marca sonora no momento da concretização do assassinato (tons agudos de violinos seguidos por tons graves de violoncelos e contrabaixos exauridos). Do lado direito da tela em tons de cinza, surgem alguns riscos horizontais em preto, que parecem “cortar” a tela. Após o preenchimento desses riscos, as “fatias” finas da tela cinza vão, aos poucos, saindo de cena para revelar, após o dilaceramento, as letras brancas que compõem o nome de “Alfred Hitchcock” para, logo a seguir, essas mesmas letras serem cortadas novamente. Os riscos ceifadores horizontais prosseguem (dessa vez em cinza) e revelam o título do filme, fatiando-o logo a seguir. O grupo de riscos cortadores verticais retalha a tela de baixo para cima e de cima para baixo, alternando com os riscos horizontais. Todo o elenco e a equipe de produção são apresentados seguindo essa ordem imposta pelos riscos que fatiam: primeiro revelam o que está para ser cortado e, logo a seguir, retalham o que foi revelado. Curioso é perceber que, após o nome do ator Anthony Perkins (Norman Bates), os riscos que surgem subsequentes são horizontais; quando o nome da atriz Janet Leigh (Marion Crane) aparece, logo é fatiado por riscos verticais e o que vem adiante é uma sequência desses riscos verticais até a abertura da primeira cena em que ela se encontra em um quarto de hotel com seu amante. Esses riscos verticais parecem insistir e não vemos mais nenhum risco horizontal até o início da sequência do quarto de hotel (Ato I, Ap. C, p. 315). A ligação entre os créditos iniciais, após sua exibição, e a sequência que os sucede não é aleatória e isso pode ser comprovado com quatro fotogramas interessantes, retirados dessa primeira sequência:

FIGURA 12 – *A cena que estabelece um elo com o semissimbolismo da sequência dos créditos iniciais de Psicose (fotogramas 22 a 25).*

O enquadramento do casal nessa cena é feito com um plano próximo, sob um ponto de vista “objetivo”. Eles conjecturam uma maneira de melhorar de vida. Os corpos dos amantes se tocam, se abraçam. Na composição do quadro, há uma janela que está com as persianas fechadas. As lâminas das persianas, horizontais, contrastam com o suporte da janela, cuja verticalidade está relacionada com aquela do casal em pé, como podemos ver ao fundo em um tom mais escuro. Os contrastes entre as figuras dos corpos, “cortados” acima do meio, e as lâminas das persianas, que parecem “cortar” como facas o casal, não estão ali por acaso. Eles revelam muito mais do que aparentam. Essa composição da abertura do filme vai estabelecer, a correlação entre a forma da expressão e a forma do conteúdo, produzindo, assim, o semissimbolismo de *Psicose*. No quadro abaixo, operando com as categorias paramétricas da imagem fílmica e seus contrastes, podemos visualizar esse primeiro momento da maneira que segue:

Plano da expressão: Forma	Categorias Paramétricas	Sons agudos vs. sons graves Verticalidade vs. horizontalidade Obscuro vs. claro
Plano do conteúdo: Forma	Figuras do discurso	Norman Bates vs. Marion Crane Morte vs. Vida

QUADRO 17 – *Contrastes paramétricos em Psicose (1).*

Esse primeiro momento de análise do semissimbolismo da abertura de *Psicose* ganha um contorno maior, quando analisado em conjunto com a “cena do chuveiro” em uma quase totalidade de seus enquadramentos, representada por alguns fotogramas extraídos do filme (FIGURA 2, fotogramas 1-21, p. 66). Há um primeiro contraste importante entre esses fragmentos, que surge após uma leitura inicial das imagens: o */encoberto/* (fotogramas 5, 6, 9 e 15) vs. a */nudez/* (os fotogramas restantes). Inácio Araújo (1982, p. 79) observa um detalhe enriquecedor na composição dessa sequência: “as formas circulares (chuveiro, boca, ralo, olho) opõem-se a figuras desestabilizantes como água (passageira e cambiante); a cortina, frágil; e a faca, cortante como a montagem desses planos”. A partir desse primeiro contraste, entre encoberto e nudez, podemos estabelecer um quadro mais geral das categorias paramétricas e seus contrastes na superfície de *Psicose*, que resultam no semissimbolismo da sequência do chuveiro:

Forma da expressão	Categorias paramétricas da imagem fílmica	<i>Claro vs. escuro</i> <i>Close-up vs. distanciamento</i> <i>Iluminado vs. sombra</i> <i>Inferior vs. superior</i> <i>Espaço interno vs. espaço externo</i> <i>Curvas vs. reto</i> <i>Ruídos (chuveiro) vs. som musical (sons agudos de violino)</i> <i>Horizontal (deitado) vs. vertical (em pé)</i> <i>Estático (estatelado) vs. em movimento (fuga)</i>
Forma do conteúdo	Figuras do discurso	Marion (vítima) vs. Norman (assassino) Nu vs. encoberto

QUADRO 18 – *Contrastes paramétricos em Psicose (2).*

Na prática, as categorias paramétricas, na forma da expressão, mantêm uma correlação com a forma do conteúdo, em que as figuras do discurso *Marion* e *Norman* homologam-se, na sequência da cena do chuveiro, produzindo o semissimbolismo, do seguinte modo: a vítima

permanece sempre no claro, iluminada pelas luzes do banheiro (espaço interno), ao passo que o assassino surge de repente (de um espaço externo), envolto em sombras; os sucessivos golpes a faca (o retilíneo) que o assassino desfere em Marion são vistos em proximidade (*close-up*), revelando os detalhes de um corpo (curvas expostas pela nudez), após as investidas do assassino, estático, na horizontal, em posição inferior, acompanhado pelos ruídos do chuveiro; aqui a forma circular do chuveiro, do ralo, da boca e dos olhos de Marion fundem-se em uma oposição ao retilíneo da faca do assassino; este, por sua vez, permanece em pé (verticalizado), está encoberto pela fantasia, e movimenta-se ao fugir; a câmera o vê com distanciamento e, na oposição sonora, seus golpes são acompanhados com sons agudos de violino, cortantes como uma lâmina, ao passo que Marion, antes e depois do som cortante da faca e do violino, só ouvia os ruídos da água que descia pelo seu corpo como sua última trilha sonora, antes de seu aniquilamento.

Essas categorias paramétricas ajudam a justificar as similitudes entre os enquadramentos da abertura e da sequência analisada em *Psicose*. A fragilidade de Marion está à mostra. As figuras do discurso, na forma do conteúdo, ajudam a corroborar a ideia de que as categorias paramétricas e seus contrastes tornam-se ferramentas úteis para investigar o processo de construção da significação, como foi comprovado nas análises da abertura e da cena do chuveiro. As várias marcas deixadas no enunciado deixam em aberto a possibilidade de intervenção do enunciador para que o espectador possa compreender suas mensagens minuciosamente reveladas, mas não de maneira explícita. Os riscos verticais e horizontais, que aparecem na abertura do filme, como objetos cortantes, ganham relevância quando analisamos a cena do chuveiro em seu processo figurativo. O assassinato, figura do discurso, é o emblema decisivo para que as correlações semissimbólicas tomem “corpo” e indiquem o percurso da narrativa. Aos poucos, as mensagens do enunciador (os riscos fatiadores da abertura, as lâminas das persianas que cortam o casal) tornam-se pequenos indícios, evidências para alertar o espectador de que ele está sendo, de algum modo, avisado do que irá encontrar pela frente. Esse enunciador deixa sua presença no modo como articula os indícios que irão construir as relações semissimbólicas do filme. O espectador “participa” do filme mediante as marcas que o enunciador deixa no enunciado. O espectador torna-se cúmplice, na medida em que, sabendo de antemão o que viria para o infortúnio de Marion, observa, junto com Norman, pelo buraco na parede, a nudez da protagonista. O enunciador desperta a curiosidade do enunciatário, leva-o para caminhar junto com a alma atormentada de um sujeito solitário e recluso que é Norman Bates. Essa manipulação, proveniente de uma imagem discursiva que envolve o espectador em uma rede da qual não escapa sem antes dar

uma olhada, tem seu momento sublime quando temos esperança ansiosa de que o carro em que está o corpo de Marion afunde no pântano, deixando em paz a pobre alma atormentada de um filho submisso à mãe. Compartilhamos a solidão de Norman. Afinal, ele não pode carregar a culpa pelos atos insanos cometidos pela “mãe”. Essa maravilhosa rede que o enunciador lança sobre o espectador é, de fato, o papel resultante de um *páthos* esperado de um cúmplice. O enunciador joga com as possibilidades da linguagem cinematográfica. Revela e se afasta, deixando o espectador de seu enunciado perdido em sanções cognitivas. Por ora, é importante frisar que a relação entre as formas da expressão e do conteúdo é essencial para que saibamos reconhecer o processo em que o enunciador, quando cria sua rede de manipulação para persuadir o espectador, engendra o sentido de seu enunciado.

O que essa análise do filme comprova, sob o ponto de vista do semissimbolismo, é que, no cinema, as relações semissimbólicas são condição *sine qua non* na estrutura da narrativa. Em suma, as categorias técnicas oriundas do posicionamento, enquadramento, angulação e movimento da câmera, no plano da expressão, relacionam-se com a forma do conteúdo do filme, produzindo o semissimbolismo das imagens. A homologação categorial reforça e complementa, sob um ponto de vista semiótico, as condições necessárias para a “leitura” da imagem em movimento.

No que concerne às categorias paramétricas e seus contrastes, não necessariamente todos os seus subcomponentes precisam manifestar-se ao mesmo tempo: a imagem cinematográfica já é dinâmica por natureza, ou seja, somente quando houver a oposição entre /dinâmico/ vs. /estático/, no plano da expressão, e esta oposição vier a estabelecer uma correlação com o plano do conteúdo (semissimbolismo) é que ela será analisável (/imagem em movimento/ vs. /imagem congelada/). No caso do cromatismo o filme em preto e branco não faz uso de seus contrastes, apenas trabalha com as nuances da oposição /luz/ vs. /sombra/, /claro/ vs. /escuro/, entre outras¹¹⁶. Haverá, de qualquer modo, sempre um texto fílmico em que, pelo menos, um desses subcomponentes aparecerá com mais evidência: filmes de um único plano-sequência como *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948), *Arca Russa* (Alexander Sokúrov, 2002), e outros; filmes somente com angulação do ponto de vista do personagem, como *Peeping Tom – A tortura do medo* (Michael Powell, 1960), *A dama do*

¹¹⁶ É preciso observar que, como um recurso estilístico, certos filmes em preto e branco, para enfatizar algo que manterá uma significação na narrativa, inserem cores em objetos ou pessoas para direcionar o foco do espectador. É o caso de *O selvagem da motocicleta* (1983), de Francis Ford Coppola, em que um dos atores do enunciado observa atentamente um peixe colorido dentro do aquário; também em *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, em que se vê, em um primeiro momento, o detalhe de uma menina com um casaco vermelho, perdida no meio da multidão subjugada pelos nazistas; logo mais adiante, essa mesma menina, ainda com o casaco ressaltado pela cor no enunciado em preto e branco, é jogada sem vida na montanha de corpos de pessoas assassinadas pelos soldados de Hitler.

lago (Robert Montgomery, 1946), entre outros; filmes com uma porcentagem maior da câmera fixa, sem *travellings*, como *Mãe e filho* (Alexander Sokúrov, 1997), *O sacrifício* (Andrei Tarkovski, 1986), *Paisagem na neblina* (Theo Angelopoulos, 1988) e outros. Quanto aos contrastes sonoros e seus subcomponentes (som musical, som fonético, ruídos), deduz-se que, em um nível de análise, deve-se privilegiar aquele subcomponente que realmente mantém uma relação semissimbólica mais relevante, mais pertinente: certos filmes não possuem trilha musical; em outros, não há diálogos profusos; existem filmes que se estruturam apenas com sons e ruídos e, em alguns casos, as falas podem ser substituídas por fonações (grunhidos, gemidos, etc.)¹¹⁷.

Após olhar de perto as relações semissimbólicas da imagem cinematográfica nos enunciados *Cidadão Kane* e *Psicose*, apresentamos um modo operacional de visualizar a oposição semântica de base /clareza/ vs. /obscuridade/ e constatamos que, de certa maneira, o que se pretende, do ponto de vista dos sujeitos discursivos investidos no enunciado, é, com relação ao *suspense*, trazer à tona o sentido daquilo que está oculto, e mostrar, de modo peculiar, o poder fulminante do impacto. A dilatação do encoberto suscita o suplício pelo simples fato de que, quanto mais oculto, maior será o poder destrutivo do acontecimento. Eis o que se pode enaltecer dessa oposição semântica fundamental do *suspense*.

No entanto, se essa oposição de base aponta, no campo da discursivização, para uma validação do espaço enquanto categoria de disseminação dos conteúdos temáticos nele investidos, o que resta saber é como se constrói o domínio de sentido de que se ocupa o *suspense* no cinema.

5 – O conteúdo temático e o domínio de sentido

Na construção dos gêneros do discurso, uma atenção deve ser dada ao conteúdo temático que, na verdade, deve ser compreendido como o domínio de sentido, do qual determinado gênero se ocupa (FIORIN, 2008, p. 62). O conteúdo temático, como propõe Bakhtin (2003, p.262), assim como a construção composicional e o estilo, está

---

¹¹⁷ Para o primeiro caso, temos *Os idiotas* (1998), de Lars von Trier; para o segundo, a famosa trilogia da incomunicabilidade, *A aventura* (1960); *A noite* (1961); e *O eclipse* (1962), de Antonioni; para o terceiro caso, basta ver *A última loucura de Mel Brooks* (1976), de Mel Brooks e *As férias do Sr. Hulot* (1953), de Jacques Tati; para o último caso, *A guerra do fogo* (1981), de Jean-Jacques Annaud.

indissoluvelmente ligado no todo do enunciado genérico e é igualmente estabelecido pela especificidade de um determinado campo de comunicação.

O conteúdo temático do gênero *suspense* relaciona-se sempre com a resolução de um mistério, algo imerso na obscuridade, um enigma esfíngico. Eis aqui o domínio de sentido do *suspense*. Ao compararmos *Cidadão Kane*, *Psicose* e *Anatomia de um crime*, o domínio de sentido que os agrega é a busca da resolução do enigma instaurado na narrativa. No entanto, cada um dos filmes trata de um assunto específico: um homem tentando decifrar, por meio de um nome enigmático, uma “charada”, o passado obscuro de outro (*Cidadão Kane*); o desaparecimento de uma mulher e, na tentativa de descobrir seu paradeiro, surge o assassinato que a matou (*Psicose*); um homem busca decifrar o caráter e comprovar a inocência de um casal envolvido em um assassinato (*Anatomia de um crime*).

O termo “assunto específico” suscita uma explicação, mesmo porque é trazido de outro quadro teórico, ou seja, não da semiótica. Em teoria literária, o termo *assunto* é o “cognato de argumento, fábula, tema, e outros” (MOISÉS, 2004, p. 43). Wolfgang Kayser, em *Análise e interpretação da obra literária*, afirma que

[...] o que vive em tradição própria, alheio à obra literária, e vai influenciar o conteúdo dela, chama-se “*assunto*”. O assunto está sempre ligado a determinadas figuras, contém um decurso no tempo. Está, pois, mais ou menos fixado no tempo e no espaço. Até a expressão “Era uma vez...” dos contos populares é uma fixação no tempo. Segundo esta definição do termo literário “*assunto*”, pode dizer-se que só têm assunto as obras em que se realizam acontecimentos e aparecem figuras, isto é, dramas, epopéias, romances, narrativas, etc. [...] O “*assunto*” pode existir da maneira mais variada, isto é, há as mais diversas fontes de assunto [grifos do autor] (KAYSER, 1985, p. 52).

Em prefácio à segunda edição da obra de Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002), Paulo Bezerra argumenta que o termo russo *siujét*, que aparecia nesse livro, havia sido traduzido por *tema*. No entanto, para a presente edição, o tradutor preferiu utilizar o termo *enredo* sempre que *siujét* aparecia, pois, segundo Bezerra, “se trata do processo de construção da narrativa e, neste caso, o termo *enredo* é o mais adequado” (BAKHTIN, 2002, p. 5). Nessa obra, Bakhtin, diferentemente da oposição entre *tema* e *significação* que apresentou em *Marxismo e filosofia da linguagem*, atribui ao tema “[...] um sentido mais próximo daquele utilizado na teoria literária: o tema ou os temas mais frequentes na obra de um autor” (CEREJA, 2005, p. 203). Massaud Moisés, com relação ao termo *enredo*, observa que este irá pressupor um nexo de causalidade entre os acontecimentos e, por isso, dependerá de recursos narrativos como o mistério, o *suspense*, os intervalos, o *flashback*, entre outros, visto que o *enredo* indica a totalidade das causas e efeitos que se organizam na

sucessão da narrativa. O autor alerta que não se deve confundir enredo, intriga, história, assunto, argumento, *plot*, trama e fábula com tema, visto que este é “[...] designativo da ideia central de uma obra literária” (MOISÉS, 2004, p. 145-146).

Após esse exposto, somos convocados a erigir uma proposta, por meio das definições apresentadas, para fundar uma metodologia que norteará esta parte do trabalho. Tomando certo cuidado, não podemos, em nosso esquema semiótico do conteúdo temático do *suspense*, confundir as proposições de Kayser referentes ao *assunto* que, em sua concepção, está mais relacionado ao tema como a ideia central, à ordem temática de um enunciado. Semioticamente, o tema, em semântica discursiva, é definido como “[...] a disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados [...] pela semântica narrativa” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 495). Manteremos esse princípio, sem receio de expandir a própria acepção da noção semiótica de tema.

Admitimos que o domínio de sentido do gênero *suspense* (a resolução de um enigma) é, na verdade, o conteúdo temático, e este, por sua vez, diz respeito ao *tema* no sentido daquilo que se pode abstrair de um enunciado fílmico. Ao sustentar o termo *tema* como domínio de sentido do *suspense*, ele deve satisfazer uma exigência básica: manter uma aproximação com a oposição do nível fundamental /clareza/ vs. /obscuridade/. Desse modo, o termo *tema* desvincula-se daquela proposta de Kayser: o “assunto”, eliminando uma possível confusão entre eles, visto que preferimos utilizar aqui *assunto específico* como a figurativização do conteúdo temático em cada enunciado fílmico em particular. Assim, o assunto específico de *Cidadão Kane*, *Psicose* e *Anatomia de um crime*, é um modo de figurativizar, em cada um desses enunciados fílmicos, o conteúdo temático “resolução de um enigma obscuro”, que é, por sua vez, o domínio de sentido do *suspense*. Nesse caso, as buscas pelo significado de *Rosebud* (*Cidadão Kane*), pela revelação do assassino de Marion (*Psicose*) e pelo desmascaramento do casal Manion (*Anatomia de um crime*) são figurativizações da oposição de base /clareza/ vs. /obscuridade/ do *suspense*, o que significa também que o assunto específico deve relacionar-se diretamente com a semântica do nível fundamental para se constituir como um assunto realmente específico do gênero em questão.

Se, por um lado, o conteúdo temático do *suspense* garante como centralidade de seu domínio a resolução de um enigma imerso na obscuridade, por outro, há uma supremacia de sentido praticamente infinita no âmbito desse gênero, em relação aos assuntos específicos abordados pelos filmes sob seu comando, visto que, como bem salienta Bakhtin (2003, p. 262)

[...] A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo.

O que determina o domínio de sentido do *suspense* é, em suma, a exposição do oculto, figurativizado em determinados filmes como um segredo, um mistério, um enigma, uma charada, uma incógnita, uma sombra, entre outras possibilidades temáticas do inexplorado e do desconhecido, ligadas a essa oposição semântica fundamental entre /clareza/ vs. /obscuridade/.

5.1 – O percurso temático e os motivos

Em linhas gerais, vimos que, no nível discursivo do percurso gerativo da significação, as estruturas discursivas desempenham um papel importante na construção do significado. O componente sintático dessas estruturas é representado pela sintaxe discursiva. Ela é responsável pelo processo da *discursivização* de um texto, o que consiste na instauração das categorias de pessoa, de espaço e de tempo. Já o componente semântico é representado pela semântica discursiva. Ela é responsável pela tematização e figurativização desse mesmo texto.

A discursivização das estruturas semióticas irá explorar um percurso temático, “[...] convertendo-o sucessivamente em diversos percursos figurativos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 434-435). Para os autores do *Dicionário de semiótica*, todo sistema semiótico é uma “representação” do mundo e comporta a iconicidade como dado primeiro¹¹⁸. Haverá, então, uma distinção entre “[...] dois patamares nos procedimentos da figurativização [...]”: a *figuração* seria a “[...] instalação das figuras semióticas [...]” e a *iconização* que, ao “[...] revestir exaustivamente as figuras [...]”, produz a ilusão referencial, transformando-as em imagens do mundo¹¹⁹.

No que diz respeito à tematização, esta é um procedimento que toma certos valores fundamentais e os dissemina sob a forma de temas, como temos visto. Estes estarão propensos a eventuais figurativizações. Com isso, a tematização permite formular um mesmo valor de modos diferentes, mas de maneira ainda abstrata. Um mesmo tema pode assumir dois valores

¹¹⁸ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 211.

¹¹⁹ Ibid., p. 212.

“[...] levando-se em conta os procedimentos de espacialização e de temporalização da sintaxe discursiva” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, 496-497).

Em suma, essa dimensão discursiva respalda a figuratividade do discurso, pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso, como bem observa Bertrand (2003). É a *mimesis*. De acordo com o autor, a dimensão figurativa é a mais superficial e rica, pois ela é responsável pelo acesso imediato ao sentido, já que “[...] essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso [...]” (BERTRAND, 2003, p. 29), uma vez que ela

[...] é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas. Ela dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, a experimentar¹²⁰.

A isotopia, fundamental para a dimensão figurativa, pode ser entendida como uma “[...] recorrência de categorias sêmicas [...]”, tanto temáticas quanto figurativas¹²¹. Essas categorias sêmicas sustentarão uma possibilidade de leitura de um texto. Segundo Fiorin (2008a), as isotopias determinam quais tipos de leitura devem e podem ser feitas de um texto. O autor mostra que

[...] uma leitura não tem origem na intenção do leitor de interpretar o texto de uma dada maneira, mas está inscrita no texto como virtualidade. Há textos pluriisotópicos que admitem várias leituras, mas todas elas estão inscritas no texto como possibilidades. Neles, os mesmos elementos têm mais de uma interpretação, segundo o plano de leitura em que forem analisados (FIORIN, 2008a, p. 84).

No que tange ao conceito de *isotopia semântica*, imprescindível para a dimensão figurativa, Barros (1990), quando trata da coerência textual na leitura semiótica de um texto qualquer, observa que a denominação de isotopia refere-se à reiteração dos temas e à recorrência das figuras do discurso. A isotopia pode ser de dois tipos: temática e figurativa. Ela será temática, quando decorrer da repetição de unidades semânticas abstratas, em um mesmo percurso temático – em geral, como já sugerimos, busca-se no texto o tema que irá unir as diferentes peças do texto; ela será figurativa quando houver a redundância de traços figurativos, a associação de figuras aparentadas – uma imagem organizada e completa com efeito de realidade é atribuída ao discurso pela recorrência de figuras. Ao se examinarem os traços semânticos, abstratos e figurativos, que no discurso se repetem, iremos proceder à

¹²⁰ BERTRAND, Denis. **Caminhos de semiótica literária**. Tradução Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003, p. 29.

¹²¹ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 276.

análise dos percursos ou linhas isotópicas (BARROS, 1990, p. 74). Já François Rastier, em “Sistemática das isotopias” (1976), observa que, no que concerne à isotopia, a leitura não pode ficar resumida a um único nível. De acordo com o autor, é preciso verificar todos os níveis possíveis: sintático, semântico, fonêmico. O nível imagético também seria um nível de análise quando se tratar de um discurso sincrético, como o cinema e a televisão, ou o teatro.

Visto de modo superficial, um filme seria, *grosso modo*, uma sucessão, uma sequência de figuras que, interpretada globalmente, pode ser reconhecida como uma narrativa. Ou seja, como observou Bertrand (2003, p. 37), “[...] a significação que se forma e se atualiza na passagem de uma figura a outra, e não em cada uma delas tomada individualmente”. Estamos falando daquilo que a semiótica define como o nível figurativo da leitura de um enunciado. A coerência discursiva, efetuada na passagem, no caso de um filme, de uma cena à outra e assim por diante até o final do terceiro ato, só poderá ser percebida como uma continuidade de significações se, no decorrer do desenvolvimento de determinada diegese, postularmos uma isotopia comum que irá tecer “[...] uma ligação entre cada figura, pela recorrência de categoria significante (ou de uma rede de categorias) [...]”¹²². A isotopia de ordem figurativa estabelece um primeiro nível de leitura e garante a continuidade da leitura do sentido. No entanto, um filme, como aqueles que nos servem de guia analítico, terá uma parcela de abstração, que estará aberta a um número de potenciais leituras semânticas, terá um nível de leitura denominado temático, pois este consiste em “dar sentido ao sentido”¹²³. Dessa forma

[...] reconhecido e isolado como tal, esse nível temático [...] pode receber múltiplas realizações figurativas diferentes quando ocorre a discursivização e dar origem a uma infinidade de textos. Ele se apresenta, pois, como um “motivo”, isto é, uma sequência narrativa mais ou menos cristalizada, relativamente fechada em si mesma, parcialmente autônoma, reconhecível pela estabilidade de sua estrutura e pela variabilidade das manifestações figurativas que ela possibilita¹²⁴.

Assim, quando atentamos para a narrativa de *Anatomia de um crime*, pode-se examinar ali a recorrência do motivo da “busca da verdade” e, desse modo, a significação desse motivo se prestaria a uma grande diversidade de filmes cujas narrativas possíveis apresentariam outros possíveis heróis.

Para a semiótica, portanto, o motivo surge como uma unidade nuclear, temática e figurativa. Essa unidade possui um “[...] sentido independente de sua significação funcional em relação ao conjunto da narrativa que se encontra” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.323).

¹²² BERTRAND, 2003, p. 38.

¹²³ Ibid., p. 40.

¹²⁴ BERTRAND, loc. cit.

Se considerarmos a estrutura da narrativa como uma invariante, os motivos ancorados em narrativas diversas se apresentam como variáveis, mas há um núcleo que funda o gênero fílmico. Surge daí a possibilidade de estudar tais núcleos, ao considerá-los como um nível estrutural autônomo e paralelo às articulações narrativas. Nessa perspectiva, os motivos podem-se assimilar às configurações discursivas, “[...] tanto no que se refere à sua organização interna própria (no plano semântico e também no sintático), quanto no que concerne à sua integração em uma unidade discursiva maior” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 323). Os motivos podem ocupar posições e desempenhar funções diferentes, dependendo de seu contexto social e funcional, oriundo de diferentes contextos narrativos, podendo constituir “[...] o objeto da busca de um programa narrativo de base ou, ao contrário, servir de programa narrativo de uso”¹²⁵.

O percurso temático que engendra o cinema clássico é todo constituído pela manutenção dos motivos. O cinema clássico também é hábil em expor a recorrência de determinados motivos. Ao olhar mais de perto a construção de qualquer enunciado fílmico, podemos identificar a sucessão deles como algo que impulsiona o desenrolar da narrativa. Esse detalhe é um grande cristalizador na forma de apresentar as narrativas. O cinema clássico o manteve.

Um quadro-síntese, do ponto de vista semiótico, conjuga alguns elementos referentes ao conteúdo temático exposto até este momento:

Conteúdo temático	Assunto específico:	Nível temático:	Motivo:
Tema: - domínio abstrato de sentido; - ideia nuclear	- figurativização do conteúdo temático sob a forma de variantes do tema nos enunciados	- pode receber múltiplas realizações figurativas diferentes, quando ocorre a discursivização; - pode resultar em uma variedade de textos; - pode apresentar-se como um <i>motivo</i> .	- unidade temática, nuclear e figurativa; - pode assimilar-se às configurações discursivas.

QUADRO 19 – *Síntese do conteúdo temático do ponto de vista semiótico.*

Assim, a partir do conteúdo temático, o domínio de sentido estaria atrelado ao assunto específico, em um primeiro momento. Desse modo, passaríamos a operar com o nível

¹²⁵ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 323.

temático, na medida em que ele se instaure como um motivo; este, por sua vez, tem a propriedade de assimilar-se à configuração discursiva.

5.2 – As configurações discursivas e os motivos

Levando em consideração o que vimos a respeito dos motivos e sua relação com as configurações discursivas, estas surgem como “[...] espécies de micronarrativas [...]”, possuidoras de uma “[...] organização sintaticosseântica autônoma e são suscetíveis de se integrarem em unidades discursivas mais amplas [...]”, em que irão adquirir “[...] significações funcionais correspondentes ao dispositivo de conjunto” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 87). A problemática dessas configurações está ligada à dos motivos. De acordo com Greimas e Courtés,

[...] os motivos apareceram como formas narrativas e/ou figurativas autônomas e móveis, suscetíveis de passarem de uma cultura a outra, de se integrarem em conjuntos mais vastos, perdendo parcial ou totalmente suas significações antigas em benefício de investimentos semânticos desviados ou novos, sendo que os percursos assim realizados constituem uma história geral das formas¹²⁶.

A configuração discursiva não é dependente de seu contexto. No entanto, ela pode ser extraída dele e manifestar-se sob a forma de um discurso autossuficiente. Desse modo, é produtivo reconhecer na análise de uma configuração todos os níveis e todos os componentes de um discurso examinado por meio das diferentes instâncias de seu percurso gerativo. Por esse ângulo,

[...] distinguir-se-ão assim facilmente não apenas **configurações temáticas**, mas também **configurações figurativas** (às quais se ligam os motivos). Da mesma forma, sua manifestação discursiva pressupõe já uma organização narrativa subjacente: nada, pois, de extraordinário em que as configurações discursivas possam ser inventariadas como estereótipos que representam estruturas modais canônicas de que se poderia fazer a tipologia¹²⁷.

Os motivos, em relação ao domínio do *suspense*, estariam ligados, por sua vez, às configurações que manifestariam o nível temático nos enunciados fílmicos. Assim, teríamos, com as isotopias visuais (e figurativas), a reiteração dos motivos distribuídos na narrativa de cada filme em particular.

¹²⁶ GREIMAS; COURTÉS, 2008, p 87.

¹²⁷ Ibid., p. 89 – grifos dos autores.

Vejamos o caso exemplar de *Anatomia de um crime* e de como as isotopias visuais reiteram os motivos. A título de ilustração do nível discursivo, elegemos alguns fotogramas do filme, expostos a seguir:

Fotograma 1: Paul e McCharty recebem o telefonema de Laura

Fotograma 2: Laura, em um bar suspeito, liga para Paul.

Fotograma 3: O primeiro encontro entre Paul, Laura e o tenente Manion, acusado de assassinato.

Fotograma 4: Laura visita Paul em seu escritório.

Fotograma 5: Laura se insinua para Paul e revela detalhes de suas roupas íntimas.

Fotograma 6: Paul visita Manny uma segunda vez e sugere que o tenente faça um exame psiquiátrico.

Fotograma 7: Paul vai falar com Paquette, o *barman* que trabalhava para Barney Quill.

Fotograma 8: Em um bar, Paul interpela Laura. Ela estava dançando e conversando com alguns militares.

Fotograma 9: Paul, ao fundo McCharty e Maida, demonstra tédio ao ouvir os procedimentos do juiz.

Fotograma 10: Laura jura inocência para Paul.

Fotograma 11: Mary Pillant, a filha secreta de Barney Quill, conversa pela primeira vez com Paul.

Fotograma 12: Mary é interrogada sobre a peça íntima de Laura encontrada na lavanderia do *Thunder Bay Inn*.

Fotograma 13: O promotor Dancer interroga Mary sobre um suposto caso dela com Barney.

Fotograma 14: Paul e McCharty esperam a decisão dos jurados em casa.

Fotograma 15: Laura entrega a Paul a peça íntima que suscitou embaraços no tribunal.

Fotograma 16 (esquerda): Paul e McCharty vão até o acampamento de *trailers* procurar por Manny e Laura. Para a surpresa dos dois, o casal foi embora sem pagar os honorários ao advogado.

Fotograma 17 (direita): a cena final e o sapato de Laura colocado na borda do latão de lixo por Paul. A decepção do advogado em relação aos clientes que defendia.

FIGURA13 – *Fotogramas de Anatomia de um crime (1-17).*

Na primeira sequência do Ato I (Ap. B, p. 307), o espectador fica sabendo um pouco (o suficiente nesse momento) da vida e personalidade do protagonista do filme. É importante frisar que, no cinema clássico, nenhum detalhe, por mais irrisório que possa parecer, é colocado à mostra somente para ilustrar uma cena e logo mais ser esquecido pelo espectador no andamento da diegese. Com relação a essa afirmação, basta perceber no filme de Preminger como os créditos iniciais já dão algumas pistas de como irá trabalhar o advogado Paul Biegler: os nomes de todo o elenco e da produção aparecem em cada parte de um corpo meticulosamente separado de seus membros. O detalhe e a minúcia desses créditos, mais a música que preenche o espaço sonoro (um *jazz* de Duke Ellington – mais adiante, o próprio

tocará ao lado de Paul em um bar) ajudam a compor a personalidade de Paul Biegler: minucioso, detalhista e sofisticado¹²⁸. Paul Biegler é, desse modo, dotado de qualidades que são os traços fundamentais de seu comportamento. A narrativa toma, dessa forma, a sua direção. Em relação a traços definidos, Paul é bem construído e produz uma espécie de confiança com a qual o espectador compactua.

Se Paul é o personagem no qual o espectador deposita sua confiança, é necessário conhecer o percurso temático que irá dar vazão à história desse advogado sofisticado e, de certa forma, excêntrico. O estado inicial é violado e a ordem precisa ser restabelecida. Vamos voltar ao primeiro ato e nos determos, precisamente, na sequência 1, cenas [a], [b], [c] e [d] (Ato I, Ap. B, p. 307), em que os motivos, em sua recorrência figurativa, surgem sob isotopias visuais. O uso do *travelling*, uma isotopia visual marcante, ao mostrar a liberdade de um homem dirigindo um conversível em uma autoestrada, é sintomático: comporá um traço desse personagem que, mais adiante, irá confirmar-se. Logo que estaciona seu carro, a câmera mostra em detalhes uma placa: *Paul Biegler, advogado*. Ele entra em casa, coloca o colete de pesca em um cabide e vai até a cozinha lavar alguns peixes (sinal, a princípio, de que fora pescar). Da cozinha para o escritório muita coisa é revelada: um piano e paredes repletas de livros dão indicações de que esse homem detém certa erudição. Logo a seguir chega um homem idoso e cambaleante: Parnell McCharty. Parnell é um antigo amigo de Paul. A função inicial de Parnell é estabelecer um diálogo com Paul e assim dar mais informações sobre a vida do protagonista. Ficamos sabendo, então, que Paul perdeu a promotoria; que é um advogado muito competente; que resolve alguns casos esporádicos; que possui uma secretária, Maida. O detalhe é que Paul não é muito ambicioso, quando o assunto é dinheiro. No entanto, como uma espécie de antítese a esse traço característico da personalidade, a falta do dinheiro parece mexer um pouco com a tranquilidade dele. Esse diálogo não é gratuito. Está ali para revelar, para apresentar fatos que moldarão a personalidade, as características do protagonista. Tanto que, nas cenas que sucedem nessa sequência, Paul recebe o telefonema de Laura Manion, fato que irá modificar seu estado inicial (FIGURA 13, fotogramas 1 e 2, p. 161).

Paul, como vimos, tem seu estado inicial perturbado pelo telefonema de Laura. Ela introduz um motivo que fará com que Paul tome uma decisão: ele precisa de dinheiro para cumprir, pelo menos, com suas obrigações de patrão. Outro motivo é introduzido: Maida, a secretária de Paul, revela que não recebe um salário pelo menos há três meses. A

---

¹²⁸ Em *Cidadão Kane*, como parte do processo de somente revelar ao espectador o significado de *Rosebud* no final do filme, os créditos, indicando toda a equipe do filme, só aparecem quando o último fotograma desaparece em *fade in* (glossário, p. 289).

tranquilidade inicial (a “liberdade conversível”) é interrompida. Além desse motivo financeiro provocado por Maida, Paul ainda ouve os conselhos de Parnell e resolve aceitar o caso: o velho amigo diz que ele é ainda um excelente advogado, um dos melhores; a vaidade, como um dos traços que compõem a personalidade de Paul, mantém uma influência sobre seu caráter, e também o impulsiona à busca da verdade. Os elementos estão postos nessa primeira sequência para que Paul dê continuidade à busca do restabelecimento de seu estado inicial.

Ao observar atentamente as sequências que compõem cada ato, o tempo e o espaço são instaurados de acordo com as relações causais promovidas pelo envolvimento de Paul com o caso de Laura e seu marido. Os “motivos espaciais”, originados a partir da localização espacial, têm por base um contrato de veridicção *objetivante* (FIORIN, 2008c), em que se constrói um simulacro da realidade, por meio de um contrato entre enunciador e enunciatário, e então o espaço diegético passa a manter uma correspondência com o mundo real. Nesse sentido, a casa de Paul é um exemplo clássico de espaço montado de acordo com as implicações reais de advogado “simplório”, mas sofisticado, e seu lugar de moradia e trabalho corresponde à realidade: poucos, mas importantes, livros; recepção com secretária e máquina de escrever; um escritório totalmente aconchegante. Outros espaços terão sua relação com o mundo real, trarão a ilusão da verossimilhança, estarão envoltos em um contrato *objetivante*, como é o caso do tribunal, espaço fundamentalmente importante para o desenvolvimento da trama.

Nesses exemplos, o contrato de veridicção adquire uma gama importante no que diz respeito à construção dos motivos na narrativa do cinema clássico, como acontece em *Anatomia de um crime*. De acordo com Fiorin (2008c, p. 203), temos um contrato objetivante quando “[...] na relação entre sujeito e objeto, isto é, o homem e o mundo [...]” há a imposição do segundo elemento sobre o primeiro; nesse caso, o contrato objetivante será possuidor de uma característica fundamental que é a apresentação do chamado narrador em terceira pessoa, pois os fatos devem narrar-se a si mesmos. Fiorin apresenta, como um exemplo elucidativo, o período literário conhecido como realismo. Mais adiante, no terceiro capítulo, voltaremos aos contratos enunciativos no âmbito do estilo de gênero.

A duração dramática de *Anatomia de um crime* revela-se como uma força motriz para o alcance dos objetivos de Paul. No terceiro ato (Ato III, Ap. B, p. 309), o clímax é a espera do veredito dos jurados, pois é somente após essa decisão que Paul poderá restabelecer seu estado de paz inicial. Nesse sentido, como bem mostra David Bordwell (2004, p. 280), com relação ao clímax de um filme clássico, se este for frequentemente um prazo final, irá

demonstrar “[...] a força da estrutura em definir a duração dramática como o tempo que se gasta para alcançar ou deixar de alcançar um objetivo”.

Paul alcançou seu objetivo? Em partes, porque voltou a acreditar mais na própria capacidade de trabalhar e trouxe novamente a autoestima para seu velho amigo Parnell, um ex-advogado que se afogava diariamente na bebida. No entanto, não conseguiu restabelecer a solução para a falta de dinheiro, pois não obteve os honorários com o caso solucionado, já que o tenente Manion, após a absolvição, desapareceu sem deixar rastros. Com isso, há apenas uma constatação de uma afirmação já proposta anteriormente por Paul quando se encontrou com Mary no bar do *Thunder Bay Inn*: “como advogado, aprendi que as pessoas não são boas ou más. As pessoas são muitas coisas” (FIGURA 13, fotograma 11, p. 162). Essa fala mostra que os indivíduos podem ser muitas coisas mediante os papéis temáticos que desempenham, absorvem e mantêm ao longo da busca de seus objetivos. Essa afirmação de Paul convida a percorrer o verdadeiro baile de máscaras, as quais encobrem a verdade no âmbito dos motivos apropriados pelos atores discursivos.

5.3 – O baile de máscaras e das isotopias

Mantenhamos nosso olhar analítico sobre o filme *Anatomia de um crime*.

O objetivo maior de Paul Biegler, em resumo, é o encontro com a verdade, ou aquilo que ele supostamente aceita como verdadeiro: provar a inocência do tenente Manion, mostrando que ele agiu irracionalmente quando atirou em Barney Quill, assassinando-o friamente.

Na composição dos papéis temáticos, cada ator assumirá uma máscara que reiterará o percurso temático fundado na busca daquilo que é supostamente verdadeiro, visto que a verdade foi uma incógnita do ponto de vista do ator Paul.

Essa exposição temática revela uma espécie de comprometimento para saber quem é quem nesse emaranhado de depoimentos suspeitos. Há uma preocupação latente em revelar as pessoas por trás de suas máscaras: “as pessoas são muitas coisas”, como diria Paul. O enigma das máscaras não só representa os anseios de Paul como parece também estar incrustado na estrutura composicional do filme. Como exemplo desse baile de máscaras, basta pontuar, pelo menos, quatro personagens que tomam a centralidade da narrativa e impulsionam o seu andamento temático: Paul Biegler, Laura Manion, Frederick Manion e Barney Quill. O

enunciador constrói as características dos personagens que instala no enunciado de modo que todas irão possuir um traço de ambiguidade. Esse baile de máscaras ganha uma proporção maior pela reiteração constante das isotopias visuais que dominam o sentido do enunciado.

Paul, advogado preterido da promotoria por um colega, aparenta ser um homem tranquilo e sensato. Aprecia *jazz*, sai para pescar e nunca possui fósforos, embora mantenha o hábito de fumar cigarros italianos. Toda essa sofisticação é abandonada no instante em que Paul está no tribunal. Paul se irrita facilmente, perde a compostura, depois se torna humilde e, de certa maneira, seduz juiz e jurados. No início, na primeira sequência do Ato III (Apêndice B, p. 309), quando todos esperam pelo resultado dos jurados, McCharty ri, juntamente com Paul, da situação da promotoria: “Vamos ver a *dança* do sr. Dancer”, diz o velho advogado, que logo emenda, revelando a máscara de Paul: “Você enganou bem como um advogado humilde”. Desvenda-se aqui uma faceta de Paul que antes parecia não estar bem resolvida. Uma máscara desnudada para o espectador, em particular.

Laura Manion é um exemplo muito forte dessa ambiguidade temática: afinal, quem é a Laura verdadeira? A moça solitária que sofre pelos ciúmes doentios do marido e que foi covardemente estuprada, ou uma mulher que, reconhecendo seus atributos físicos, usa de certa infantilidade para seduzir as pessoas, principalmente os homens (FIGURA 13 fotograma 8, p. 162)? O espectador, durante o desenvolvimento de todas as sequências, não consegue encontrar a verdadeira face de Laura: não há um estabelecimento muito preciso em relação à sua personalidade, apenas sabe-se que, pelos depoimentos do *barman* e pela composição de suas características, ela sabia o que estava fazendo. Laura aparece sedutora, em roupas apertadas, sem “corpete”, no escritório de Paul (FIGURA 13, fotogramas 4 e 5, p. 161) e, nos tribunais, exagera na exposição ao vestir-se como uma dona de casa recatada (FIGURA 13, fotograma 10, p. 162).

O marido de Laura, o tenente Frederick Manion, alega insanidade no ato do assassinato de Barney Quill. No entanto, percebe-se que ele tem uma postura arrogante e pouco confiável, quando o assunto é lidar com os ciúmes que tem de sua mulher. Diante de Paul (FIGURA 13, fotograma 6, p. 161), o tenente adota uma postura irônica: fala pouco, aparenta ser humilde e é dono de uma honestidade rara. Contudo, quando provocado por um colega de prisão, mostra-se violento e parte para a agressão física, esmurrando o sujeito.

Barney Quill, o homem que estuprou Laura e depois foi morto pelo tenente Manion, é caracterizado na história por dois vieses: pelo casal Manion, que o acusa, e pela dupla que o defende, o *barman* Alphonse Paquette (FIGURA 13, fotograma 7, p. 162) e Mary Pilant, a gerente do *Thunder Bay Inn* e, como descobrimos mais tarde, a filha de Quill (FIGURA 13,

fotogramas 11, 12, 13, p. 162). A composição de Quill, do ponto de vista de outros atores discursivos, revela duas facetas: a de um homem que é bruto e ameaçador e a de um homem bondoso, carinhoso e de bem com os amigos. Paul irá trabalhar constantemente para que essa máscara do bom homem caia da caracterização de Quill com o intuito de inocentar seu cliente. Consegue, de certa forma, já que a filha de Quill traz a prova definitiva para incriminar o pai: a calcinha de Laura, encontrada, toda rasgada, na lavanderia do hotel de Barney (FIGURA 13, fotograma 12, p. 162). As máscaras são desfeitas. E, como bem comprova a estrutura do cinema clássico, os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos, não importando a máscara que necessitam utilizar, segundo seus anseios.

Outro detalhe deve ser frisado, quando o assunto gira ainda em torno da composição dos personagens e de suas máscaras. Percebe-se que, no cinema clássico, as cenas concluem ou prosseguem os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, em que há uma abertura, ao mesmo tempo, para novas linhas causais e para um desenvolvimento futuro (BORDWELL, 2004). Dois bons exemplos de *Anatomia de um crime* ilustram esse ponto (ver os detalhes das sequências abaixo indicadas, em seus respectivos Atos, no Ap. B, p. 307-309). O primeiro deles diz respeito às pescarias de Paul. Ele é retratado, logo no início da sequência 1, do Ato I (Ap. B, p. 307), como um homem despreocupado, adepto da liberdade e livre das amarras sociais. Paul traz o produto de sua pescaria. Lava os peixes e os guarda. Mais adiante, sua secretária Maida revela que ele é um pescador inveterado: sua geladeira está repleta dos peixes que pesca, lava e embrulha. Esse detalhe, um gancho de diálogo, irá aparecer mais adiante (sequência 9, Ato II, Ap. B, p. 308): Paul conversa com o juiz sobre pescaria e dá algumas dicas de como pescar sapos, usando algumas iscas especiais. O juiz se mostra encantado com os ensinamentos de Paul e se revela um adepto da pesca. Paul “pesca” o juiz que lhe dá atenção em um detalhe do julgamento. Mitch e Dancer, da promotoria, logo emendam: “fomos físgados como sapos”.

Outro assunto pendente diz respeito às roupas íntimas de Laura. Na sequência 3, Ato I (Ap. B, p. 307), Paul pergunta sobre as roupas íntimas que Laura estava usando. Laura as descreve de maneira que Paul fica embaraçado. Paul pergunta se ela estava usando um “corpete”. Laura diz que não, que só usava e sempre usou calcinha e sutiã. Mais adiante, na sequência 13, Ato II (Ap. B, p. 308), diante do tribunal, o juiz menciona que a palavra “calcinha” diz respeito às roupas de baixo da senhora Manion. Há uma risada geral e constrangedora, promovendo certo desconforto no júri. O promotor Dancer pergunta a Laura sobre a roupa íntima usada como prova. Ela revela os detalhes e Dancer dá o caso por encerrado com relação a essa peça de roupa. Ainda na sequência 13, cena [f], Ato II (Ap. B,

308), Mary Pilant, em seu depoimento, entrega a calcinha de Laura, encontrada na lavanderia do hotel (FIGURA 13, fotograma 12, p. 162). Nas mãos de Paul, ela se torna uma prova fundamental na defesa do casal Manion. Na sequência 15, cena [b], Ato III (Apêndice B, p. 309), Laura encontra Paul na escadaria do tribunal e diz que Manny vai ser inocentado, pois ela tem certeza disso (FIGURA 13, fotograma 15, p. 162). Paul, desconfiado, recebe das mãos de Laura o corpete sobre o qual havia questionado antes, no primeiro encontro que teve com Laura. Esse detalhe realça a provocação de Laura diante dos homens. A roupa íntima desencadeia uma isotopia visual e figurativa que vem realçar um dos traços ambíguos de Laura.

No último ato de *Anatomia de um crime* poderia se esperar uma conclusão lógica de uma cadeia de eventos, o efeito final da causa inicial. Não houve esse desenlace. Embora Manny fosse inocentado, sua atitude posterior revelou aquilo que Paul não queria: seu cliente, na verdade, poderia estar mentindo e poderia não possuir um bom caráter. A exposição desse fato é corroborada com o depoimento do colega de Manny, Duanne Miller: “Ele disse que havia enganado todo mundo: o médico, o advogado, o juiz; quando ele saísse vitorioso, iria mandar a mulher para longe e desaparecer de uma vez por todas”. Esse depoimento, um gancho que ficou pendente, é retomado (sequência 16, Ato III, Ap. B, p. 309) para coroar de vez as suspeitas em relação ao tenente Manny (FIGURA 13, fotogramas 16 e 17, p. 162). Paul não restabeleceu sua ordem inicial, pelo menos não ficou claro no diálogo final com McCharty, aliás, isso iria acontecer se seus honorários fossem pagos por seu cliente.

Do ponto de vista semiótico, os motivos que fundamentaram os atores são o resultado, no nível discursivo, de um ajustamento temático e figurativo. Cada indício deixado no enunciado de *Anatomia de um crime* prova que as máscaras, para serem desnudadas, precisam sofrer várias leituras isotópicas para estabelecerem sua coerência com o sentido do motivo da busca.

CAPÍTULO III – DO ESTILO DO GÊNERO AO ESTILO DO AUTOR: O *SUSPENSE* ESTILIZADO

Truffaut: Por outro lado, não há em *Psicose* nenhum personagem simpático com quem o público consiga se identificar.

Hitchcock: Porque não era necessário. Ainda assim, creio que o público teve pena de Janet Leigh no momento da morte. Na verdade, a primeira parte da história é [...] um truque destinado a desviar a atenção, a fim de intensificar o assassinato, a fim de que ele seja uma surpresa total. Todo o início devia ser propositadamente um pouco longo, tudo o que se refere ao roubo do dinheiro e à fuga de Janet Leigh, a fim de encaminhar o público para a pergunta: “Será que a moça vai ser pega ou não?”. [...] Você sabe que o público sempre procura prever e gosta de poder dizer: “Ah! Sei o que vai acontecer agora”. Então, temos não só de levar isso em conta como temos de dirigir completamente os pensamentos do espectador. Quanto mais detalhes fornecermos sobre a viagem de carro da moça, mais o público ficará absorvido com sua fuga [...] Fazemos com que o público fique quebrando a cabeça, o mantemos tão longe quanto possível do que vai acontecer.

*Alfred Hitchcock*¹²⁹

Retomando Bakhtin, um gênero deve ser pensado em termos de construção composicional, conteúdo temático e estilo. Nesse âmbito, entendemos que os elementos semióticos de base, na arquitetura do *suspense*, compreendem essa premissa bakhtiniana. Os dois primeiros, tratados até agora, não foram esgotados, visto que podem suscitar um estudo ainda mais amplo. Quanto ao estilo, este será o assunto deste novo capítulo que, ainda nessa concepção dos elementos de base, é fundamental para a finalização do produto gerador dos acontecimentos inesperados: o *suspense*.

Vejamos, em primeiro lugar, como a teoria cinematográfica concebe a ideia de estilo, tendo como base a oposição entre o cinema clássico e o moderno. Antes, porém, torna-se necessário precisar a demarcação histórica do clássico e do moderno no cinema.

O termo *clássico*, relacionado ao cinema, antes de tudo, diz respeito à qualificação de filmes, cineastas, escolas que se tornaram “[...] exemplos notáveis da arte do cinema” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 54). A noção é então retomada e adquire uma definição mais precisa, a partir da história das artes, para “[...] designar um período da história das formas filmicas”¹³⁰. É a partir da crítica advinda da década de 1970 que o sentido mais corrente irá

¹²⁹ TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 274-275.

¹³⁰ AUMONT; MARIE, 2003, p. 54.

identificar “cinema clássico” e “cinema clássico hollywoodiano”. Assim, nessa restrição de sentido, “[...] trata-se, a um só tempo, de um período da história do cinema, de uma norma estética e de uma ideologia” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 54). Já o *moderno*, evidenciou-se, a partir da crítica francesa, predominantemente entre o final dos anos 1940 e o decorrer dos anos 1950, em um modo de falar não do mundo, e sim de “[...] uma versão fundamentalmente opaca do mundo e do real”¹³¹. Dessa maneira, o cinema moderno rejeita o que foi fundamentado como clássico e aponta para novas abordagens do filme, influenciando o modo como as narrativas fílmicas deveriam constituir-se, rebelando-se contra aquele tipo de cinema já institucionalizado, rompendo com os esquemas tradicionais.

Convém, a título de informação, precisar a demarcação histórica entre esses dois estilos de fazer cinema.

Em linhas gerais, após a invenção do aparato cinematográfico (a câmera e a captação dos movimentos) pelos irmãos Lumière, em 1895, na França, o que antes era visto como mais uma simples novidade tecnológica, cuja função básica era apresentar fotografias “animadas”, ganhou estatuto mundial de entretenimento. Os primeiros experimentos com o cinema (conhecido como o *primeiro cinema*) apenas tinham o papel de retratar situações predominantemente teatrais (espetáculos populares; teatro clássico), como é o caso do pantomímico *O assassinato do duque de Guise*, filme francês dirigido por Charles Le Bargy e André Calmettes em 1908. Georges Méliès, na França, começa a explorar os recursos narrativos do novo aparato tecnológico e, desse modo, produz um dos primeiros filmes de ficção científica, *Viagem à lua*, rodado em 1902, consagrado como um grande sucesso cinematográfico do entretenimento. No entanto, é com David Wark Griffith que o cinema realmente ganha o estatuto que tem até hoje, pois se deve a esse cineasta americano o mérito de ter elaborado a forma narrativa que servirá de modelo a todo o classicismo hollywoodiano e europeu a partir de 1915. Dois filmes do diretor americano, a colocar em prática seu método, são considerados marcos definitivos do advento do cinema narrativo clássico: *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

Segue-se, então, nos anos seguintes, em termos de cinema americano, a construção da hegemonia dos estúdios hollywoodianos, que atinge seu auge entre os anos 30 e 40 do século XX. Esse período ficou conhecido como a “era de ouro” do cinema clássico americano. O *star system* (fundamentado no papel das estrelas de cinema, cujos nomes se ligavam a um tipo de filme, como é o caso de Fred Astaire e os musicais) e o *studio system* (os poderosos estúdios

---

¹³¹ AUMONT; MARIE, 2003, p. 193.

de filmagem que determinavam o meio de produção dos filmes e controlavam todo o processo de criação, filmagem, divulgação e exibição), já delineados nos anos 1920, irão configurar o nascimento dos gêneros cinematográficos. Os estúdios de filmagem, entre os quais se podem destacar os estúdios da *Warner Bros.*, *RKO*, *MGM*, *Paramount*, *20th Century Fox*, *United Artists*, *Columbia* e *Universal*, adquirem uma hegemonia de produção que fundamenta a criação específica de cada um desses estúdios a um gênero em particular, como é o caso da *Universal*, no campo do *horror* e do *noir*; a *MGM*, no campo do *musical*, entre outros gêneros clássicos. A exclusividade era relativa, já que um gênero poderia também ser produzido por outro estúdio, como é o caso do *musical* feito pelos estúdios da *RKO*. Porém, o estúdio se concentrava mais naquele tipo de filme que lhe havia trazido um retorno financeiro milionário.

O sucesso desse período é decorrente das interações entre gênero e estrelismo (o *star system*) e entre gênero e estúdios de produção (*studio system*). Assim, os estilos dos filmes eram, em primeira instância, relacionados ao gênero que, por sua vez, estaria relacionado ao estilo do sistema dos estúdios ou das estrelas de cinema. Voltando a Fred Astaire, filmes como *O picolino*, um dos grandes sucessos do gênero *musical* produzido pela *RKO* – dirigido por Mark Sandrich em 1935, que cristalizou a dupla de dançarinos Fred Astaire e Ginger Rogers –, só poderiam ser realizados mediante o “estilo” de representação do casal de estrelas, pois, afinal, o público ia ao cinema para vê-los e, de certo modo, apreciar o estilo do filme em torno do famoso casal.

No entanto, do auge, durante o período entre as guerras mundiais, ao “declínio” da hegemonia dos estúdios (por volta de 1948, com a Corte Suprema decretando sua ilegitimidade), o cinema clássico se viu ameaçado também pelo advento da televisão. Se fosse necessário precisar uma data para o término da era clássica do cinema, o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 seriam os pontos mais bem localizados para a “atenuação” desse estilo que trouxe ao mundo os gêneros cinematográficos. O surgimento de uma ruptura e um novo tipo de abordagem do produto fílmico traz à luz o cinema moderno, já no início dos anos 1960. A escola moderna de cinema já havia sido delineada em alguns cinemas fora do eixo hollywoodiano, como é o caso do *Neorrealismo* italiano, a partir dos anos 1940, e atinge o ápice com a *Nouvelle Vague* francesa e o *Cinema Novo* alemão, entre os anos 1950 e 1960.

Coube a uma “nova onda” de revitalização dos gêneros para o cinema americano voltar com força total a partir do final dos anos 1970 e restabelecer sua hegemonia no decorrer dos anos 1980, em que os gêneros são resgatados e, de certa forma, revitalizados, trazendo novamente, por meio dos filmes “arrasaquarteirões” (os *blockbusters*), cifras de

milhões (e até bilhões) aos estúdios e, principalmente, às estrelas, que voltam a ter o prestígio de outrora.

Vejamos como os estilos do cinema clássico e do moderno podem ser delineados a partir das teorias da linguagem cinematográfica.

1 – Os estilos clássico e moderno do cinema

Em uma definição ainda não explorada semioticamente, em linhas gerais, a noção de estilo no cinema, de acordo com seus teóricos, irá pôr em prática um número de diferentes papéis em diferentes contextos e também servirá a um número de diferentes finalidades.

[...] Em certos contextos, a finalidade da noção de estilo é para a diferenciação de *sets* [cenários] de filmes. Com respeito a isso, nós podemos falar de estilo de um período, uma escola, um movimento, um gênero, ou até uma nação. Do mesmo modo, nós podemos usar a noção de estilo para diferenciar um diretor em contraste a outro – por exemplo, indicar o que distingue Jean Renoir de outros diretores, como Sergei Eisenstein (CARROLL, 2008, p. 268).

Nesse sentido, no entanto, Carroll enfatiza que o objetivo de uma análise estilística não deve ser somente descritivo e/ou classificatório. Ela pode ser “explicativa”, isto é, explicar o porquê de um filme individual ser do jeito que é, ou seja, notando os elementos que lhe são pertinentes e as relações que estabelecem entre si. Nesse aspecto, o que se pede é uma explicação de como o filme projeta juntos esses elementos e essas relações. Desse modo, o autor sustentará a ideia de que essa espécie de análise deve ser chamada também de análise estilística ou análise formal. Isso é a “substância” da análise da forma de um filme – a explicação da maneira em que o filme personifica esses pontos ou finalidades¹³².

Em princípio, a noção de estilo no cinema segue a diretriz de contrastar grupos de filmes. Assim, essa distinção recai sobre escolas ou movimentos (o *Neorealismo* italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o *Filme Estrutural*, os filmes do *Dogma 95*), o período da produção de filmes (como o estilo internacional de produção dos filmes mudos), o estilo do gênero (os filmes do *western*, os filmes de *horror*, os filmes do *musical*, entre outros), os estilos nacionais (o cinema asiático, o cinema brasileiro, o cinema de *Bollywood*, etc.), e a obra pessoal ou individual (nesse caso, não só em relação ao diretor, mas também o foco é direcionado ao trabalho do roteirista, do diretor de fotografia, dos efeitos especiais, do

---

¹³² CARROLL, 2008, p. 268.

designer dos cenários, dos figurinos, entre outros). Do ponto de vista semiótico que empreendemos aqui, o que nos interessa está intimamente relacionado ao estilo do gênero e ao estilo pessoal, individual, este centrado na figura do enunciador fílmico, como é o caso de Alfred Hitchcock. Como selecionamos o período compreendido que fundamenta o cinema clássico hollywoodiano, os outros contrastes, que a noção de estilo estabelece, não nos importam neste momento. Reiterando, do ponto de vista semiótico, terá pertinência em nosso trabalho o estilo do gênero e o estilo do autor (individual, pessoal) e as implicações que esses estilos trazem para a construção do *suspense*, enquanto gênero cinematográfico.

É preciso frisar também que a noção de *forma*, que aparece aqui na afirmação de Carroll quanto à análise estilística formal, difere daquela postulada pela teoria da significação. No contexto da teoria proposta pelo autor americano, a “forma” está intrinsecamente ligada à noção de “forma cinematográfica” de um filme (o conjunto de padrões que constroem um filme) e estabelece um contraste com o “conteúdo”. Desse modo, do ponto de vista da teoria cinematográfica, o filme possui um conteúdo, e a forma será, por sua vez, a maneira como o conteúdo será articulado ou personificado (CARROLL, 2008, p. 271). Não queremos aprofundar essas afirmações, mas apenas notar que o que nos serve, desse apontamento teórico, é a forma cinematográfica, ou seja, os padrões de construção do estilo de um filme. Em muitos aspectos, um número representativo das teorias do cinema não remete à noção hjelmsleviana de expressão e de conteúdo e, talvez, em alguns aspectos, podem gerar uma falta de clareza a respeito da construção do sentido em um filme: ensina-nos Hjelmslev que há uma forma da expressão (e uma substância da expressão) e há uma forma do conteúdo (e uma substância do conteúdo). Esse exposto é útil como uma espécie de introdução à ideia (não hjelmsleviana) da forma e do conteúdo postulada pela teoria cinematográfica. É necessário frisar essa diferença para que não haja confusão com o pensamento teórico a seguir, do qual nos são relevantes alguns aspectos.

Em linhas gerais, David Bordwell e Kristin Thompson têm a mesma diretriz do pensamento de Carroll a respeito da noção de estilo no cinema. Assim como Carroll, os autores entendem o estilo também como um sistema formal na produção dos filmes. Nesse sentido, o estilo e as formas narrativa/não-narrativa são dois sistemas que interagem na totalidade do filme (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 304).

Os padrões estilísticos estão na maior parte dos filmes. No entanto, podemos falar de estilo de filmes de um mesmo diretor, bem como também podemos falar de um *grupo de estilo*, ou seja, o consistente uso de técnicas através do trabalho de muitos diretores. Diante disso, podemos comentar um estilo expressionista alemão, ou um estilo de montagem

soviética, já que o estilo, nos filmes, resulta de “[...] uma combinação de restrições históricas e escolhas deliberadas” (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 305). Sob esse aspecto, os autores articulam a noção de estilo no cinema:

[...] Estilo, então, é o uso padronizado de técnicas que atravessa o filme. Qualquer filme tenderá a confiar em opções de técnicas particulares na criação do estilo, e essas são escolhidas pelo diretor no interior de restrições de circunstâncias históricas. Podemos também estender o termo *estilo* para descrever o característico uso de técnicas feito por um único diretor ou grupo de cineastas. O espectador pode não conscientemente notar o estilo do filme, mas o estilo, contudo, produz uma importante contribuição para sua experiência do filme¹³³.

Assim, no que tange à análise do estilo de um filme, Bordwell e Thompson irão postular quatro importantes passos¹³⁴:

1 – *Determinar a estrutura organizacional*, ou seja, de que maneira o filme é construído como um todo; nesse passo, o que importa é evidenciar o enredo que constrói a narrativa, que, por sua vez, manipulará a causalidade, o tempo e o espaço, em que haverá um padrão distinto de desenvolvimento da abertura ao fechamento; aqui a narração irá escolher entre o conhecimento restrito e irrestrito em vários pontos;

2 – *Identificar as técnicas salientes utilizadas*, ou melhor, padrões de cor, iluminação, enquadramento e som. Uma das metas aqui é mostrar qual dessas técnicas está mais “saliente”, isto é, que aparece mais na criação de um filme (como o uso excessivo de *close-ups* – enquadramento total dos rostos dos personagens – na composição da narrativa de *O martírio de Joana D’Arc*, dirigido por Carl Dreyer em 1928). “[...] A decisão do analista sobre qual das técnicas está saliente será influenciada, particularmente, por aquilo que o filme enfatiza e, particularmente, pela sugestão da proposta do analista”¹³⁵;

3 – *Localizar padrões de técnicas*, em outras palavras, verificar como elas são padronizadas, uma vez que as técnicas serão repetidas e variadas, desenvolvidas e paralelizadas, ao longo do filme todo ou no interior de um único segmento. Há dois modos de fazer isso: o primeiro trata da reflexão sobre nossa resposta a algumas particularidades formais, como se, em uma cena, houver uma voz *off*, deveremos supor que ela será revelada depois? Ou, se um personagem permanece olhando para a direita, devemos supor que alguém ou alguma coisa realmente lhe interessa e que, nas cenas seguintes, isso será revelado? O segundo, mais voltado à identificação dos padrões estilísticos, diz respeito à maneira que o

¹³³ BORDWELL; David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 8th ed., 2008, p. 306.

¹³⁴ Ibid., p. 306-309.

¹³⁵ Ibid., p. 307.

estilo reforça padrões da organização formal. Nesse caso, torna-se comum alguns cineastas projetarem deliberadamente, com frequência, o sistema estilístico dos filmes para sublinhar alguns desenvolvimentos no drama narrativo. Haja vista, o esquema de cores utilizado por Steven Soderbergh em *Traffic*, comentado no capítulo dois¹³⁶. Voltemos à noção de estilo, segundo o quadro teórico oferecido pelos estudos do cinema. Vamos ao quarto passo proposto por Bordwell e Thompson:

4 – *Propor funções para as técnicas salientes e os padrões que elas formam*, isto é, olhar para o papel que o estilo imprime na forma total, geral, do filme. Um modo direto para notar essa função é perceber os efeitos do filme na experiência do espectador. O estilo, nessa situação, pode aumentar aspectos emocionais do filme, fazendo com que cortes rápidos evoquem sensações de choque e de horror, como acontece em *Os pássaros* (1963), de Hitchcock, ou, ao utilizar o movimento de câmera, criar um suspense que se origina do atraso da revelação de uma informação da narrativa, como é observado na abertura de *A marca da maldade* (1958), de Orson Welles.

Expostas essas noções de estilo por meio de dois pontos de vista teóricos da linguagem cinematográfica (Carroll, e Bordwell e Thompson), convém retomar nossa orientação em relação ao estilo do cinema clássico.

Como vimos, pelo viés de uma historiografia dos gêneros cinematográficos, o espaço dado ao estilo recobre, em primeiro lugar, uma ideia central que se fundamenta em uma oposição entre o estilo do cinema clássico e o estilo do cinema moderno.

Essa oposição, sob o ponto de vista analítico que nos interessa, enaltece alguns elementos que, de certa forma, são fundamentais para que se possam perceber certas sutilezas que marcam a constituição desses dois estilos cinematográficos.

Em linhas gerais, o estilo clássico de cinema se pauta pelo estabelecimento de um efeito de “real”, ou seja, importa aí estabelecer um simulacro que não pretende, de modo algum, deixar indícios para o espectador perceber que aquilo que está a sua frente, na tela de cinema, é um aparato tecnológico fundado na intenção de entretê-lo, sem, no entanto, revelar como isso foi feito. O cinema clássico não mostra o aparato que o sustenta, muito pelo contrário, evita esse momento, deixando bem claro que a sua linha de desenvolvimento é o “efeito-ficção”, ou seja,

---

¹³⁶ Cumpre destacar que, para a semiótica, a noção de estilo é outra, de modo a não poder estar restrita a determinado âmbito de “padrões de técnicas”. O estilo, depreensível de uma totalidade, é o próprio “[...] efeito de individualidade [que] permite a construção do ator da enunciação” (DISCINI, 2004, p. 31).

[...] o cinema pode conseguir seu poder maior de fascinação sobre o espectador não simplesmente por sua impressão de realidade, senão mais precisamente porque esta impressão de realidade é intensificada pela condição do sonho, o que se conhece como efeito de ficção. É este efeito de ficção que permite ao espectador ter a sensação de que ele ou ela estão realmente produzindo a ficção cinemática, sonhando as imagens e situações que aparecem na tela de cinema. [...] O cinema, de fato, cria uma impressão de realidade, mas se trata de um efeito total, que engole e, em certo sentido, “cria” o espectador, já que é muito mais do que uma simples réplica do real (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p. 169).

Esse estado espectadorial só é possível graças a quatro tipos de traços característicos do cinema clássico: a) *clareza* (o espectador não deve ser confundido sobre espaço, tempo, ou acontecimentos); b) *unidade* (as conexões de causa e efeito são diretas e completas)¹³⁷; c) *personagens com objetivos orientados* (são ativos e convidam à identificação, já que possuem um caráter desenhado com bastante clareza, em que confrontarão situações em conflito); d) *fechamento* (os finais são “amarrados”, frequentemente, pela união romântica)¹³⁸. Desse modo, todos esses componentes do cinema clássico hollywoodiano estão submissos à narrativa, uma vez que esse estilo de cinema é comumente chamado de “o estilo invisível”, porque as considerações narrativas ditam escolhas que envolvem a *mise en scène* (encenação), os enquadramentos, a edição e o som. Esse estilo assegura que os espectadores venham a ser absorvidos na narrativa. Assim, mais especificamente, nesse estilo de filmagem, a “[...] *mise en scène* retrata um mundo externo que adere às normas do “realismo” determinado pelas condições da história [...]”, pois essa mesma *mise en scène* “[...] oferece ao espectador uma apresentação aparentemente objetiva do espaço narrativo, em oposição à subjetividade [...]” característica dos filmes do *Expressionismo* alemão (PRAMAGGIORE; WALLIS, 2008, p. 312).

O efeito de realidade é a garantia do estilo clássico de cinema. Cria-se aqui uma perspectiva ideal de que a audiência esquece que está assistindo a uma cuidadosa representação ficcional orquestrada. De fato, como atestam alguns críticos, esse estilo clássico é identificado como escapista, porque cria “[...] a ilusão de narrativas que se desdobram em um espaço e tempo reais e conduz os espectadores para além de suas próprias vidas”¹³⁹. É o cinema da “transparência”, cujo objetivo é apresentar e comunicar uma história com eficácia.

¹³⁷ Ocorre aqui o princípio da homogeneidade, pois o encadeamento das cenas e das sequências “[...] se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p. 27).

¹³⁸ Aqui, o desenvolvimento da narrativa fílmica propõe levar ao espectador “[...] as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p. 27).

¹³⁹ PRAMAGGIORE, Maria ; WALLIS, Tom. **Film: a critical introduction**. 2nd edition. London: Laurence King Publishing Ltd., 2008, p. 313.

Sem estender muito sobre o estilo do cinema moderno, este, por sua vez, sente a necessidade de romper com o tradicional desse cinema da transparência, em que se pretende mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade¹⁴⁰.

Assim, “a intriga importa menos que a descrição da sociedade (subdesenvolvimento econômico, desemprego, problema nos campos, condição dos velhos, das mulheres, das crianças)” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p. 34). As obras tornam-se mais “pessoais”, e ressalta, então, a noção de autor, de obras cada vez mais particulares. As narrativas tornam-se mais frouxas, menos ligadas organicamente e menos dramatizadas; vemos grandes momentos de vazio, de lacunas deixadas de propósito, questões não resolvidas e finais às vezes abertos ou ambíguos. Os personagens, cuja ação é mínima, têm menor nitidez e estão, muitas vezes, em crise, seja ela psicológica ou com relação ao outro. Há uma confusão operada por procedimentos visuais ou sonoros, o que tem por mérito confundir as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e “objetividade” (do que é mostrado), calcada em sonhos, alucinações, lembranças mostradas sem transição entre o “presente narrativo” e o “presente objetivo”, como é o caso de *Fellini oito e meio* (1963), de Federico Fellini, e *Morangos silvestres* (1957), de Ingmar Bergman¹⁴¹. É com o estilo moderno de cinema que surgem as manipulações temporais que irão produzir no espectador efeitos de confusão entre presente, passado, futuro e tempo imaginário, como é o caso de *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais. A intromissão do autor é insistente, e nela se notam as marcas em que há o comentário narrativo sobre o processo da filmagem e da construção dos personagens, como em *A noite americana* (1973), de François Truffaut; observa-se também o movimento do aparato cinematográfico, dos cortes bruscos, planos longos e fixos. Tudo isso culmina em uma *reflexividade*, cujo objetivo é falar de si mesmo, do modo como as artes relacionam-se, das fronteiras entre o imaginário e o “real”. Basta para isso vermos os já citados *Oito e meio* e *A noite americana*. É um estilo de cinema que se pauta, também, pelas citações diretas (filme no filme), ou indiretas (sequências inspiradas em outras sequências, como acontece em *Os intocáveis*, dirigido em 1987 por Brian de Palma, e a famosa cena da escada inspirada em *O encouraçado Potemkin*, dirigido por Serguei Eisenstein em 1925).

¹⁴⁰ A exposição que segue a respeito do cinema moderno, teve como base Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p. 34-37.

¹⁴¹ *Fellini oito e meio* narra a história de um famoso diretor de cinema que, prestes a preparar um novo filme, se vê à beira de um colapso nervoso; *Morangos Silvestres*, conta a história de um professor aposentado que é convidado a ir à Universidade que lecionou para receber uma homenagem; durante a viagem de carro, o velho professor tem um pesadelo que desencadeia uma série de associações mentais que o fazem recordar episódios de sua longa vida.

Não foi nosso objetivo esgotar aqui todas as características do cinema moderno, mas elencar algumas mais importantes, que ressaltam a oposição com o estilo clássico do cinema hollywoodiano.

O cinema clássico, do ponto de vista semiótico, é aquele que se preocupa com o polo da mimese (da representação, a imitação da “realidade”), ao passo que o cinema moderno está para o polo poético (procedimentos de construção discursiva). A esse respeito, José Luiz Fiorin (1999, p. 110-111) mostra que aqueles textos ficcionais que se preocupam apenas com “[...] a intriga, com a ação, com a representação do mundo (em termos mais técnicos, com a substância do conteúdo)”, estão mais próximos do polo da mimese. Como vimos anteriormente, as características principais do estilo do cinema clássico estão nesse polo. Com relação ao polo poético, o autor orienta que aqui temos as experiências radicais com o conteúdo e a expressão. “Criam-se, assim, duas estéticas: uma da forma e a outra da substância”¹⁴². Desse modo, o cinema moderno apresentará enunciados fílmicos em que há a prevalência da estética da forma, como nos já citados *Blue* (1994) e *O ano passado em Marienbad* (1961), e, por outro lado, enunciados cuja preocupação reside na estética do conteúdo – como é o caso do também já citado *A noite americana* (1961). O exame dessas duas formas de estéticas acerca do cinema moderno aguarda um projeto futuro. Voltemos ao cinema clássico.

Embora o cinema clássico esteja no polo da mimese, enquanto representação da realidade, de uma transparência narrativa, esse estilo contém procedimentos de construção discursiva que podem ser verificados nos diversos gêneros que surgem sob sua tutela. Aliás, o cinema clássico hollywoodiano só pode ser pensado segundo gêneros, visto que “[...] a constituição dos filmes em função do gênero a que pertencem é um aspecto fundamental da instituição cinematográfica” (COSTA, 1987, p. 93). Certas etiquetas genéricas, tais como *western*, *musical*, *horror*, *noir*, entre outras, orientam o espectador quanto à ambientação, o estilo e, dentro de certos limites, a ideologia.

[...] Gêneros como o filme *noir*, o *musical*, o *western*, o *horror* são o resultado de uma produção de universos figurativos e mecanismos narrativos que devem ser considerados como verdadeiras criações coletivas nas quais se expressa uma visão do mundo e uma filosofia de vida, uma concepção estética e ideológica¹⁴³.

¹⁴² FIORIN José Luiz. Objeto artístico e experiência estética. In: LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raúl; OLIVEIRA, Ana Cláudia (Eds.). **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo: EDUC / México: Puebla, 1999, p. 111.

¹⁴³ COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 94.

Sob esse aspecto, no interior do estilo clássico de cinema, teríamos os gêneros e, de certo modo, cada um comportaria um estilo particular. Dessa forma, pode-se falar de estilos dentro de um estilo. Nesse ponto, chegamos ao momento em que se deve olhar o gênero mais de perto para entender como se constrói seu estilo. No nosso caso, o *suspense*.

2 – Decifrando o estilo do gênero

A emergência de gêneros do estilo clássico é o resultado de um modo de produção que visa a atingir, particularmente, certos espectadores adeptos de uma maneira exclusiva de perceber a “realidade” imersa em enunciados fílmicos construídos de acordo com um gênero específico.

Em suma, é preciso deixar claro também que o cinema moderno, em relação aos gêneros, não causou sua “morte”, sua destruição, muito pelo contrário; os gêneros ganham mais força com a transição entre os anos 70 e 80 do século XX, constituindo, dessa forma, uma “nova onda”, depois do advento do cinema moderno, estabilizada na “nova” Hollywood e nos *blockbusters* (filmes produzidos com orçamentos milionários que, após o sucesso mundial, arrecadam muito mais do que foi investido em sua produção, como é o caso de *Guerra nas estrelas*, dirigido por George Lucas em 1977), revitalizando a indústria cinematográfica americana.

Exposto isso, voltemos ao *suspense*, pautado sob a tutela do cinema clássico.

Nos capítulos anteriores, vimos que o engendramento do *suspense* obedeceu a dois critérios básicos: a construção composicional e o conteúdo temático. No entanto, sob esse ponto de vista bakhtiniano, resta ainda falar do terceiro componente dessa arquitetura do *suspense*: o estilo.

De acordo com Bakhtin (2003, p.265),

[...] todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. Entretanto, nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual.

No caso dos gêneros do discurso cinematográfico, o estilo de um filme reflete o estilo de um gênero, que, por sua vez, remete a um estilo de cinema. O *suspense* é um gênero que

está, em nosso pensamento, ligado ao estilo do cinema clássico. Acontece que nem todos os enunciados fílmicos estão propícios a explicitar um estilo individual, a manifestar uma individualidade (no nosso caso, de um diretor específico). Se o estilo de um enunciado fílmico remete, em princípio, a um estilo de gênero, este, por seu lado, ou apresenta uma individualidade estilística autoral, ou apagará esse traço de individualidade. No primeiro caso, temos no cinema a dominância do estilo do autor; no segundo, a dominância do estilo do gênero¹⁴⁴. No caso do *suspense*, a voz hitchcockeana fala mais alto e, desse modo, a dominância de Hitchcock em relação ao gênero de filmes que o consagrou, é confirmada como o “[...] tom da voz autoral [...] em ascendência tônica” (DISCINI, 2010, p. 34). Essa ascendência da voz hitchcockeana é soberana, pois ela escapa de uma atonia que colocaria o diretor inglês submisso às coerções genéricas e que, de certa forma, minimizariam seu estilo único de provocar a ansiedade, a angústia, o suplício e, em certos casos, o medo. A dominância do estilo autoral prevalece, no caso de Hitchcock e o *suspense*, em relação ao estilo do gênero. Seu estilo autoral tornou-se referência do gênero *suspense*; sua voz autoral criou escola.

O “efeito da individualidade”, isto é, estilo autoral (DISCINI, 2004, p. 31) pode não emergir do estilo do gênero no cinema clássico. Vejamos o caso de *Anatomia de um crime* e de *Cidadão Kane*. Ambos os filmes, como comprovamos anteriormente, pertencem ao *suspense*; eles estão inseridos no interior do estilo clássico de cinema, portanto, seguem sua regra de composição relativamente estável. Contudo, como um caso raro de quebra desses parâmetros, a individualidade do enunciador aparece quase que explicitamente no caso de *Psicose*, pois a “marca” estilística de Alfred Hitchcock é, sem dúvida, mais “palpável”, ou seja, indicadora de um estilo particular. Ao contrário, em *Anatomia de um crime* não há um “estilo Preminger” em evidência, mas um estilo do *suspense*, como acontece também com *Cidadão Kane* e muitos outros filmes do cinema clássico. Não iremos discorrer nesse momento sobre o estilo autoral; isso será feito mais adiante. Voltemos ao estilo de gênero para começar a entender o porquê de *Anatomia de um crime* não apresentar um estilo individual aparente.

De acordo com Bakhtin (2003, p. 265), os gêneros de discurso que requerem uma forma padronizada na composição de sua estrutura, como ocorre com as diversas modalidades

---

¹⁴⁴ Para as dominâncias de estilo autoral e estilo de gênero, apoiamo-nos em Discini (2010).

de documentos oficiais, apresentam condições menos propícias para o reflexo da individualidade na linguagem¹⁴⁵. Assim,

[...] na imensa maioria dos gêneros discursivos (exceto nos artístico-literários), o estilo individual não faz parte do plano do enunciado, não serve como um objetivo seu, mas é, por assim dizer, um epifenômeno do enunciado, seu produto complementar. Em diferentes gêneros podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual, o estilo individual pode encontrar-se em diversas relações de reciprocidade com a língua nacional. A própria questão da língua nacional na linguagem individual é, em seus fundamentos, o problema do enunciado (porque só nele, no enunciado, a língua nacional se materializa na forma individual). A própria definição de estilo em geral e de estilo individual em particular exige um estudo mais profundo tanto da natureza do enunciado quanto da diversidade de gêneros discursivos (BAKHTIN, 2003, p.265-266).

Para a semiótica, são diferentes as orientações teórico-metodológicas para pensar o estilo, que não será visto como “epifenômeno”, ou seja, produto acessório ou acidental. Para a semiótica, diferentemente do pensamento de Bakhtin, o estilo, “apreensível de uma totalidade” (DISCINI, 2004, p. 31), configura-se no interior da própria totalidade. O estilo é o próprio efeito de individualidade que permite a construção do ator da enunciação. Segundo a autora citada, “[...] o estilo é um modo recorrente de referencialização da enunciação no enunciado”, logo não é concebível como “epifenômeno”: o estilo cria o “éthos” do enunciator¹⁴⁶.

O efeito de individualidade, desse modo, irá apresentar maior dominância nos gêneros discursivos artístico-literários, nos quais podemos incluir o cinema. O estilo individual torna-se um produto complementar do enunciado genérico. Por meio da diversidade dos gêneros, pode-se depreender, numa escala de dominâncias¹⁴⁷, o estilo do gênero e o estilo do autor.

O *suspense* coloca em pauta uma diversidade de enunciados que, em primeira instância, revelam o estilo genérico, e, como correspondência, o estilo autoral. *Anatomia de um crime* é um enunciado fílmico que possui um estilo genérico, ou seja, é o produto de um gênero que tem, além de uma construção composicional e um conteúdo temático específicos, um estilo, assim como *Cidadão Kane*. Isso quer dizer que ambos os filmes fundamentam-se

¹⁴⁵ A título de curiosidade, o *star system* e o *studio system*, dos quais os diversos gêneros cinematográficos se originaram, impunham padrões acima de qualquer individualidade. Um exemplo latente de uma não individualidade é o filme *...E o vento levou* (1939), de Victor Fleming. O produtor, David O. Selznick, após não ter gostado do que haviam feito George Cukor e, depois, Sam Wood, demitiu os dois diretores e, antes de contratar Fleming, ele próprio dirigiu algumas sequências.

¹⁴⁶ DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 31.

¹⁴⁷ Cf. DISCINI, Norma. Da presença sensível. **CASA – Cadernos de Semótica Aplicada**. Araraquara: Unesp, volume 8, n. 2, dezembro, 2010, p. 1-38 (no prelo).

em padrões estilísticos, composicionais e temáticos, relativamente estáveis. Portanto, o estilo dos filmes calcados no efeito de suspense é indissociável do gênero *suspense*, uma vez que

[...] em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento (BAKHTIN, 2003, p. 266).

Já observou Bakhtin que, “[...] onde há estilo, há gênero”¹⁴⁸. O *suspense* tem um estilo, mas que estilo é esse? Voltemos aos quatro traços que definem, por ora, o cinema clássico, apresentados anteriormente: a clareza, a unidade, os personagens com objetivos orientados e o fechamento, todos eles aparatos de um estilo “invisível”, como era conhecido esse modo de produção cinematográfica.

Se esses elementos caracterizam, em princípio, o cinema clássico, então todos os gêneros derivados desse esquema devem obedecer a esse padrão comum. O estilo de cada gênero, em particular, é que irá apontar para um estilo unificado denominado como clássico.

De acordo com Fiorin (2008a, p. 96), o estilo é o conjunto de traços particulares, de características que irão determinar a singularidade de uma coisa e, em termos mais exatos, “[...] é o conjunto de traços recorrentes do plano do conteúdo ou da expressão por meio dos quais se caracteriza um autor, uma época, etc. O termo *estilo* alude, então, a um fato diferencial”. Esse fato diferencial, no cinema, diz respeito àquela noção de estilo, proposta por Carrol, quando trata do conceito de contraste entre grupos de filmes, escolas, movimentos, períodos, gêneros, nacionalidades e obras pessoais ou individuais, como vimos anteriormente.

Há uma interação no engendramento do estilo. Fiorin observa que, como em todos os fatos discursivos, há no estilo “[...] um aspecto ligado à produção do texto e um relacionado a sua interpretação”¹⁴⁹. Isso irá significar que o estilo toma forma

[...] na interação entre produção e interpretação, ou seja, numa práxis enunciativa, o que quer dizer que é um fato da ordem do acontecimento e não da estrutura. Sendo controlado pela instância da enunciação, o estilo aparece nas formas discursivas e nas formas textuais. Assim, o estilo é um conjunto global de traços recorrentes do

¹⁴⁸ BAKHTIN, 2003, p. 268.

¹⁴⁹ FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008a, p. 96.

plano do conteúdo (formas discursivas) e do plano da expressão (formas textuais), que produzem um efeito de sentido de identidade. Configuram um *éthos* discursivo, ou seja, uma imagem do enunciador. É nesse sentido que se pode entender hoje a afirmação de Buffon de que estilo é o homem (FIORIN, 2008a, p. 96-97).

No cinema clássico, os traços recorrentes de seu estilo estão relacionados ao plano do conteúdo, e também ao plano da expressão. As noções de clareza (que diz respeito ao modo como o enunciatário deve receber o enunciado), de unidade (a homogeneidade da narrativa), de personagens com objetivos orientados (pautados por um caráter claro em confronto com situações de conflito) e de fechamento (o desenvolvimento que intenciona conduzir o enunciatário às respostas dos enigmas colocados pelo filme) estão fundamentadas na forma do conteúdo.

É sabido que a forma corresponde ao *valor* saussuriano, cuja definição é ser um conjunto de diferenças. Se tomarmos, na forma do conteúdo, “clareza”¹⁵⁰ em oposição a “ambiguidade”, “homogeneidade” em oposição a “heterogeneidade”, “com objetivos orientados” em oposição a “sem objetivos orientados” e “fechamento” em oposição a “abertura”, podemos dizer que essas oposições constituem, em um primeiro momento, as diferenças entre o estilo clássico e o estilo moderno. Não se trata aqui de oposições ao acaso. Basta tomarmos como exemplo dois filmes em que essa oposição entre estilos se mantém: *Anatomia de um crime* e *O ano passado em Marienbad*. No primeiro, o estilo da representação fílmica pauta-se sobre a clareza (não há confusão na recepção do enunciado pelo enunciatário, visto que o espaço, o tempo e os acontecimentos são instituídos de modo claro na narrativa fílmica), enquanto o segundo se estabelece por meio da ambiguidade, visto que a representação do espaço, do tempo e dos acontecimentos em nada facilita o entendimento do enunciatário, pois a dúvida, a incerteza e o equívoco de uma interpretação mal orientada podem levar a incompreensão do enunciado fílmico, abandonando de longe o critério da clareza do estilo clássico de cinema. No traço da unidade (homogeneidade), o encadeamento das cenas e das sequências que vemos em *Anatomia de um crime* se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. Isso não ocorre em *O ano passado em Marienbad*, pois a linearidade progressiva é abandonada em favor de fragmentos narrativos encadeados aparentemente ao acaso, sem expressar uma

¹⁵⁰ É importante notar que “clareza”, como um dos traços fundamentais do estilo clássico de cinema, em nada corresponde ao termo da semântica fundamental /clareza/, esta em oposição à /obscuridade/, como uma das particularidades do gênero *suspense*. Por isso, como um termo diferencial à “clareza” do estilo clássico, optamos por “ambiguidade” como um dos traços que fundamentam o cinema moderno, visto que, em alguns exemplos de filmes, há o acúmulo de interpretações diversas e até contrárias, pois a intenção do enunciador é provocar diferentes sentidos de interpretação, instigar o enunciatário ao equívoco, despertando dúvida, incerteza e vaguidão.

progressividade que justifique ou explique uma dinâmica de causas e efeitos, pelo que se pode observar inexistente. Ao tomar como exemplo o filme *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, o que se vê, quanto ao traço referente ao personagem com objetivos direcionados, de caráter definido, é um ator instalado no enunciado – o tal bandido do título, composto por uma índole incerta, indefinida, sem objetivos palpáveis (talvez, o seu único propósito, tenha sido o suicídio) – cuja fragmentação narrativa é também aquela de sua vida posta ao avesso na diegese fílmica¹⁵¹. Não é isso o que ocorre com Paul Biegler, em *Anatomia de um crime*, pois o caráter idôneo do advogado é um modo de identificação com o enunciatário. Com relação ao traço do fechamento, em *O bandido da luz vermelha*, não há respostas fáceis, em relação ao enigma colocado, pois, um detalhe que antecede a um possível emblema contamina todo o filme. O que se tem aqui é o enigma esfíngico, ou seja, o que prevalece é uma abertura, uma incógnita em relação ao o quê e a quem se refere o tal bandido da luz vermelha e o que era esse enunciado construído pelo enunciador. Finalmente, em *Anatomia de um crime*, embora a questão, quanto ao caráter do casal Manion, não fosse resolvida (se eram ou não cúmplices em um assassinato), eles não eram, de fato, o casal de personagens do qual se depreende um caráter firme, como bem mostrado na narrativa fílmica. De certo modo, Paul já pressentia algo de errado com o casal, o que se confirmou no desenlace final do filme. Portanto, no fechamento do enunciado fílmico, o julgamento de Paul é o que prevalece e, de acordo com o posicionamento final do advogado, a resposta à questão do casal está estampada em seu rosto, que, de alguma maneira, é também o julgamento feito pelo enunciatário: a decepção, em todos os sentidos.

As oposições que se fundamentam aqui são diferenças semânticas. A forma do conteúdo é constituída por diferenças semânticas e suas regras combinatórias. Desse modo, os traços recorrentes do estilo clássico de cinema constituem-se como diferenças em relação aos traços recorrentes do estilo moderno de cinema.

Ainda temos, no plano do conteúdo, a reiteração de alguns temas recorrentes no cinema clássico. Nesse caso, a difusão dos temas recobre a diversidade de gêneros sob sua tutela. Basta para isso notar que alguns desses gêneros comportam a reiteração de temas como uma constante. É o caso do *western* e o grande tema do “[...] precário equilíbrio entre uma lei a ser instituída, imposta ou conservada e a violência interna ou externa ao grupo ou à comunidade” (COSTA, 1987, p.101). Nesse gênero, do ponto de vista narrativo, há o confronto entre o colono branco e o índio, a comunidade regada por suas leis e os “fora-da-

---

¹⁵¹ Sobre a questão da fragmentação do ator do enunciado nesse filme, ver Silva (2009a): a desconstrução do percurso narrativo das personagens no (anti) modelo de roteiro em *O bandido da luz vermelha*.

lei”, sempre representados pelo pistoleiro solitário que jura vingança ou pelo grupo de pistoleiros que tem a intenção de perturbar a ordem estabelecida. O tema do amor impossível é uma constante no *melodrama*, assim como os jogos de poder que enaltecem o sofrimento dos menos favorecidos. O *noir* tem como tema central a colocação em cena de atos criminosos, ordenados sob vários pontos de vista, criando, desse modo, em torno do crime, uma expectativa aflitiva, um suspense que gira em torno do sucesso da ação criminosa, da descoberta do culpado e da motivação do delito. O *suspense* tem como um dos grandes temas a projeção do incerto, na medida em que esse incerto direciona a um acontecimento que deixa um clima de dúvida, angústia, ansiedade e suplício no enunciado, contaminando o enunciatário, como é o caso da recorrência do tema do “homem errado”, cuja sorte é abandonada em detrimento de peças (às vezes, mortais) que o destino lança ao acaso, o que pode ser comprovado em alguns filmes de Hitchcock – ver os filmes: *Pacto sinistro* (1951); *O homem que sabia demais* (1956); *O homem errado* (1958); *Intriga internacional* (1959); *Frenesi* (1972). A transgressão da tranquilidade, da segurança e do conforto, por meio da ação de forças sobrenaturais, prevalecendo o perigo mortal e, como consequência, o medo incontável e, em muitos casos, o pânico que leva à total destruição, é o tema central a que se dedica o *horror*.

As características da forma cinematográfica (CARROLL, 2008), ou sistema formal (BORDWELL; THOMPSON, 2008), no caso do estilo clássico de cinema, estão fundamentadas no plano da expressão. Determinadas construções regem o surgimento dos gêneros do cinema clássico. Vimos anteriormente, no segundo capítulo, que as categorias paramétricas da imagem fílmica estabelecem oposições contrastivas e fundam uma relação semissimbólica entre a forma da expressão e a forma do conteúdo. Desse modo, uma exacerbação da musicalidade é uma constante no *musical*; o gesto pantomímico e as *gags* visuais são definidores da *comédia*; a iluminação, às vezes, opaca e gélida, e a melancolia de notas menores, que produzem uma musicalidade depressiva, são pontos fortes do *melodrama*; luzes secas e quentes e paisagens abertas tomam conta do *western*; movimentos rápidos de câmera e *closes* sufocantes determinam a atmosfera do *horror* e, de certo modo, contaminam o *suspense* que, por sua vez, opõe ambientações claras e escuras com espaços interiores e exteriores ameaçadores, entre outros contrastes.

Assim, temos alguns traços que são reiterados, sejam eles do plano da expressão, sejam eles do plano do conteúdo. Diante disso, são esses traços que irão demarcar um estilo, visto que “[...] o que determina um estilo é o conjunto de traços reiterados e não uma característica isolada” (FIORIN, 2008a, p. 97).

O cinema é um lugar em que a observação dos estilos de gênero ganha uma intensidade cada vez mais progressiva. O texto literário, grande provedor das categorias estilísticas, não é, desse modo, o único local em que se pode privilegiar as ocorrências estilísticas.

[...] O estilo é um fato discursivo, que se apresenta em qualquer discurso, seja ele verbal ou não verbal. No entanto, é preciso verificar que existem textos com função utilitária e textos com função estética. Estes são os textos poéticos manifestados por qualquer plano da expressão. Assim, há textos verbais poéticos, textos picturais poéticos, etc. Entre eles, incluem-se os literários (FIORIN, 2008a, p. 107).

Sob esse ponto de vista, podemos incluir também os enunciados fílmicos, pois se deve sempre levar em conta que os filmes são também considerados, assim como os textos literários, textos poéticos, quando exercem uma função estética.

Desse modo, é fundamental observar a relevância do plano da expressão, pois é o local que “[...] serve não apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização”¹⁵². Isso ajuda a reforçar a noção de que as categorias paramétricas do cinema são uma das essências do estilo de gênero. Um filme em particular é, no interior do estilo clássico de cinema, entendido como um texto poético, um sistema semissimbólico, já que uma categoria da expressão (a luz e a sombra no *suspense*) está relacionada a uma do conteúdo (a revelação e o enigma no *suspense*). Com relação à relevância do plano da expressão, Fiorin observa que

[...] Uma vez que o plano da expressão é tão relevante quanto o do conteúdo, o texto literário tem o atributo da intangibilidade: não se podem substituir termos por sinônimos, mudar a ordem das palavras, etc. Desfaz-se o texto poético, quando seu plano da expressão é alterado. O texto literário busca a conotação, isto é, procura criar novos significados. Ele aspira a desautomatizar a linguagem, criando novas relações entre as palavras e estabelecendo associações surpreendentes e inabituais entre elas¹⁵³.

2.1 – Os segmentos verbal, sonoro, musical e visual e a identidade audiovisual

A criação de novos significados faz parte também dos textos fílmicos. No entanto, tais significados originam-se de uma complexa rede de relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, visto que o cinema é uma linguagem sincrética. Dessa forma, quando

¹⁵² FIORIN, 2008a, p. 107.

¹⁵³ Ibid., p. 108.

pensamos no cinema clássico, devemos levar em conta que, como um objeto possuidor de um sincretismo, o cinema estabelecerá também, no caso do clássico, uma complexa rede de relações entre os segmentos, depreendidos de suas quatro substâncias – a verbal, a sonora, a musical e a visual. No processo de sincretização, devemos compreender o modo como se articulam, no interior do estilo clássico de cinema, os segmentos das várias substâncias que o compõem. Nesse caso, estamos falando de um *segmento musical*, um *segmento sonoro*, um *segmento verbal* e, talvez o mais “englobante”, por ser de fato aquele que mais tende a representar a *identidade audiovisual* de qualquer gênero, um *segmento visual*, que assumirá, na verdade, a identidade de um *estilo visual* no qual circulam universos figurativos representativos de cada gênero do cinema clássico. Em suma, retomamos aqui o plano da expressão dos enunciados fílmicos, pautado pelo sincretismo entre o verbal, o sonoro, o musical e o visual.

Vejamos algumas das particularidades desses segmentos.

O *segmento verbal* – um dos grandes trunfos que dão uma autoridade à linearidade progressiva das situações no cinema clássico está, com certeza, fundado na concepção do *diálogo*. A coerência narrativa, subordinada ao traço da clareza, impõe um impacto dramático que tem uma de suas sustentações fundadas no diálogo fílmico. O diálogo transporta a narrativa adiante e, no cinema clássico hollywoodiano, um filme irá privilegiar o diálogo sobre todos os outros sons devido ao fato de ele conter os elementos progressivos que sustentam a narrativa fílmica.

[...] O diálogo expressa traços característicos e motivações, ajuda a explicar a lógica de causa e efeito, e enfatiza o conteúdo emocional da cena. Porque a informação narrativa é o mais importante elemento nesses filmes [do cinema clássico], e porque o diálogo é o som mais diretamente responsável para mover a trama adiante, ele tende a ser audível acima de todos os outros sons (PRAMAGGIORE; WALLIS, 2008, p. 313).

O cinema moderno, por sua vez, chega a situações em que o diálogo não é enfatizado, sendo deixado de lado em detrimento do sentido global que o enunciador quer transmitir ao enunciatário. Nesse sentido, basta ver a famosa “trilogia” da *incomunicabilidade* (com os filmes: *A aventura*, 1959; *A noite*, 1960; e *O eclipse*, 1961), de Michelangelo Antonioni, para se ter um exemplo bem intenso na recusa do diálogo como elemento progressivo da narrativa fílmica. No estilo verbal do cinema clássico, não ocorre a sobreposição de diálogos, uma das marcas do estilo moderno: espectadores acostumados ao estilo clássico podem sentir-se frustrados diante de uma impossibilidade de discernir o que cada personagem diz. Um

exemplo dessa sobreposição de diálogos pode ser encontrado em *Nashville* (1975), de Robert Altman (ver também, do mesmo diretor, o filme *M.A.S.H.*, de 1970).

O *segmento sonoro*¹⁵⁴ – não podemos confundir a sonoridade característica de certos objetos com o som da fonação, esta no âmbito do estilo verbal, quando representado pelos diálogos, e nem também com a música, compreendida como característica do estilo musical. A fonação de grunhidos animais e guturais, muito utilizada pelo *horror* na exposição de seus “monstros”, é uma das características desse segmento. Reiteramos que não se trata do som da fala, mas de efeitos sonoros que apresentam um sentido progressista em relação à narrativa clássica. O estilo sonoro também se pauta pela clareza, pela unidade, ou seja, pela coerência no conjunto da exposição dramática do enunciado fílmico. O efeito sonoro não está ao acaso, ele participa da construção diegética do filme. Um exemplo notável da utilização do segmento sonoro está em *Cidadão Kane*, quando Susan, após uma das muitas brigas com Kane, deixa os aposentos do casal e um papagaio, um dos muitos animais exóticos de Xanadu, do lado de fora do quarto, em detalhes, grita alto, abafando a voz da segunda esposa de Kane. Quando discursivizada, essa sonoridade do “berro” do papagaio, ao sobrepor a fala de Susan, é como um comentário a respeito do caráter da moça. Ainda em *Cidadão Kane*, a voz fina de Susan fracassando, com agudos estridentes, na estreia desastrosa como cantora de ópera, acrescenta um detalhe pautado pela clareza da narrativa: depois da *performance*, algumas imagens são sobrepostas ao canto e mostram os jornais de Kane, estampando notícias que celebram o sucesso de Susan, um triunfo imaginário, pois, enquanto vemos as imagens dos jornais elogiando a cantora, a voz do canto sofrível e patético de Susan continua contaminando a trilha sonora. O efeito que se tem aqui é o desmascaramento das imagens dos elogios, revelando uma cantora fracassada, como bem podemos observar no desenvolvimento narrativo, pontuando um contraste irônico entre esses dois polos estabelecidos entre o elogio imaginário e o fracasso real. Outro recurso na utilização dos efeitos do segmento sonoro é aquele som característico de laboratórios de cientistas “loucos”, como encontramos em *Frankenstein* (1931), de James Whale, ou em *O médico e o monstro* (1931), de Rouben Mamoulian, ambos representantes do gênero clássico do *horror*. Assim, podemos dizer que o segmento sonoro tem um papel diegético à medida que mantém uma relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo de um dado gênero, de um filme em particular. O critério da

---

¹⁵⁴ Não pretendemos aqui expor uma história do som no cinema, mas é importante notar que o advento do som surgiu com o primeiro filme sonoro registrado, *O cantor de jazz*, dirigido por Alan Crosland, em 1927. A partir de então, os filmes sonoros só se generalizaram por volta de 1930. A ênfase que fazemos ao estilo clássico de cinema nesta tese refere-se ao cinema sonoro e seus desdobramentos.

clareza e da unidade do estilo de cinema clássico mantém essa afirmação como uma constante no desenvolvimento das narrativas fílmicas.

Em suma, o segmento sonoro apresenta sons (ruídos, fonações desprovidas de sentido dialógico, grunhidos, entre outros) pautados pela clareza e unidade características do cinema clássico; esse segmento sonoro não surge e nem é colocado ao acaso, muito pelo contrário, a sua instauração é o resultado de uma coerência narrativa interna, pois ele se desenvolve na dinâmica clara e progressiva de causas e efeitos do cinema clássico. Nos exemplos que apresentamos aqui, o segmento sonoro não interveio sozinho, pois sua significação também está relacionada às imagens que compõem o filme. O segmento sonoro mantém uma interdependência com o *estilo visual*.

O *segmento musical* – em linhas gerais, esse segmento está estritamente relacionado a qualquer tipo de música presente no enunciado fílmico. O segmento musical pode determinar a composição total de um gênero, como é o caso do *musical*. No caso desse gênero,

[...] cada forma de estilização da gestualidade do ator, do espaço e dos componentes propriamente fílmicos como os movimentos de câmera, torna-se possível pelo fato de a música e o canto se transformarem em fatores de unificação e estruturação orgânica de todos os outros elementos (COSTA, 1984, p. 88).

Assim como os segmentos verbal e sonoro, o segmento musical também é potencializador de significados na progressão clara e unificada da narrativa fílmica clássica. No *melodrama*, a incidência de uma musicalidade particular, expressa por meio de andamentos lentos e notas musicais menores, contribui para o efeito de sentido pretendido pelo enunciador, que é colocar o enunciatário em um estado de tristeza e desencanto geral, que envolve os atores do enunciado; na *comédia*, ao contrário, a musicalidade dominante em boa parte dos enunciados fílmicos é toda estruturada em andamentos acelerados em conjunto com notas maiores (mais alegres) que, combinados com as situações vividas pelos personagens, produzem o efeito de sentido do riso e, por extensão, provocam esse mesmo efeito e a ação de rir no enunciatário, contaminado pela espontaneidade da alegria que salta da narrativa fílmica. Cada gênero terá um segmento musical correspondente e em profunda relação com a progressão clara da diegese fílmica, com a dinâmica dramática de todo o enunciado. Os segmentos verbal, sonoro, musical e visual do texto fílmico, postos em sincretismo, respaldam o estilo do gênero.

Voltemos à música. Ela sempre teve uma relação dinâmica e produtiva com a imagem do cinema. Na era do cinema mudo era comum o acompanhamento de orquestras, enquanto as imagens do filme eram projetadas na tela. A partir dos anos 1930, a união dessas duas

instâncias expressivas foi possível e o cinema tomou outra direção com a emersão, como já evidenciado, de um gênero específico, o *musical*.

Aumont e Marie ressaltam alguns pontos importantes com relação à função da música no cinema que merecem destaque:

[...] A música de filme entra sempre em uma composição audiovisual, em relação com as vozes e os ruídos. Suas funções dinâmicas e estéticas são múltiplas [...] Ilustração ou criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática (cena lírica, violenta, elegíaca, etc.); estruturação da montagem audiovisual, já que o eixo sonoro é, em princípio, mais contínuo do que o eixo visual, fragmentado pela descontinuidade dos planos; efeito de pleonasma e contraponto: a música pode ampliar um efeito ou contradizê-lo, o distanciar; efeito de identificação e de reconhecimento, no modo do *leitmotiv* [...] (AUMONT; MARIE, 2003, p. 205).

O cinema clássico soube aproveitar com maestria esse recurso do segmento musical na concepção dos gêneros. A ampliação de um efeito de sentido com base no segmento musical pode ser encontrada em *Psicose*, na famosa cena do chuveiro, analisada anteriormente. No plano da expressão, os sons agudos e estridentes de violinos, já constantes na abertura dos créditos iniciais do filme, remetem à figurativização (plano do conteúdo) e enfatizam as estocadas da faca do assassino no corpo desnudo de Marion; na mesma cena, o som grave relaciona-se com a derrota da suposta protagonista, pois o som exíguo de um contrabaixo, em oposição ao violino das estocadas da faca, preenche a conclusão da sequência e representa a morte da suposta protagonista. É preciso deixar claro que os sons musicais que acompanham o aniquilamento do sujeito Marion não são simplesmente efeitos sonoros, mas uma composição de acordo com o que o enunciador queria transmitir ao enunciatário, ou seja, a composição musical ilustra e cria uma atmosfera correspondente à situação dramática que a cena violenta exige. O enunciador aqui poderia simplesmente optar por manter como traço recorrente do estilo o efeito sonoro dos ruídos de uma faca sendo estocada na carne de um corpo, assim como preferiu manter os ruídos da água do chuveiro incidindo sobre Marion. No entanto, a composição da cena também prescindiu da composição de uma musicalidade que a tornou, de certo modo, referência. Essa composição pautada pelo estilo musical contamina a narrativa fílmica, visto que ela aparece também, mais adiante, na morte do detetive Arbogast. Nesse caso, opera-se aqui uma identificação, um reconhecimento por parte do enunciatário que, ao perceber as primeiras notas da composição “mortífera” e ameaçadora, já sente que algum perigo está iminente: eis o suspense.

O *segmento visual* – na fundamentação dos gêneros, esse segmento adquire, em nossa concepção, o estatuto de *estilo visual*, já que, de certo modo, ele organiza todos os outros segmentos sob sua tutela. Nesse sentido, o estilo visual é a identidade de cada gênero fílmico

em particular. Desse modo, passamos de segmento visual a estilo visual, dada a importância que essa instância, no plano da expressão e nas relações que este estabelece com o plano do conteúdo, adquire como mola fundamental na concepção do estilo de um gênero. Cabe lembrar que, como bem enfatizam Aumont e Marie (2003, p. 299), o visual

[...] é um visível já organizado pela visão humana: o visível é dado a ver, o visual está no ver, é sua própria matéria. No que concerne às artes, a esfera do visual inclui, portanto, tanto o aspecto representativo (a analogia visual) quanto o aspecto plástico (a forma que trabalha um material visual). É nesse duplo sentido que o cinema é uma arte do visual.

Afirmamos anteriormente que a especificidade do cinema reside na imagem em movimento. O visual está, de certo modo, intrincado na concepção dessa imagem que, por sua vez, é reconhecida como a imagem característica de um gênero.

O cinema, como uma semiótica sincrética, aciona quatro linguagens de manifestação (aqui ditas “segmentos”), mas é somente o visual que irá impor-se como um segmento autônomo que assume uma identidade estilística própria. O estilo visual funda, desse modo, um universo figurativo próprio a determinado gênero, dotando-o de visualidades significativas que adquirem a totalidade do enunciado genérico. Em suma, cada gênero terá, como regra de composição, uma visualidade própria, oriunda de um universo figurativo. Este é instaurado pelo estilo visual, que abrange a totalidade de um enunciado fílmico de modo hierárquico em relação aos segmentos verbal, sonoro e musical.

Vejamos dois casos em que o estilo visual é o alicerce de um gênero, determinando um universo figurativo particular.

O *western* é uma boa amostra de que o universo figurativo (plano do conteúdo) dá respaldo a uma identidade audiovisual, vinculada no plano da expressão. Os longos planos panorâmicos do deserto do Arizona contaminam o enunciado fílmico, instituindo um espaço do oeste americano perenemente descentralizado, cuja visualização de planícies, montanhas, cânions, entre outros, torna-se uma marca visual própria. A sobreposição de luzes quentes, opacas, incide sobre uma ambientação visual, que é a característica do deserto inexplorado, pois o espaço desse gênero está medido na base do movimento e da transição, cujas mutações são fruto das ações dos homens nele inserido. Isso, sem contar com os recursos figurativos em que as caravanas, as carruagens, os fora-da-lei, os caubóis, os índios, as cidades, os *saloons*, as dançarinas e prostitutas convivem com a necessidade de estabilização urbana e social. O domínio de significação do *western* está fundado em um universo figurativo que

postula uma identidade audiovisual que, de certo modo, corresponde a um estilo visual saliente.

Por oposição estilística ao *western*, temos o *horror*. Aqui, ao contrário do espaço aberto do *western*, o que predomina como regra é a visualização de um espaço fechado, sufocante e desesperador. Os planos são secos, curtos, próximos e claustrofóbicos. A luz é bruxuleante, as sombras escondem o real perigo representado ora pelo homem em desequilíbrio, ora pelo monstro sobrenatural que surge das trevas. O estilo visual desse gênero é ainda marcado pelas caracterizações, assim como o *western*, de certos tipos figurativos que compõem uma identidade audiovisual do *horror*: pessoas indefesas e histéricas, monstros assassinos, casas mal-assombradas, antagonistas diabólicos, entre outros.

A identidade audiovisual desses dois gêneros pauta-se por estilos visuais diferentes. Estes, no âmbito da composição genérica, orientam a construção de universos figurativos particulares que são, portanto, a nervura de cada gênero específico. Assim, o estilo visual é o fundamentador de um universo figurativo e o protagonista de uma identidade audiovisual de vários gêneros do discurso cinematográfico.

Vejamos um quadro síntese dessas proposições a respeito da identidade audiovisual de um gênero específico fundado pelo estilo visual:

Identidade audiovisual		
Segmentos de substâncias sincretizadas (Plano da expressão)	Estilo visual (Plano do conteúdo)	Manifestação
Verbal (diálogo) Sonoro (ruídos, fonações e efeitos sonoros) Musical (trilha de música) Visual (imagem)	Aglutinador dos outros segmentos e fundamentador de um universo figurativo particular de cada gênero.	A união dos planos da expressão e do conteúdo na especificidade e particularidade de cada gênero de filme.

QUADRO 20 – Construção da identidade audiovisual de qualquer gênero do cinema clássico.

A identidade audiovisual de cada gênero é, em suma, o conjunto das quatro linguagens manifestadas no plano da expressão (verbal, sonora, musical e visual) que, aglutinadas por uma visualidade suprema e abrangente, irão suscitar o aparecimento de um *estilo visual*, que, no plano do conteúdo, fundamentará um universo figurativo na manifestação de determinados

enunciados do discurso cinematográfico. Temos, assim, a identidade audiovisual do *western*, do *musical*, do *horror*, do *melodrama*, do *suspense*, entre outros.

O plano da expressão fílmica, desse modo, ganha uma importância por ser o materializador das quatro substâncias que, entendidas como segmentos, aglutinam-se para o surgimento do estilo visual e as consequências que isso acarreta. Examinar mais de perto o plano da expressão fílmica, no caso da composição de um enunciado fílmico, é perceber que o nível da manifestação de um filme qualquer somente é possível quando ocorre a reunião do plano do conteúdo com o plano da expressão. No caso de um enunciado fílmico pautado por um gênero qualquer, é de fundamental importância notar que um mesmo conteúdo pode manifestar-se por substâncias diferentes. É o que acontece com *Psicose*, quando Alfred Hitchcock adaptou a história do psicopata Norman Bates de um romance de Robert Bloch: o conteúdo da história do desequilibrado personagem foi veiculado por um plano de expressão verbal (o romance) e por um plano de expressão audiovisual (o filme). Portanto, a identidade audiovisual que o filme assume em relação ao romance é em decorrência de um estilo visual que, no interior do estilo clássico de cinema, apresenta um nível de manifestação pautado por um universo figurativo (plano do conteúdo), que está intimamente relacionado a cada gênero do discurso cinematográfico. Desse modo, sustentamos a ideia de que o estilo visual é o representante do plano da expressão e do plano do conteúdo de qualquer filme, e que para a manifestação de um universo figurativo que irá postular a identidade audiovisual de qualquer gênero, ele necessitará dos quatro segmentos, das quatro substâncias que compõem o plano de expressão fílmico, visto que

[...] quando se fala em percurso gerativo de sentido, a rigor se fala de plano de conteúdo. No entanto, não há conteúdo linguístico sem expressão linguística, pois um plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão, que pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico, etc. O percurso gerativo é um modelo que simula a produção e a interpretação do *significado*, do *conteúdo*. Na verdade, ele não descreve a maneira real de produzir um discurso, mas constitui, para usar as palavras de Denis Bertrand, um “simulacro metodológico”, que nos permite ler um texto com mais eficácia. Esse modelo mostra aquilo que sabemos de forma intuitiva: que o sentido do texto não é redutível à soma dos sentidos das palavras que o compõem nem dos enunciados que os vocábulos se encadeiam, mas que decorre de uma articulação dos elementos que o formam – que existem uma sintaxe e uma semântica do discurso. Esse conteúdo descrito pelo modelo aqui exposto precisa unir-se a um plano da expressão para manifestar-se. Chamamos manifestação à união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Quando se manifesta um conteúdo por um plano da expressão, surge um texto. (FIORIN, 2005, pp. 44-45 – grifos do autor).

Em suma, o plano de expressão fílmica, que, junto com o plano de conteúdo, fundamenta um estilo visual, terá, nas quatro substâncias que o compõem, segmentos

pertinentes para a definição do estilo, na forma e na substância à variedade de gêneros cinematográficos do estilo clássico de cinema se funda na variedade de estilos genéricos (de gêneros).

O quadro que segue sintetiza essas afirmações:

	SEGMENTOS RELATIVOS À VARIEDADE DE SUBSTÂNCIAS, FUNDANTES DA VARIEDADE DE GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS DO ESTILO CLÁSSICO DE CINEMA (PLANO DA EXPRESSÃO FÍLMICA)			
Substância	<i>Segmento verbal</i>	<i>Segmento sonoro</i>	<i>Segmento musical</i>	<i>Segmento visual</i>
	Diálogo, palavras escritas.	Ruídos (Fonações além do diálogo; efeitos sonoros, etc.)	A música.	A imagem.
Forma	Diferenças fônicas e suas regras combinatórias.	Diferenças sonoras constituídas pela superposição relacional de amplitudes e frequências diversas e suas regras combinatórias.	Diferenças de composição e suas regras combinatórias.	Categorias paramétricas, seus contrastes, e suas regras combinatórias.

QUADRO 21 – *Os componentes do estilo sincrético dos gêneros cinematográficos.*

Munidos desse referencial, vejamos agora o caso do *suspense*, no entendimento de um estilo particular de manifestar enunciados fílmicos sob a tutela do estilo clássico de cinema. Assim, com relação ao *suspense*, entraremos, de fato, no interior de um estilo do gênero, moldado nos liames de modo de se fazer cinema e construir enunciados fílmicos.

2.2 – Efeitos de suspense em três gêneros

Vimos que o estilo se pauta pela recorrência de certos traços constitutivos e que o estilo é um “fato diferencial” (DISCINI, 2004, p. 31). O estilo propaga a diferença dos gêneros do discurso cinematográfico. Os textos fílmicos que surgem a partir dessa forma de representação estabelecem uma poeticidade, visto que “[...] o texto poético mostra o caráter

sempre relativo da verdade e múltiplos pontos de vista sobre uma dada realidade” (FIORIN, 2008a, p. 108).

Como bem observa Fiorin, o estilo, discursivamente, não pode ser considerado como a “[...] exploração das possibilidades da linguagem, mas recorrência e diferença, que estão presentes em todas as manifestações discursivas [...]”¹⁵⁵. Analisando sob esse aspecto, um estilo de determinado gênero cinematográfico irá constituir-se com base nas diferenças da utilização dos traços característicos e recorrentes do estilo clássico de cinema. Vejamos como isso ocorre quando opomos três estilos diferentes de representação sob a tutela do cinema clássico: o *noir*, o *horror* e o *suspense*. De antemão, podemos adiantar que, em relação ao mesmo efeito de sentido que surge desses três gêneros, nesse caso, o “suspense”, cada um possui um estilo diferente de abordar esse mesmo efeito.

O *noir* tem um estilo próprio de provocar o efeito de sentido do suspense à medida que há, no desenvolvimento da narrativa fílmica, a intenção de salientar o sucesso da ação do protagonista em decorrência da investigação que faz sobre a ação criminosa, sobre a descoberta do culpado, sobre a motivação do delito. Há, nessas instâncias, um sentido de catarse aristotélica, devido ao prêmio final, visto que o suspense que surge aqui é provocado pela intensidade da ação do protagonista em decorrência do mistério que se arrasta, provocado por actantes antagonistas. A sanção final, seja ela positiva ou negativa, dilui o suspense. Um exemplo notável desse estilo pode ser visto em *O falcão maltês* (1941), de John Houston, em que vemos desfilar pessoas desonestas que pretendem colocar as mãos em uma joia incrustada em um *souvenir* (o falcão do título). O detetive Sam Spade, contratado para uma investigação, quer entender o porquê dessas pessoas arriscarem a vida nessa ambiciosa empreitada e descobrir quem finalmente pegará a peça. Entre sombras e nuances, o suspense aumenta à medida que o detetive avança na investigação do caso do falcão maltês. A diluição do suspense ocorre mediante a descoberta de Sam Spade.

Por sua vez, o *horror* apresenta o efeito de suspense provocado pelo medo. Assim, a paixão do medo é uma constante e, nesse sentido, a desestabilização da tranquilidade, do conforto e da segurança do protagonista é instaurada e o suspense gira em torno do modo como irá reagir o sujeito ameaçado por forças sobrenaturais (ou sobre-humanas), que lhe infligem o perigo mortal. A intenção do enunciador aqui é impor o medo ao enunciatário por meio de um enunciado fílmico, em que o suspense é uma decorrência previsível do medo que engloba toda a narrativa. Medo e suspense se misturam; mesclam-se e conduzem o

---

¹⁵⁵ FIORIN, 2008a, p. 109.

protagonista, bem como o enunciatário, a um caminho aparentemente sem volta. Aqui não há a espera característica do gênero *suspense*, pois ela é, de certo modo, apagada diante do pavor, posto que o pânico, uma gradação de intensidade das relações que o medo provoca, desestabiliza tanto o sujeito protagonista, quanto o enunciatário, minando-os de qualquer reflexão sobre a espera. A causa do medo, figurativizado seja por forças exteriores ao raciocínio (o sobrenatural, o paranormal), seja por forças perceptivas e interiores (o “horror” psicológico), é muito mais intensa. Nossa identificação com o protagonista somente se dará, se houver uma correspondência, uma conformidade em que os estados emocionais de ambos estejam em conjunção. Dessa maneira, sentiremos o mesmo medo que esse ator do enunciado. Se o enunciatário está ciente do perigo e o protagonista não, o que acontece é que este, para seu horror e surpresa, perceberá a fonte de seu medo tarde demais. Nesse caso, podemos dizer que *Psicose* se encaixa como um exemplo, pois os liames entre o *horror* e o *suspense* (até hoje uma dúvida quanto à classificação genérica do filme de Hitchcock, se é um exemplar do *horror* ou do *suspense*) são resgatados. Voltaremos a essa questão mais adiante.

Se o protagonista está envolvido em uma espécie de luta corporal com a fonte do medo, como Van Helsing, em enfrentamento com Drácula (ver *Drácula*, 1931, de Tod Browning), não sentirá o *suspense* em relação à situação, visto que essa emoção não lhe será dada, pois não terá oportunidade de senti-la, já que a situação da luta entre vida e morte se acentua, ao passo que o enunciatário sentirá o *suspense*, porque a luta aflitiva que vê à sua frente altera seu estado emocional. Mas esse efeito de *suspense* não será equiparado àquele que o próprio gênero *suspense* mantém; neste, tal efeito se fundamenta em uma espera inesperada, em que o acontecimento surge como uma surpresa aniquiladora. Portanto, o que ocorre com o *horror* é que o efeito de sentido do medo assume o comando do enunciado, expatriando o *suspense* de seus domínios, não permitindo a sua permanência, nem num possível desencadeamento da dramaticidade narrativa. O medo, assim como o *suspense*, também tem um efeito de destruição dos sujeitos nele envolvidos.

Desse modo, o verdadeiro objetivo que o gênero *horror* persegue é colocar o efeito de sentido do medo em uma simetria entre o sujeito protagonista (ou actantes narrativos embebidos na paixão do medo) e o enunciatário. Se essa simetria ocorre, podemos dizer que os estados emocionais do sujeito do enunciado e do enunciatário são verdadeiramente contaminados pela sensação do medo, pelo desconforto que o perigo mortal, representado pelo sobrenatural, incute em ambos.

Diferentemente do *suspense*, o *horror* provoca uma desorientação, gerada pela mais alta gradação de intensidade do medo (o pânico desorientador e desestabilizador), em que não

há tempo para a espera, pois esta é, de certa forma, tragada pela devastação aterrorizante do estado do pavor e, assim, o poder dilacerador do sobrenatural, ou do sobre-humano, intensifica sua ação sem que haja tempo para a reflexão acerca do que realmente provoca a destruição do sujeito. Nesse sentido de simetria, podemos ver, em *A bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, esse desdobramento da emoção desconfortável do medo, que coloca o enunciatário emparelhado aos sujeitos do enunciado, provocando, de fato, o estado emocional do pânico desorientador, a intensidade mais forte da paixão do medo. Aqui não há um efeito catártico, em que o retorno à segurança inicial é a recompensa dos sujeitos, nem uma concretização palpável do mal que atormenta os protagonistas. Jamais saberemos se o pavor provocado tem origem no sobrenatural, no psicológico ou nas ações humanas perpetradas por terceiros. No filme de Sánchez e Myrick, não há uma solução aparente que arrebataria os personagens e o enunciatário do estado perene do medo.

Por fim, retomando o efeito de suspense, o gênero que consagrou Hitchcock tem um estilo próprio de provocar esse efeito. Vimos anteriormente que o *suspense* possui a particularidade de produzir uma espera inesperada, um acontecimento que se envereda pelos caminhos do aniquilamento dos sujeitos do enunciado. A noção de simetria, com relação à espera, remete a algo esperado, uma espera esperada, um suspense que faz, de certo modo, parte de um contrato entre enunciadador e enunciatário. Nesse caso, também podemos enquadrar o gênero *noir*, pois seu estilo se funda nessa espera esperada (o suspense que acompanha o detetive na solução de um caso particular). A assimetria, que é um dos traços do *suspense*, irá produzir a espera inesperada, ou seja, o acontecimento abrupto, a irrupção do aniquilamento.

Podemos sintetizar em quadro o que foi dito sobre o efeito de suspense nesses três estilos de gênero:

Efeito de suspense		
<i>Noir</i>	<i>Horror</i>	<i>Suspense</i>
Tem o estilo próprio de provocar uma espécie de efeito catártico como premissa de base: a solução de um caso; aqui o efeito de suspense é provocado pela intensidade da ação; a espera é esperada, pautada por uma simetria (uma espera que é realmente esperada, conforme o contrato entre enunciador e enunciatário). Exemplo: <i>O falcão maltês</i> (1941).	Tem o estilo próprio de provocar o medo; o efeito de suspense aqui surge de acordo com a intensidade do medo, com o pânico desestabilizador sendo o maior de seu grau; o medo expatria o suspense ao tomar conta da narrativa do enunciado; nesse caso, a espera é sufocada pelo medo que, por sua vez, precisa manter uma relação de correspondência, de conformidade para que o sujeito do enunciado e o enunciatário tenham as mesmas emoções. Exemplo: <i>A bruxa de Blair</i> (1999).	Tem o estilo próprio de provocar o efeito de suspense, fundado por uma espera inesperada, o acontecimento abrupto e aniquilador. A espera aqui é assimétrica, por isso, inesperada. O aniquilamento irrompe no enunciado, e a reação do personagem é a mesma do enunciatário, pois, assim como o sujeito do enunciado, o enunciatário também é pego de surpresa e, a partir de então, a ansiedade e o suplício tomam conta de suas emoções. Exemplo: <i>Psicose</i> (1960).

QUADRO 22 – *O efeito de suspense em três estilos de gênero do cinema clássico.*

A lição que se tem é que o efeito de suspense, salientado nesses três estilos de gênero, de modo diferente, se pauta pela recorrência de traços distintivos e pelas diferenças que comportam cada um desses gêneros. A recorrência e a diferença, presentes nos enunciados fílmicos como manifestações discursivas, dão corpo ao estilo de cada um dos gêneros, que elegem o efeito de suspense como método de persuadir o enunciatário, seja esse efeito simétrico (a espera esperada), seja assimétrico (a espera inesperada).

É importante também observar que existe uma diferença quando dizemos “estilo do gênero” e “estilo no gênero”. O primeiro caso, com relação ao cinema, diz respeito aos estilos que se orientam a partir do estilo do cinema clássico, o estilo do gênero *comédia*, o estilo do gênero *melodrama*, o estilo do gênero *western*, entre outros; o segundo, quando afirmamos que há estilo no gênero, refere-se ao estilo do autor, que imprime uma marca pessoal ao gênero trabalhado como: Charles Chaplin, para a *comédia*; Douglas Sirk, para o *melodrama*; John Ford, para o *western*, entre outros.

Se tomarmos um gênero em particular, a *comédia*, podemos notar que o estilo ganha outra dimensão, pautada nos subgêneros decorrentes que surgem do estilo matriz:

<i>Comédia</i> (estilo do gênero)		
Comédia romântica	Comédia pastelão	Comédia de situações
Frank Capra (<i>Aconteceu naquela noite</i> , 1934)	Jerry Lewis (<i>O professor alopado</i> , 1963)	Stanley Kramer (<i>Adivinhe quem vem para o jantar</i> , 1967)

QUADRO 23 – *Os diferentes estilos no gênero comédia – subgêneros.*

Nesse caso, temos diferentes estilos resultantes (subgêneros) do estilo referencial, a *comédia* e, por sua vez, diferentes estilos individuais nos estilos resultantes, como é o caso, desses três diretores e filmes citados.

A partir de uma estrutura inicial, passa-se às formas (da expressão e do conteúdo) e, desse modo, ao estilo. A união desses elementos é que engendrará determinado gênero, como acontece com a *comédia* e tantos outros.

2.3 – Os contratos enunciativos e os estilos de cinema

Vimos anteriormente que o estilo clássico de cinema recebe a denominação de “estilo invisível”, ou seja, aqui a *mise en scène* descreve um mundo “externo” que adere às normas do “realismo” determinado pelas condições da história; é o local onde não deve haver arestas, visto que o contrato entre o enunciador e o enunciatário faz-se de modo objetivo, em oposição àquele subjetivo, como o do Expressionismo alemão. Assim, o estilo “invisível” estrutura-se em uma ancoragem na realidade, marca de um contrato objetivante.

De acordo com Greimas e Courtés, a semiótica tem, em suas preocupações, não o problema da verdade, mas o do dizer-verdadeiro, da *veridicção*.

[...] O *crer-verdadeiro* do enunciador não basta, supomos, à transmissão da verdade: o enunciador pode dizer quanto quiser, a respeito do objeto de saber que está comunicando, que “sabe”, que está “seguro”, que é “evidente”; nem por isso pode ele assegurar-se de ser acreditado pelo enunciatário: um *crer-verdadeiro* deve ser instalado nas duas extremidades do canal da comunicação, e é esse equilíbrio, mais ou menos estável, esse entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes que nós denominamos **contrato de veridicção** [...] (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 530 – grifos dos autores).

A implicação desse dizer-verdadeiro está relacionada com a capacidade do enunciador em persuadir seu enunciatário para que este estabeleça uma adesão ao enunciado e contribua com seu fazer interpretativo. O bom funcionamento desse contrato depende, em definitivo, da instância do enunciatário, visto que é ele quem irá decidir sobre o seu *ser* ou o seu *não-ser*. Desse modo, o estilo clássico de cinema, fundado em um “realismo” objetivante, que o deixa “invisível”, segue esses princípios, uma vez que os enunciadores, adeptos desse estilo, lapidam seu fazer persuasivo, o tomam por um exercício para adquirir a confiança do enunciatário, pois

[...] exercido pelo enunciador, o fazer persuasivo só tem uma finalidade: conseguir a adesão do enunciatário, o que está condicionado pelo fazer interpretativo que este exerce, por sua vez: pelo mesmo motivo, a construção do simulacro da verdade, tarefa essencial do enunciador, está igualmente ligada tanto a seu próprio universo axiológico quanto ao do enunciatário e, sobretudo, à representação que o enunciador se faz deste último universo (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 530).

Assim, os modos da veridicção (a verdade, a falsidade, a mentira e o segredo) irão resultar da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário, posto que suas diferenças não se fixam senão sob a forma de um equilíbrio mais ou menos estável, proveniente de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação, ou seja, do enunciador e do enunciatário (GREIMAS, 1983, p. 105).

No tocante ao contrato enunciativo que o enunciador estabelece com o enunciatário, Fiorin (2008c) aborda essa questão da veridicção de modo mais amplo, ao expor como o enunciador dispõe de quatro tipos de contratos para estabelecer a confiança do enunciatário.

Segundo Fiorin (2008c, p. 203), no contrato *objetivante*, que se funda numa “ancoragem na realidade”, a relação entre o homem e o mundo se estabelece mediante a imposição do segundo elemento sobre o primeiro; aqui temos o chamado narrador em terceira pessoa, e os fatos devem narrar-se a si mesmos¹⁵⁶. É o que acontece em *Anatomia de um crime*.

Quanto ao contrato *subjetivante*, “[...] o texto representa o mundo, mas essa representação só pode ser feita pela subjetividade humana [...]”¹⁵⁷; aparece o narrador em primeira e/ou terceira pessoas (quando isso acontece, as marcas do narrador conduzindo as ações representadas são muito visíveis); aqui os fatos não se narram por si mesmos, eles são marcadamente relatados por um eu. Nesse sentido, o filme *A dama do lago* (1940), de Robert

¹⁵⁶ FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. **Revista do GEL**. São José do Rio Preto, v.5, n.1, 2008c, p. 203.

¹⁵⁷ FIORIN, loc. cit..

Montgomery, representa muito bem esse contrato, visto que todas as situações vividas pelo personagem Philip Marlowe, um detetive encarregado de investigar uma morte misteriosa, são reflexões de seu olhar literalmente: como um recurso fundante de um estilo, Montgomery utilizou a câmera sob o ponto de vista de Marlowe, ou seja, a câmera é o olhar do detetive (se ele vira para a direita, a câmera o acompanha, e assim por diante). Somente apreendemos as impressões do caso que investiga sob seu ponto de vista. Quase não sabemos como é o rosto de Marlowe (em uma das poucas cenas com superfícies refletoras, o rosto do detetive é mostrado quando ele olha para o espelho em um quarto e, juntos com ele, vemos o reflexo de seu rosto).

FIGURA 14 – *O ponto de vista subjetivante em A dama no lago.*

No contrato semiótico, Fiorin (2008c, p. 206-209) observa que “[...] a relação homem/mundo não se faz diretamente [...]”, mas é “[...] mediada pela linguagem [...]”; nesse contrato, “[...] o signo não é a representação das coisas, das qualidades e dos processos do mundo, mas é a união de um plano de expressão e de um plano de conteúdo [...]”; uma vez que “[...] a linguagem não é a representação transparente de uma realidade, mas é criação de diferentes realidades, de diversos pontos de vista sobre o real [...]”; o significado não é o referente, mas é um conteúdo linguístico; a verossimilhança é uma “[...] construção interna à obra e não uma adequação ao referente, como pretende [parecer] o contrato objetivante”; o contrato semiótico mostra que “[...] narrador e personagens não são pessoas do mundo, mas criações da linguagem”; nesse contrato a verdade é vista como “[...] uma construção da linguagem”.

Assim como o contrato metalinguístico, que veremos a seguir, o contrato semiótico mantém uma estreita relação com o estilo de cinema moderno. É só em seus domínios que tais contratos podem aparecer, pois eles não podem filiar-se ao estilo invisível do cinema clássico. Basta ver o filme *Desconstruindo Harry* (1997), de Woody Allen. Nesse filme, Allen explora o limite entre ficção e realidade, e a verdade é vista como construção da linguagem. Em vários momentos, Harry, um escritor em crise com seus relacionamentos amorosos, “contracena” com vários personagens de seus romances, que ganham vida e aparecem lado a lado do “criador”, argumentando com ele sobre o sentido da vida, ou seja, da própria condição de Harry – fato impossível de acontecer com o estilo “invisível” do cinema clássico.

Fotograma 1: Harry (Woody Allen, à direita) e o primeiro encontro com um personagem de sua criação.

Fotograma 2: Harry (de costas, em primeiro plano) e mais personagens de sua autoria, que se juntam para homenageá-lo.

Fotograma 3: todos os personagens criados por Harry estão reunidos.

Fotograma 4: Harry agradece aos personagens a calorosa comemoração que recebeu.

FIGURA 15 – Cenas (fotogramas 1 a 4) que exemplificam o contrato semiótico em *Desconstruindo Harry*.

Por último, o contrato *metalinguístico*, de acordo com Fiorin (2008c, p. 216) “[...] pensa a realidade como discurso e o embate se estabelece entre discursos”, pois, aqui o discurso é visto como “[...] representação da identidade de um enunciador real”; sob a tutela desse contrato, implode-se o conceito de gênero (o que era antes separado, agora é misturado); os campos discursivos, antes bem delimitados, misturam-se; a metaficção “[...]”

revisita e desmascara certos universos de ficção” (FIORIN, 2008c, p. 216); há o espaço para a estilização; ocorre aqui o fenômeno da paródia (que inverte a direção de sentido no próprio processo de construção do texto). Desse modo, os enunciados que surgem sob esse contrato metalinguístico ou são irônicos ou paródicos, e isso pode “[...] pôr em xeque as certezas da modernidade”¹⁵⁸.

Um exemplo desse contrato é o filme *Alta ansiedade* (1977), de Mel Brooks. No enredo do filme, um médico psiquiatra, diretor de um sanatório, sente os efeitos após trabalhar muito tempo com doentes mentais. E isso irá gerar certos apuros ao médico, que se vê perseguido por todos os lugares em que visita. O filme de Brooks, na realidade, é um enunciado submetido ao processo da paródia. E o estilo parodiado é aquele do gênero *suspense*. A revisitação que se faz diz respeito ao estilo de Hitchcock, e o filme é, de certo modo, uma homenagem irônica ao mestre do suspense. Para se ter uma ideia dessa paródia e ironia, uma cena famosa de *Os pássaros*, de Hitchcock é reiterada e revisitada de forma inusitada: o médico, já estressado, encontra-se em um parque e escolhe um banco para descansar. Alheio ao espaço ao redor, não vê, aos poucos, pássaros que vão pousando em um brinquedo de parque infantil, semelhante a um poleiro. De repente, quando percebe, está sob o olhar ameaçador de muitos pássaros. Essa cena tem a mesma estrutura, os mesmos recursos do plano da expressão de *Os pássaros*. Mas, quanto ao plano de conteúdo, há uma inversão e o que vemos jamais poderíamos encontrar em um filme de Hitchcock: o médico é bombardeado por fezes dos pássaros que o atacam com voracidade; ele é atacado por todos os lados e isso lhe causa um temor violento; no final da cena, o médico, antes de terno preto, aparece no hospital de terno “branco”, tingido pelos excrementos dos pássaros. O próprio recurso de utilizar certos pássaros em si remete a uma paródia: em Hitchcock, o que se vê são corvos pretos, ameaçadores, incomuns; em Brooks, o que temos são pombos, cinzas e brancos, comuns em qualquer parque, em qualquer cidade. Os pássaros, de certo modo, foram também parodiados pelo olhar de Brooks. Os fotogramas abaixo ajudam a ilustrar a noção de paródia e ironia de *Alta ansiedade* (o título do filme está relacionado a um estado emocional do *suspense*) em comparação ao filme *Os pássaros*:

---

¹⁵⁸ FIORIN, 2008c, p. 216.

Fotograma 1: *Alta Ansiedade*

Fotograma 1: *Os pássaros*

Fotograma 2: *Alta Ansiedade*

Fotograma 2: *Os pássaros*

Fotograma 3: *Alta Ansiedade*

Fotograma 3: *Os pássaros*

Fotograma 4: *Alta Ansiedade*

Fotograma 4: *Os pássaros*

FIGURA 16 – Alguns fotogramas de *Alta ansiedade* que ilustram a paródia de *Os pássaros*.

Desse modo, os contratos enunciativos

[...] são maneiras de construir a representação da realidade na linguagem. As crises de representação implicam uma mudança do contrato enunciativo e o novo constitui-

se em oposição ao contrato dominante. O contrato objetivante nega o subjetivante e, por sua vez, é recusado pelo semiótico, que é repelido pelo metalinguístico (FIORIN, 2008c, p. 216-217).

O contrato que o cinema clássico admite é, em maior escala, o objetivante. No entanto, há a ocorrência, em menor grau, do contrato subjetivante (*A dama do lago*) que, por sua vez, fundamenta-se em um simulacro da realidade que se pauta por uma subjetividade na exposição de um ponto de vista sobre as coisas do mundo: o detetive Marlowe expõe aquilo que viu e vivenciou, de modo subjetivo, sem que saibamos realmente os outros pontos de vista dos outros personagens. Devemos acreditar naquilo que ele fala, em sua opinião; em suma, no ponto de vista subjetivo que a narrativa do filme coloca como direção a ser tomada pelo enunciatário.

Dos contratos entre enunciador e enunciatário, passemos à interação passional que os enunciados pautados pelas paixões postulam como uma regra básica para a composição estilística de cada gênero do discurso cinematográfico.

2.4 – O estilo e as paixões do medo e da ansiedade

A semiótica trouxe um fecundo estudo às paixões. Após descrever a ação narrativa, o passo seguinte, que consiste na abordagem da modalização do ser, resulta na dimensão passional. As paixões podem ser entendidas como “efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito” (BARROS, 1989/1990, p. 60).

A existência modal, uma das três formas que definem a existência do sujeito (as outras: existência semiótica e existência semântica), apresenta um sujeito que se define pela modalização de seu ser e assume papéis patêmicos. Nesse sentido, “os estados de alma” estão “relacionados à existência modal do sujeito, ou seja, o sujeito segue um percurso, entendido como uma sucessão de estados passionais”¹⁵⁹.

Segundo Denis Bertrand (2002, p. 366), “[...] o estudo semiótico das paixões assenta sobre as modalidades que definem reciprocamente o estatuto do sujeito e do objeto. A paixão, nessa perspectiva, aparece como um excesso, um excedente em relação a uma estrutura modal”. Dessa forma, há modalizações do fazer, que definem a competência do sujeito ao dar

---

¹⁵⁹ BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. **Cruzeiro Semiótico**. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, julho, 1989 – janeiro, 1990, p. 61.

conta das relações intencionais, podendo ser apreendidas como uma organização paradigmática e/ou sintagmática. Sob o ponto de vista paradigmático, de acordo com Bertrand, o sujeito é munido de uma carga modal, seja ela de maior ou menor complexidade, que, por sua vez, é constituída por modalidades que podem ser compatíveis, contrárias ou contraditórias, responsáveis por determinar, a cada instante, o percurso do sujeito. Desse modo, as modalidades compatíveis precisarão a “[...] coerência do sujeito positivo e contratual da ação: /dever/, /querer/ e /poder fazer/; incompatíveis, elas definirão um sujeito conflitual da transgressão: /dever não fazer/, /querer fazer/ e /poder fazer/” (BERTRAND, 2003, p. 366-367).

Já do ponto de vista sintagmático, a carga modal surgirá hierarquizada e evolutiva, simultaneamente. Assim, uma modalidade dita dominante determinará o sujeito, pondo as outras sob sua dependência. Temos, dessa forma, o /querer/ que irá reger, “ao longo do percurso, o saber e o poder fazer, formando um ‘sujeito do desejo’, ou será o /saber/ que formará a modalidade diretriz, dominando o querer e o poder fazer, para formar um ‘sujeito de direito’”¹⁶⁰.

Mas o passional, mais do que ao fazer, tem suas raízes no *ser* do sujeito; assim, “[...] o passional pode ser entendido como uma variação dos estados do sujeito, permitindo depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua ‘existência modal’ por meio da modalização dos enunciados de estado”¹⁶¹.

No que tange à modalização do ser, esta irá descrever o modo de existência do objeto de valor em ligação com o sujeito. Aqui o que importa não é mais a relação intencional, mas as relações existenciais. A modalização do ser define, por decorrência, o estatuto do sujeito de estado. Para esse sujeito, o objeto poderá ser

[...] desejável ou odiável, almejavél ou temível, indispensável ou irrealizável, etc. Seu estado (“estado de alma”) estará sob a dependência da modalidade investida nos objetos de seu horizonte axiológico. É possível dar conta da formação dessas estruturas semióticas, postulando um nível subjacente de articulação do sentido: o da timia.¹⁶²

A timia (disposição afetiva de base), no nível das estruturas profundas, irá nomear “[...] a relação primitiva que todo ser vivo mantém com seu ambiente, a maneira como se sente em seu meio, entre atração e repulsão”¹⁶³. Uma denominação mais neutra (“foria”)

¹⁶⁰ BERTRAND, 2003, p. 367.

¹⁶¹ BERTRAND, loc. cit..

¹⁶² BERTRAND, 2003, p. 368.

¹⁶³ BERTRAND, loc. cit..

articulará dois termos contrários, /euforia/ vs. /disforia/ e um termo neutro, /aforia/. A euforia produzirá um valor positivo, ao passo que a disforia é vista como um valor negativo. No nível das estruturas semionarrativas, o espaço modal é o correspondente do espaço fórico, visto que é naquele espaço que as modificações do estatuto do objeto (do valor do objeto) na sua relação com o sujeito de estado é realizado. Dessa forma, o valor é uma estrutura modal que, ao afetar uma grandeza semântica qualquer, irá modificar sua relação existencial com um sujeito. Como bem enaltece Bertrand,

[...] o sujeito 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 [...]), quer por aquelas que outros atores operam no mesmo ambiente que ele (como no caso do ciúme). A existência modal coloca, portanto, o valor em movimento e em jogo. Ela dá lugar a interrogações inquietantes sobre ‘o valor comparativo de valores de inegável valor’, a ‘tensões de inegável importância’, a conflitos de valor. É impossível, com efeito, no universo do discurso, haver ‘sujeitos neutros, estados indiferentes, competência nula’ (BERTRAND, 2002, p. 369 – grifo do autor).

Podemos afirmar que as modalizações de estado e do ser, juntas contribuem para analisar os efeitos de sentido passionais, tal como se manifestam na língua e no discurso.

Convém notar que, no caso do *suspense*, a paixão que irá dominar os enunciados fílmicos decorrentes desse gênero é a *ansiedade*. Em nosso caso, depreendemos essa paixão em uma escala crescente de tensão, que vai do estado aflitivo, passando pelo estado angustiante, e culminando no estado supliciado, como mostraremos mais adiante. Ocorre, porém, que alguns filmes surgem como pontos de discórdia entre o que seria a fronteira de um gênero, como é o caso segundo o qual se apresenta em *Psicose*: muito se comenta a respeito desse filme, se ele é um representante do gênero *horror* ou do *suspense*. Se a paixão dominante do *suspense* é a ansiedade, aquela que irá influenciar os enunciados do gênero de *horror* é paixão do medo. *Psicose* pode sustentar um enunciado originado na paixão da ansiedade.

A seguir, começemos por expor a paixão do medo e suas consequências nas narrativas originadas do gênero *horror* do discurso cinematográfico, a título de comparação com o *suspense*.

2.4.1 – A paixão do medo e o *horror*

De acordo com Houaiss (2009), o medo é um “estado afetivo suscitado pela consciência do perigo ou que, ao contrário, suscita essa consciência”. O medo, como estado afetivo, é uma paixão. Segundo Barros (1989/1990, p. 60), “a descrição das paixões se faz em termos de sintaxe modal, ou seja, de relações modais e de suas combinações sintagmáticas, que produzem efeitos de sentido ‘afetivos’ ou ‘passionais’”. A paixão do medo irá influenciar os “estados de alma” do sujeito por meio de uma configuração patêmica. Entende-se por configuração patêmica a dimensão complementar às dimensões pragmática e cognitiva, que se relaciona não mais à transformação dos estados de coisas, mas à modulação dos estados dos sujeitos, seus “estados de alma”; portanto, “[...] essa dimensão constitui objeto da semiótica das paixões” (BERTRAND, 2002, p. 426).

A partir do estado inicial da espera simples, definida por Greimas (1983, p. 227) como uma “[...] colocação do sujeito em relação com um objeto de valor”, e da espera fiduciária, que supõe, cada vez mais, “[...] as relações modais com outro sujeito”, as paixões podem ser descritas. A espera simples trata, em primeiro lugar, “[...] de uma modalização do sujeito que pode caracterizar-se como um /querer-estar-conjunto/ [...] do objeto de valor, conjunção esta que garante sua existência semiótica”¹⁶⁴. Já a espera fiduciária relaciona-se com o /crer/ que é a relação fiduciária entre o sujeito e o simulacro – “[...] objeto imaginário que o sujeito projeta para fora de si e que [...] determina [...] o comportamento intersubjetivo” –, que não é somente um /querer-estar-conjunto/, mas também um /crer/¹⁶⁵. Esse sujeito não faz coisa alguma para satisfazer suas aspirações e mantém com outro uma relação de confiança e crê poder contar com ele para realizar seus desejos, atribuindo-lhe um /dever-fazer/. Barros (1989/1990, p. 62) dirá que “o sujeito do crer e o sujeito do ser, em /crer-ser/, não são obrigatoriamente os mesmos, pois, /crer-ser/ se entende tanto como ‘crer que o outro é’, quanto como crer nas suas próprias qualificações”. É a partir da espera, segundo a autora, que se desenvolvem diferentes percursos em que as determinações modais do sujeito irão fabricar efeitos de sentidos que são ditos “passionais”.

O percurso passional possui um esquema canônico. De acordo com Bertrand (2002, p. 374), a uma semiótica do agir, ou seja, à narratividade, se integra uma semiótica do sofrer, ou seja, a dimensão passional. O esquema passional canônico configura-se da maneira que segue:

¹⁶⁴ GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens II – Essais sémiotiques**. Paris : Éditions du Seuil, 1983, p. 228.

¹⁶⁵ Ibid., p. 230.

Disposição (contrato)	Sensibilização (competência)	Emoção (ação)	Moralização (sanção)

QUADRO 24 – *O esquema passional canônico.*

A disposição é o estado inicial em que o sujeito pode acolher tal e tal efeito de sentido passional; aqui há a indicação de seu caráter, seu estilo passional. A sensibilização refere-se a uma intensificação dos objetos que procede da aspectualidade; desse modo, teremos paixões incoativas como a impulsividade, terminativas como a nostalgia, durativas como a ambição, entre outras. A emoção diz respeito à crise passional que tem por objetivo prolongar ou atualizar a sensibilização; eis o momento da patemização propriamente dita, que irá manifestar o discurso passional. Quanto à moralização, esta diz respeito ao “controle” da estrutura passional, ou seja, “pela regulação social que determina a medida, entre excesso e insuficiência, da circulação dos valores” (BERTRAND, 2003, p. 378). Assim,

[...] esse conjunto permite formular a hipótese de um esquema passional canônico, comparável ao esquema narrativo e transcultural como ele, que inscreve o desenvolvimento passional em um percurso de quatro sequências: a disposição, a sensibilização, a emoção e a moralização.¹⁶⁶

A paixão do medo, desse modo, dentre suas várias possibilidades de valorização da relação conjunta, manifesta-se de duas maneiras: na primeira, o sujeito de estado valoriza como positiva a conjunção com o objeto-valor desejável; na segunda, após uma modificação do estado inicial do /querer/, o sujeito valoriza como negativa essa conjunção, prevalecendo uma posição que irá positivar a disjunção com o objeto-valor, pois este se tornou indesejável, do ponto de vista do sujeito investido na procura deste objeto. O sujeito aqui, em seu estado inicial, também é modalizado pelo /crer/, visto que acredita na manutenção do estado conjunto, considerado por ele como eufórico. Dessa forma, podemos arquitetar um primeiro esquema passional fundado nessas duas maneiras de valorização conjunta acerca da aflição provocada pelo medo¹⁶⁷:

¹⁶⁶ BERTRAND, 2003, p. 378.

¹⁶⁷ Esse esquema está originariamente em estudo feito por Greimas (1983, p. 99) sobre a “modalização do ser”. Partimos dele para a nossa proposição.

QUADRO 25 – Primeiro esquema passionnal fundado sobre a paixão do medo.

A variação passionnal mostra a relação do sujeito com seu objeto-valor:

Segurança: implica tranquilidade, conforto, querer estar em conjunção, a princípio, com o objeto-valor que considera eufórico; eis o sujeito seguro;

Insegurança: fundamentado pelo perigo, pela ameaça iminente, o sujeito tem como positiva a disjunção, considerando-a eufórica, visto que o objeto-valor torna-se indesejável; eis o sujeito inseguro, desconfortável;

Alívio: caracterizado pela confiança, o sujeito quer não acreditar na propensão ao perigo do objeto-valor, tornando-o eufórico; eis o sujeito aliviado;

Inquietação: o sujeito acredita na nocividade do objeto-valor, tornando-o disfórico; eis o sujeito inquieto.

Disso resulta que os percursos de variação de intensidade possíveis são:

1 – do relaxamento à tensão: segurança (asserção) – inquietação (não-asserção) – insegurança (negação).

2 – da tensão ao relaxamento: insegurança (negação) – alívio (não-negação) – segurança (asserção).

No caso dos filmes de horror, a paixão do medo, capitaneada pela oposição da categoria /segurança/ vs. /insegurança/, estabelece uma gradação da tensão gerada pela presença do perigo, da ameaça, da presença do mal que assola os sujeitos discursivos, na fase da emoção do esquema canônico passionnal, em uma tomada de consciência gradativa, em que podemos representar da seguinte maneira:

Aflição →	Terror, temor, pavor →	Pânico
Tensão mínima	Tensão intermediária	Tensão máxima

QUADRO 26 – Tomada de consciência gradativa do medo em três fases.

É bom salientar que o gênero *horror* se utiliza da paixão do medo como um efeito propulsor. Há exemplos de enunciados fílmicos que, em uma possibilidade de tensão máxima em que a aflição pode desdobrar-se, estabelecem o pânico como resultado de uma supervalorização passional dos sujeitos investidos na fase patêmica da emoção. Desse modo, no que tange à paixão do medo, complementaríamos o primeiro percurso de variação de intensidade possível da seguinte maneira: da tensão à hipertensão [aflição – terror – pânico]. É preciso reiterar que, no gênero *horror*, o primeiro esquema passional, que vimos anteriormente, é canônico e apresenta dois percursos possíveis: do relaxamento à tensão; da tensão ao relaxamento. No entanto, ao invés de fazer um esquema para cada paixão como reflexo da tomada de consciência do sujeito, preferimos mostrar que a categoria *insegurança*, como negação da *segurança*, pode ser apreendida sob uma espécie de escala gradativa dessa conscientização do medo. Assim, a *insegurança* ora é constituída pela aflição, ora pelo temor, ora pelo pânico, nessa possibilidade de gradação da paixão do medo. Os esquemas a seguir, de modo algum descaracterizam esse primeiro esquema proposto, com base em Greimas (1983), sobre a paixão do medo. O que está proposto em cada um deles é uma explicitação dessa gradatividade como possibilidade de construção patêmica dos sujeitos. No esquema abaixo, verificamos como o primeiro percurso de variação de intensidade da paixão do medo pode tomar três direções passionais, no âmbito da *insegurança*:

QUADRO 27 – Intensificação da categoria insegurança.

O segundo esquema tem por finalidade explicitar essa intensificação do primeiro percurso de variação de intensidade gerado pela gradação do medo. O que veremos é a disposição das fases patêmicas da emoção para a tomada de consciência da paixão do medo no gênero *horror* do discurso cinematográfico:

Segurança [asserção]	Inquietação [não-asserção]	Tomada de consciência da paixão do medo (em três fases)		
		Insegurança [negação]		
		(as paixões abaixo representam as três possibilidades patêmicas que configuram a categoria insegurança)		
Estado inicial (espera inicial) Relaxamento Modalidades: /querer-ser/ /dever-fazer/ /poder-fazer/	Ação Sensibilidade; Modalidades: /não querer-ser/ /não dever-fazer/ /não poder-fazer/	Aflicção [negação]	Terror/temor/pavor [negação]	Pânico [negação]
		Sujeito na fase patêmica da emoção (1): tensão gerada pela aflicção; Modalidades: /querer não ser/ /dever não fazer/ /poder não fazer/	Sujeito na fase patêmica da emoção (2): potencialização da tensão gerada pela aflicção – <i>supertensão</i> ; Desestabilização do sujeito; Modalidades: /querer não ser/ /dever não fazer/ /poder não fazer/	Sujeito na fase patêmica da emoção (3): tensão acima dos padrões normais – <i>hipertensão</i> ; Desestabilização e Aniquilamento do sujeito; Modalidades: /querer não ser/ /dever não fazer/ /poder não fazer/

QUADRO 28 – Segundo esquema passionnal - as fases patêmicas da emoção – fundado a partir da paixão do medo no gênero *horror*.

Em suma, podemos sugerir que, no gênero cinematográfico *horror*, a paixão do medo funda-se em três momentos que estabelecem a tensão passional como um *crescendo* no âmbito da categoria *insegurança*, no primeiro percurso de variação de intensidade possível: a tensão gerada pela *aflicção* (fase patêmica da emoção 1), insegurança (I) em oposição à segurança do relaxamento do estado inicial, em uma possível potencialização, ganha uma amplitude e estabelece o *terror* (ou o *temor* e o *pavor* – uma *supertensão* – fase patêmica da emoção 2), insegurança (II) em oposição à segurança, que tem por meta desestabilizar o sujeito para, com isso, provocar seu aniquilamento; a potencialização do terror, na amplitude

da supertensão, produz o *pânico* (a *hipertensão* – fase patêmica da emoção 3), insegurança (III) em oposição à segurança. Como exemplo para cada uma das fases patêmicas da emoção, basta olhar, para o primeiro caso, o filme *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polansky; para o segundo, *O exorcista* (1973), de William Friedkin; e, para o terceiro, o já citado *A bruxa de Blair* (1999).

Torna-se necessário observar que, em cada um desses filmes, verificamos que o segundo percurso da variação de intensidade, da tensão ao relaxamento, também pode sofrer uma gradação no retorno à segurança, no gênero *horror*. Vejamos como isso acontece nesses filmes.

Em *O bebê de Rosemary*, uma jovem recém-casada suspeita que seu marido mantém contato com vizinhos bruxos e satanistas, cujo propósito é possuir o filho que espera. No enunciado fílmico, acompanhamos a aflição de Rosemary que, tomando certos medicamentos homeopáticos, oferecidos pelos vizinhos bruxos, na tentativa de tornar sua gestação tranquila, confunde alucinação e realidade. O restabelecimento do estado inicial se dá quando Rosemary, ainda aturdida pelo sequestro do filho recém-nascido, e prevalecendo o instinto de mãe, reencontra seu bebê na casa dos vizinhos, mesmo ele sendo, aparentemente, “filho do diabo”. A aflição que orientou o estado passional do sujeito do enunciado fílmico trouxe, no segundo percurso, a possibilidade de retorno ao estado inicial, ao relaxamento promovido pela segurança.

Em *O exorcista*, uma menina, Reagan, a partir de sintomas de dupla personalidade, tem um diagnóstico assustador: com a ajuda de um padre, sua mãe conclui que o demônio a possui. As tentativas frustradas de exorcizar a menina acentuam o medo, gerando o terror, o pavor de forças desconhecidas e sobrenaturais. Um dos padres morre durante o processo de exorcismo. Reagan sofre fisicamente nas mãos do demônio que tomou seu corpo. As esperanças, exíguas, perdem-se entre as degradações morais e físicas impostas pela possessão. Reagan está prestes a sucumbir diante do mal, pois a possibilidade que ela tem de restabelecer o estado inicial, pautado pelo relaxamento proposto pela segurança, é quase nula. Em uma tentativa desesperadora, outro padre oferece seu corpo como novo hospedeiro ao demônio, em troca de deixar a menina viver. O ardil dá certo, Reagan é liberta do mal, e o padre suicida-se, jogando-se da janela da casa da menina. O que move esse ímpeto reside na crença de que, morrendo o corpo possuído, o demônio não consegue ocupar outro. Esse enunciado apresenta o terror, o estado patêmico da emoção 2, a insegurança (II) em oposição à segurança, e aponta para uma possibilidade mínima de retorno ao estado inicial. Essa volta quase não acontece, pois as chances de retomar a segurança, de escapar desse estado disfórico, eram precárias.

Em *A bruxa de Blair*, quando três amigos, no intuito de realizar um documentário sobre a tal bruxa do título, se perdem e são assustados por estranhos acontecimentos na floresta, o que temos é um enunciado fílmico pautado pelo pânico. Há um *crescendo* de situações que evocam as três possibilidades de tensão que se vinculam à insegurança: a aflição (estado patêmico da emoção 1) – quando se veem perdidos e sem direção no interior da floresta –, o terror (estado patêmico da emoção 2) – os ruídos e os acontecimentos macabros que surgem a cada dia, deixando-os amedrontados e sem direção – e o pânico (estado patêmico da emoção 3) – após o desaparecimento misterioso de um deles, os outros dois embarcam em um desespero completo e, desorientados, entram em uma casa abandonada na floresta, lugar em que ocorre o seu perecimento. O filme mostra que as chances de retorno ao relaxamento inicial são extintas, prevalecendo o disfórico da ameaça destruidora que tem por princípio o aniquilamento do sujeito.

Assim, podemos então completar aquele quadro dos percursos de variação de intensidade possíveis, no âmbito da paixão do medo, do seguinte modo:

QUADRO 29 – Intensificação da categoria insegurança e os possíveis percursos de retorno.

Convém retomar que, um enunciado fílmico pautado pela paixão centralizadora do medo, que tem a aflição como estado patêmico da emoção 1, gerado pela insegurança, coloca em questão uma regra para que possamos estabelecer que há uma variedade de estilo no gênero do *horror*: nesse caso, temos, em *O bebê de Rosemary*, um exemplar do *horror psicológico*. A fonte do medo é materializada ou no modo como as pessoas ao redor do sujeito infligem a ele uma manipulação de situações, ou no desequilíbrio da própria consciência do sujeito. São esses fatores que o colocam em um estado de pura aflição. Aqui

há a possibilidade de retorno ao relaxamento inicial, o que torna essa afirmação mais uma característica dessa variedade estilística do *horror*. O estado patêmico da emoção 2, por sua vez, exprime um enunciado fílmico pautado por mais uma variante do gênero, o *horror sobrenatural*, em que a figurativização do objeto que provoca o medo surge como uma forte evidência de algo além do mundo natural: nesse caso, temos, em *O exorcista*, um belo exemplo e uma possibilidade, mesmo que mínima, de retorno do sujeito ao estado inicial do relaxamento. Ainda em nossa concepção, há uma terceira variante do *horror*, que emerge do estado patêmico da emoção 3: o *horror do indecifrável*. Nesse caso, tanto o sujeito discursivo quanto o enunciatário desconhecem a fonte do medo, pois ela não se “materializa”, não se mostra, não é concretizada como um objeto que se pode extinguir. A consciência do medo existe, mas a incerteza conduz ao pânico e à desestabilização dos sujeitos do enunciado, levando-os à destruição, sem possibilidades de retorno ao relaxamento inicial. Existe a figurativização do medo na ambientação do espaço, tais como casas mal-assombradas, mas ela não é suficiente para externar a verdadeira fonte que provoca essa paixão. As figuras discursivas somam-se, justapõem-se, aglomeram-se, mas todo esse esforço figurativo torna-se inócuo. O que prevalece é a incerteza e, desse modo, a duração, não mais do medo, mas da ansiedade, que devora a alma, tanto dos sujeitos do enunciado, quanto do espectador do *horror*, e determina um contínuo torturante. Nesse ponto, vimos que um exemplo mais do que cabível é *A bruxa de Blair*, com o desenlace final completamente indecifrável do ponto de vista dos atores do enunciado e do enunciatário.

Em síntese, a paixão do medo, no gênero do *horror* cinematográfico, postula uma categoria (/segurança/ vs. /insegurança/) em que o segundo termo, ligado ao medo, produz uma escala de tensão, que vai de uma tensão mínima a uma tensão máxima, postulando três estados patêmicos de tomada de consciência do medo: a aflição, o terror (ou temor, pavor) e o pânico. Esses três estados ajudam a configurar três variantes estilísticas do gênero: o *horror psicológico*, o *horror sobrenatural* e o *horror do indecifrável*.

Após essas postulações relativas à paixão do medo no discurso cinematográfico, vejamos como a paixão da ansiedade pode apresentar um princípio parecido com o *suspense*.

2.4.2 – A paixão da ansiedade e o *suspense*

A título de estabelecer uma comparação, voltemos ao Houaiss (2009) para as definições de angústia e de ansiedade. Esta corresponde a um “estado afetivo penoso, caracterizado pela expectativa de algum perigo que se revela indeterminado e impreciso, e diante do qual o indivíduo se julga indefeso”; também corresponde a um “grande mal-estar físico e psíquico; aflição, agonia” e à “falta de tranquilidade; receio”. Aquela, por sua vez, relaciona-se a um “estado de ansiedade, inquietude; sofrimento, tormento”.

Portanto, sendo a angústia um estado de ansiedade e, como tal, produz aflição, podemos encontrar aí o elo comum com a paixão do medo característica dos filmes de horror. Se a aflição é o estado patêmico 1, ou seja, o primeiro estágio da tomada de consciência do medo, podemos dizer que essa mesma paixão também é o primeiro estágio da tomada de consciência, no âmbito da ansiedade, nos filmes oriundos do gênero *suspense*.

No caso do *suspense*, a angústia se encaixaria perfeitamente no estado patêmico 2 da ansiedade e o suplício seria o estado patêmico 3, o auge da paixão da ansiedade. O suplício remete à ideia de uma “punição corporal” torturante; é um “sofrimento físico intenso provocado por crueldade”; é uma dor ou sofrimento “violento, físico e psicológico ou moral”: o que se “inflige a alguém para lhe arrancar alguma confissão”¹⁶⁸. Em suma, é a tortura psicológica, ou física, em sua intensidade máxima. Como isso se encaixa na composição estilística do *suspense*? Vejamos, em primeiro lugar, como podemos arquitetar um primeiro esquema passionai da ansiedade no *suspense*. Esse esquema está fundado nestas duas maneiras de valorização conjunta acerca da aflição, esta como um primeiro estado patêmico, provocado pela ansiedade:

QUADRO 30 – Esquema passionai da ansiedade.

¹⁶⁸ HOUAISS, Instituto Antônio. **Houaiss eletrônico: versão monousuário 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, junho de 2009 – 1 CD-ROM.

Em um primeiro momento, o esquema acima traz a /aflição/ como um dos termos da oposição passional. A aflição, nesse caso, relaciona-se a uma extensão da ansiedade, tomando contornos significativos que envolvem a impaciência e a inquietude. A aflição, como termo *contrário* no esquema passional, pode revelar também dois possíveis caminhos, mas, ao contrário da paixão do medo que, de certa forma, envolve tanto o ator do enunciado quanto o enunciatário, a paixão da ansiedade é um recurso que o enunciadador elege para atingir o estado emocional do enunciatário, visto que somente a ele é dado um saber que o diferencia da ignorância relativa ao ator discursivo, o que induz esse enunciatário a uma tomada de consciência do estado emocional da ansiedade como resultado da estratégia do enunciadador do *suspense*.

Disso resulta que os percursos de variação de intensidade possíveis são:

- 1 – do relaxamento à tensão: tranquilidade – inquietação – aflição.
- 2 – da tensão ao relaxamento: aflição – alívio – tranquilidade.

No entanto, a carga valorativa, no caso da ansiedade, também apresentará um novo esquema em que as tensões que cercam essa paixão desenvolvem-se em uma escala crescente:

Aflição → (tensão mínima) →	Angústia → (supertensão – tensão intermediária) →	Suplício (hipertensão – tensão máxima)

QUADRO 31 – Tomada de consciência gradativa da ansiedade.

Assim, a tomada de consciência da paixão da ansiedade, no caso do gênero cinematográfico *suspense*, apresentará um percurso que se iniciará pela aflição, em uma primeira tensão contrária ao relaxamento da tranquilidade; em uma valoração de intensidade (uma supertensão), a aflição torna-se angústia, também contrária ao relaxamento inicial; em outra valoração (uma hipertensão), a angústia torna-se suplício, sem uma abertura fácil para o retorno ao relaxamento inicial proposto pela tranquilidade. A sobrecarga da aflição, como estado patêmico inicial, irá colocar o sujeito do discurso diante ou da angústia ou do suplício; este último acarretará o desespero tanto para o sujeito discursivo quanto para o enunciatário, contaminando o espectador perante o *suspense* de maior exposição (*suspense* pleno), como é o caso da espera supliciada que acomete um enunciado como *Psicose*.

Se olharmos para os três filmes-guia que compõem nosso *corpus*, tal escala crescente irá adequar-se do seguinte modo: para o primeiro caso, o estado patêmico da emoção 1 (a aflição), temos *Cidadão Kane*; para o segundo, o estado patêmico da emoção 2 (a angústia), há *Anatomia de um crime*; e, para o terceiro, o estado patêmico da emoção 3 (o suplício), *Psicose* é um exemplo primordial.

É interessante observar que cada estado patêmico da emoção provocado pela paixão da ansiedade tem uma correspondência direta com as zonas de intensidade do *suspense*: o estado patêmico 1, a aflição, relaciona-se com a zona de conforto; o estado patêmico 2, a angústia, mantém ligação com a zona intermediária; por sua vez, o estado patêmico 3, o suplício, está intimamente unido à zona de impacto, com o *suspense* pleno.

No entanto, um mesmo filme, no âmbito do *suspense*, pode apresentar esse esquema nos meandros de sua narrativa. *Frenesi* (1972), de Alfred Hitchcock, é um bom exemplo desse esquema patêmico da ansiedade: em Londres, um agressivo ex-oficial da Real Força Aérea é suspeito de ter cometido uma série de assassinatos. Acuado e impossibilitado de fugir, o ex-oficial tenta provar sua inocência, e parte ao encalço do assassino. Da aflição inicial (estado patêmico da emoção 1), em que vemos o ex-oficial ser acusado injustamente de mais um assassinato, pois sabemos que ele tinha um álibi no momento da morte de mais uma mulher, passamos para a angústia (estado patêmico da emoção 2), já que, a partir desse momento, o verdadeiro assassino é revelado. Acontece, porém, que o protagonista é preso e, imediatamente, condenado à morte, ao passo que o assassino da gravata comete mais outros crimes. O suplício (estado patêmico da emoção 3), tanto do sujeito discursivo, condenado à morte, quanto do espectador, domina a narrativa e, enquanto a verdadeira identidade do assassino não é revelada, essa sobrecarga emotiva devora a alma do sujeito e do espectador desesperados. Esse recurso em que as emoções dominam a narrativa é produto de um enunciador fílmico que postula seus enunciados por meio de uma enunciação que irá manipular as emoções não só dos atores do enunciado, mas também, principalmente, do espectador do *suspense*.

Para finalizar aquilo que foi dito anteriormente a respeito de *Psicose* ser um filme que sustenta a paixão da ansiedade, o que o coloca como um exemplar do *suspense*, vejamos mais algumas diferenças básicas entre as paixões da ansiedade e do medo.

A ansiedade é uma paixão do contínuo; o medo é uma paixão do descontínuo. A ansiedade é algo do inacabado; o medo define-se pelo fechamento. Desse modo, o *horror* é um gênero do fechamento, visto que a fonte do medo é algo do descontínuo, cuja actualização é a terminatividade: a partir do momento em que o objeto do medo é

encontrado e liquidado, cessa o medo e a coragem é retomada. O *suspense*, por sua vez, é um gênero do inacabado, pois a aspectualização que lhe compete é a duratividade. Por não possuir um objeto aparente, a sensação de algo interminável é o que domina essa paixão. A ansiedade é uma paixão durativa, enquanto o medo é uma paixão terminativa.

Paul Tilich, em *A coragem de ser* (1992), dirá que o medo mantém uma interdependência com a ansiedade. O medo e a ansiedade possuem uma mesma raiz ontológica, mas não são o mesmo na realidade. Desse modo,

[...] O medo, quando comparado à ansiedade, tem objeto definido (segundo opinião da maioria dos autores), que pode ser enfrentado, analisado, atacado, tolerado. Pode-se agir sobre ele, e agindo sobre ele, participar dele mesmo se na forma de combate. Neste sentido pode-se torná-lo autoafirmação. A coragem pode enfrentar cada objeto de medo porque é um objeto, e torna a participação possível. A coragem pode incorporar nela o medo produzido por um objeto definido, porque este objeto, embora assustador o quanto seja, tem uma faceta com que participa em nós e nós nele. Pode-se dizer que desde que haja um *objeto* do medo, o amor, no sentido de participação, pode dominar o medo (TILICH, 1992, p. 31).

Com a ansiedade, porém, acontece algo diferente. De acordo com Tilich¹⁶⁹,

[...] a ansiedade não tem objeto, ou melhor, numa frase paradoxal, seu objeto é a negação de todo objeto. Portanto, participação, luta e amor em relação a ela são impossíveis. Aquele que está em ansiedade está, tanto quanto é mera ansiedade, entregue a ela sem apelação. O desamparo no estado de ansiedade pode ser observado da mesma forma em animais e humanos. Expressa-se pela perda de direção, reações inadequadas, falta de "intencionalidade" (o ser relacionado com conteúdos significantes de conhecimento ou vontade). A razão deste comportamento às vezes surpreendente é a falta de um objeto no qual o sujeito (um estado de ansiedade) possa concentrar-se. O único objeto é a própria ameaça, mas não a fonte da ameaça, porque a fonte da ameaça é o "nada". Pode-se indagar se este "nada" ameaçador é a possibilidade desconhecida, indefinida de uma verdadeira ameaça. Não cessa a ansiedade no momento em que um objeto de medo conhecido aparece? Ansiedade então seria o medo do desconhecido. Porém, esta é uma explicação insuficiente. Pois há reinos inumeráveis de desconhecido, diferentes para cada assunto, e encarados sem nenhuma ansiedade. É o desconhecido de um tipo especial que se relaciona com ansiedade. É o desconhecido que, por sua exata natureza, não pode ser conhecido, porque é não-ser.

Diante disso, podemos dizer que o medo do desconhecido, no caso da ansiedade, possui uma duração, visto que o estado do sujeito ansioso é contínuo. *Psicose*, diferentemente de *Cidadão Kane* e de *Anatomia de um crime*, provoca o medo. A provocação do medo é um recurso de que dispõe o enunciador do gênero do *horror*. No filme de Hitchcock, a fonte do medo é descoberta: Norman Bates tem seu disfarce revelado; e o que antes provocava o medo está fora, temporariamente, de combate (ver FIGURA 17, a seguir).

¹⁶⁹ TILICH, Paul. *A coragem de ser*. Tradução Eglê Malheiros. São Paulo : Paz e Terra, 1992, p.31-32.

FIGURA 17 – *O desmascaramento de Norman e a revelação da verdadeira “sra. Bates” – Fotogramas 26 a 31 (Psicose).*

No entanto, a permanência do estado de ansiedade como efeito de sentido postulado pelo enunciador deixa o enunciatário em um estado de alerta contínuo, pois o *travelling* para frente, que se aproxima pouco a pouco do rosto de Norman – agora preso em uma delegacia local –, até enquadrá-lo em um plano próximo, revela, em uma sobreposição de imagens, a natureza intimidadora e aterradora desse antissujeito discursivo, não eliminado totalmente como fonte do medo (ver FIGURA 18, a seguir).

FIGURA 18 – *O travelling que se aproxima do rosto de Norman, em primeiro plano, para revelar algo desconhecido e macabro ao espectador – Fotogramas 32 a 37 (Psicose)*

O olhar fixo e ameaçador de Norman instaura no espectador uma sensação de continuidade, um sentimento de duração, pois aquilo que aconteceu parece não ter fim. A partir do olhar intimidador do antagonista (que nos foi apresentado como “protagonista”, num jogo manipulativo do enunciador), emerge uma ansiedade, por parte do enunciatário, uma duração aterradora de uma ameaça perene, sem fim.

Se há uma interdependência entre as paixões do medo e da ansiedade, parece que, no caso dos gêneros *horror* e *suspense*, o mesmo ocorre. Vimos que a noção de uma paixão terminativa, no caso o medo, nos enunciados fílmicos do *horror*, é uma regra, assim como uma paixão durativa, no caso da ansiedade, no domínio dos enunciados do *suspense*. No entanto, o que acontece é que o enunciador dos filmes de horror pode quebrar a regra de uma paixão terminativa e inserir, de forma gradual, a paixão durativa da ansiedade e provocar a duração do desconforto daquilo que provoca o medo, seja ele terreno ou sobrenatural. É o que acontece em *A bruxa de Blair*, citado anteriormente. No filme, três amigos, Heather, Mike e Josh, decidem ir a uma floresta na região de Maryland, no intuito de realizar um documentário sobre a lenda da “bruxa de Blair”. Após entrevistar alguns moradores ao redor da cidade de Burkttisville, os três amigos entram na floresta e nunca mais são vistos. Um ano depois, o material das filmagens é encontrado e o que vemos são os terrores que os três amigos

passaram no meio da floresta. Coisas inexplicáveis acontecem que levam os sujeitos ao pânico total, desestabilizando-os e conduzindo-os ao total aniquilamento.

O enunciado fílmico, postulado como um contrato objetivante (a introdução que revela a edição das fitas das filmagens encontradas um ano depois do desaparecimento de três jovens) e subjetivante (o conteúdo das filmagens feitas pelos jovens), não apresenta o objeto do medo, pois não sabemos se o que está perturbando a sanidade dos três jovens pertence ao mundo natural ou ao sobrenatural. Assim como os amigos, ficamos sem resposta, pois a fonte do medo não é revelada. No pânico que preenche toda narrativa fílmica em seu desenlace, proveniente do estado patêmico 3 (hipertensão) do medo, ficamos desesperados assim como Heather e Mike (Josh já havia desaparecido), sem saber que direção tomar, pois a fonte do medo não existe enquanto “ser”. Aqui não há o medo terminativo, mas a suspensão dele, que dá espaço para a duração da ansiedade (o mais puro desespero) como impregnação do enunciado. A intensidade da paixão do medo (o pânico) abre os arredores para que a intensidade da paixão da ansiedade (o suplício) contamine não só os atores do enunciado, envolvidos com a não-materialidade do objeto provocador da desestabilização, mas também o enunciatário que, assim como os atores do enunciado, também está perdido e sem direção. Na cena final, quando Heather, empunhando uma câmera, vê Mike estático, no canto de uma parede do porão de uma misteriosa casa abandonada no meio da floresta, grita e, após um barulho surdo (uma pancada, talvez), cai com a câmera no chão, o que vemos é apenas uma imagem branca e distorcida, até que a câmera pare de filmar. Não há solução. O que ocorre é a suspensão da terminatividade do medo em prol da duratividade da ansiedade, do prolongamento da aflição, do ponto de vista supliciado, de algo totalmente inexplicável. Eis o desconforto que dividiu público e crítica em *A bruxa de Blair*, contrariando as regras do gênero, mas criando um enriquecimento composicional muito importante, visto que, como salienta Bakhtin (2003), os gêneros são formas relativamente estáveis. Eis o porquê de denominarmos esse tipo de horror como o *horror indecifrável*.

Por mais que *Psicose* possa parecer um enunciado que se embrenha em um mundo aparentemente originado da composição do *horror*, a perenidade da ansiedade que domina o desenlace final do filme o coloca como um exemplar do *suspense*.

3 – Algumas considerações sobre o enunciador do filme

Uma das grandes dúvidas que geram debates cada vez mais acirrados diz respeito a quem, de fato, pertence um enunciado fílmico. Ao tomar *Cidadão Kane* como exemplo, uma inquietação paira no ar: Orson Welles (o diretor e o produtor) pode ser considerado o “dono” do filme?

Essa inquietação acerca da produção de um enunciado fílmico qualquer gira em torno de um equívoco em relação aos direitos sobre toda a construção do enunciado fílmico, polêmica que, a uma teoria como a semiótica, não importa.

Ao afirmar que o diretor de carne e osso realmente pode ser o grande responsável pelos filmes que produz, isto é, que ele é o motor fundamental a que todas as outras instâncias do processo fílmico – a fotografia, a montagem, a sonoplastia, o figurino, entre outras – devem se submeter, essa polêmica ganha proporções maiores. Para complicar um pouco mais, parece haver nas teorias cinematográficas uma discussão em torno do narrador, proposta por alguns teóricos do cinema. Essas teorias dizem que Orson Welles, de carne e osso, o diretor real, é o narrador de *Cidadão Kane*. O mesmo é dito sobre Preminger e Hitchcock a respeito dos filmes que realizaram.

A polêmica ganha contornos maiores quando a sétima arte assume um caminho em que afirma veementemente que o diretor é realmente o narrador de um filme, como atestam alguns críticos. Veja-se o caso de *A estética do filme*, livro que condensa o estudo sobre muitas características da linguagem cinematográfica:

A função do narrador não é ‘expressar suas preocupações essenciais’, mas selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, *na medida em que ele escolhe* determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, *por oposição a outras possibilidades* oferecidas pela linguagem cinematográfica. A noção de narrativa entendida desse modo não exclui, por isso, a ideia de *produção* e de *invenção*: o narrador de fato produz, ao mesmo tempo, uma narrativa e uma história, da mesma forma que inventa certos procedimentos da narrativa ou certas construções da intriga. Essa produção e essa invenção, porém, não nascem *ex nihilo*: desenvolvem-se em função de figuras já existentes, consistem, antes de mais nada, em um trabalho sobre a linguagem. (AUMONT et al., 1995, p. 111 – grifos dos autores).¹⁷⁰

Quando se trata da necessidade de distinguir o autor do narrador no âmbito da teoria da enunciação (tal distinção serve muito bem para perceber que essa questão envolvendo a

¹⁷⁰ As noções de “decupagem” e de “montagem” estão no glossário, p. 288 e 290, respectivamente.

problematização do narrador é bem mais complexa), Fiorin (1996) mostra que a enunciação possui dois níveis: no primeiro, como actantes, há o enunciador e o enunciatário, sendo o enunciador o destinador implícito da enunciação e o enunciatário o destinatário implícito; no segundo, encontramos o destinador e o destinatário instalados no enunciado. Nesse caso, narrador e narratário são os actantes da enunciação enunciada. O autor acrescenta:

Mesmo que não haja um *eu* explicitamente instalado por uma debreagem actancial enunciativa, há uma instância do enunciado que é responsável pelo conjunto de avaliações e, portanto, um *eu*. (...) Há, pois, um narrador implícito e um narrador explícito (FIORIN, 1996, p. 65-66 – grifo do autor).

Para chegar a uma possibilidade de entendimento quanto a essas questões, Silva (2004, p. 170-171) dirá:

Sob a ótica da produção do sentido, o diretor é o autor, dado que ele dá um ponto de vista unitário à produção do texto cinematográfico. Só a ele pertencem seus filmes; ele é a referência de suas obras. No entanto, não se trata do diretor de carne e osso, mas do diretor implícito, instância semiótica criada pelo conjunto da obra, que nos permite distinguir Resnais de Hitchcock. O autor-diretor, do ponto de vista da significação, é efeito de sua obra. O diretor-enunciador delega a uma instância enunciativa, instaurada no enunciado, a tarefa de conduzir a narrativa. Em geral, o narrador cinematográfico é implícito (narrador em 3ª. pessoa). O procedimento mais comum, no cinema, é fazer os fatos como que se narrarem a si mesmos, à maneira dos escritores naturalistas, pois isso cria uma forte ilusão referencial.

Sob essa perspectiva, é necessário voltar ao filme de Orson Welles, embora o problema levantado possa ser desenvolvido também com os outros diretores aqui selecionados.

Se o diretor é o enunciador de qualquer filme, esse diretor não é, de forma alguma, o diretor real, o homem real chamado Orson Welles. O estilo de Orson Welles só pode ser fundamentado a partir de sua obra e não do estilo de vida que teve, ou seja, não importa saber se a vida do diretor foi um ostracismo completo para chegar a uma conclusão de que isso foi mostrado em seus filmes. A interpretação da obra do diretor Welles, enquanto enunciador, não pode cristalizar a personalidade do diretor Welles, este de carne e osso. Isso não seria semiótico, mas psicológico, ontológico e, de certa forma, é o que acontece com a maioria das análises de filmes. Assim mostrou Fiorin (2008, p. 153), quando fala sobre Guimarães Rosa:

O enunciador, por exemplo, é sempre um *eu*, mas, no texto *Grande sertão: veredas*, esse *eu* é concretizado no ator *Guimarães Rosa*. É preciso reiterar que não se trata do Guimarães Rosa real, com CIC e RG, mas de uma imagem de Rosa produzida pelo texto. As características que lhe são atribuídas são aquelas criadas pelo texto (grifos do autor).

A imagem de Orson Welles é produzida pela totalidade de seus filmes. E isso parece que não foi pensado pelos autores de *A estética do filme*, que idealizam o diretor real como sustentador e detentor de todo o aparato fílmico. Sob esse aspecto, não é de se admirar que surgissem algumas perguntas do tipo “E como ficaria, então, o roteirista, o diretor de fotografia, o montador, entre outros, nesse processo todo?”.

Na verdade, sob o ponto de vista semiótico, todos pertencem a um só papel: o ator da enunciação. Se o enunciador é o autor implícito, ou seja, uma imagem do autor construída pelo texto, ele é o *eu* pressuposto, ao passo que o *eu* projetado no interior do enunciado é o narrador. Esse *eu* projetado no interior do enunciado dá voz às personagens, em forma de discurso direto, instaurando-se, então, um novo *eu*, que é o interlocutor. O *eu* apresentado acima, nas duas primeiras posições, é um actante da enunciação, isto é, uma posição dentro da cena enunciativa. O interlocutor é um actante do enunciado. Como afirma Fiorin (2008a, p. 139), o ator é uma concretização temático-figurativa do actante.

Em *Cidadão Kane*, o enunciador é um *eu* concretizado no ator *Orson Welles*, assim como o ator *Otto Preminger* e o ator *Alfred Hitchcock* também o são em *Anatomia de um crime* e *Psicose*, respectivamente. Eles não são os diretores de carne e osso, reais, mas uma imagem do diretor produzida pelo respectivo enunciado fílmico.

Insistindo naquilo que foi dito mais acima, nesse mesmo “corpo” do ator da enunciação, no caso o *eu* enunciador, uma questão fundamental surge quando os adjuvantes do diretor (roteirista, diretor de fotografia, sonoplasta, músico, iluminador, entre outros), no processo das filmagens, também podem ser considerados como parte dessa concretização temático-figurativa do actante. O ator da enunciação seria complexo, pois sua imagem única, produzida pelo enunciado fílmico, não seria mais fundamentada apenas pela “figura” do diretor “real”, mas também pelos seus colaboradores. Em suma, o que resulta dessa postulação é o seguinte: não se pode confundir o diretor real, Orson Welles, com aquele projetado na cena enunciativa, o Orson Welles, no caso de *Cidadão Kane* (bem como outros diretores no geral). Enquanto este é um ator da enunciação, “composto” com outras instâncias adjuvantes, ou seja, um *ator sincrético*, o outro é o diretor que tem o seu papel na história da sétima arte. Este é o ser em si mesmo, independente de como se manifesta na história, nas situações sociais, ou seja, o ontológico; aquele, que tem interesse para as diretrizes deste trabalho, é o ser semiótico.

Tudo isso poderia resultar em um verdadeiro problema: ora, se o ator da enunciação de *Cidadão Kane* é a imagem projetada, produzida no enunciado fílmico, denominada *Orson Welles*, mas composta por outras instâncias adjuvantes (roteirista, fotógrafo, músico, entre

outros), como ficaria, então, esses outros “enunciadores”? A noção de enunciação sincrética, única, na medida em que as diferentes substâncias da expressão se sincretizam, contribui para a solução desse impasse.

3.1 – O enunciador sincrético e os papéis enunciativos

Foi dito anteriormente que o enunciador pressuposto da enunciação fílmica é um ator amalgamado, ou seja, *sincrético*. “Alfred Hitchcock” seria uma imagem desse ator sincrético. Em decorrência do que foi exposto, propomos a noção de um *enunciador fílmico*, que, por sua vez, assumiria dois papéis enunciativos, no âmbito da enunciação sincrética: o de *captador das imagens*, manejadas no plano da expressão, na forma e na substância, e o de *organizador das imagens*, operadas no plano do conteúdo, precisamente na forma. Tais conceitos precisam ser mais bem esclarecidos.

A noção de que o enunciado fílmico possui um enunciador pressuposto que aglutina dois papéis enunciativos parece ter sentido quando se examina o processo de criação do discurso fílmico.

O primeiro, a partir do plano da expressão, em sua forma, orientará a *captação das imagens*, ou seja, do enquadramento das cenas, da produção dos planos-sequência e da seleção das categorias paramétricas das imagens e seus contrastes. Nesse momento, que pode ser entendido como a *gênese das imagens*, não há um efeito de ordenação, um resultado propriamente organizado para a manifestação do enunciado; o que há é uma “coleção” de imagens à espera de direcionamento e de construção de sentido com base em certos arranjos encontrados no segundo papel enunciativo. Aqui se fala da *morfologia das imagens*, de como os planos são criados, ajuntados, mas não arranjados, nem dotados de uma significação propriamente estruturada. É o momento da captação do enunciado fílmico em sua forma de expressão, sem ainda manter uma correlação direta com a forma do conteúdo, sem ainda estar lapidado. Nesse caso, é válido observar que a captação adquire um primeiro sentido, uma espécie de semântica em “essência”, por meio da influência do estilo que a convocou. Como a captação ainda está fora do arranjo habitual que pede uma narrativa fílmica, ela só irá produzir sentido a partir da organização operacionalizada no processo da montagem, instância em que se faz presente uma sintaxe da linguagem visual do discurso cinematográfico.

O segundo papel enunciativo, a partir da captação das imagens, orientará para a significação, tendo como fonte as características do estilo de cinema adotado; este se servirá dos segmentos das variadas substâncias do plano da expressão (verbal, sonoro, musical e visual), que ajudarão a compor a identidade audiovisual de um gênero específico, a partir do plano da expressão. Aqui é o local em que os planos anteriormente captados, recolhidos, e sem ordenação irão passar pelo processo da montagem cinematográfica. Ou seja, no caso do cinema clássico, os planos serão ressignificados no intuito de produzir uma linearidade narrativa de acordo com o critério da clareza e também em conformidade com o estilo do gênero. No processo da montagem cinematográfica, operacionaliza-se uma *sintaxe das imagens*, na forma do conteúdo do enunciado fílmico.

Em suma, esse papel enunciativo é que será responsável pela produção de um ajustamento das imagens no processo da montagem aglutinadora e organizadora das instâncias visuais em decorrência de um gênero qualquer subordinado a um estilo de cinema. Nesse momento, a forma da expressão passa a manter uma correlação direta com a forma do conteúdo e o enunciado fílmico se manifesta em sua totalidade. Desse modo, reiterando o postulado apresentado, são dois os papéis enunciativos em que o enunciador fílmico, também sincrético, se situa após uma apreensão da enunciação sincrética que o pressupõe: o de captador das imagens e o de organizador do sentido das imagens.

Vejamos uma síntese parcial desses papéis do enunciador fílmico:

Enunciador fílmico (sincretismo de papéis actanciais enunciativos)	Instâncias pressupostas na produção do filme – Enunciação sincrética	
	Morfologia das imagens	Sintaxe das imagens (Montagem)
	<i>Papel de captador das imagens</i> <i>PE – forma e substância</i>	<i>Papel de organizador do sentido das imagens</i> <i>PC – forma e substância</i>

QUADRO 32 – *O sincretismo de papéis actanciais enunciativos do enunciador fílmico.*

Após passar por essa primeira noção de um enunciador sincrético que aglutina dois papéis enunciativos, torna-se necessário salientar dois pontos de vista sobre o *sincretismo*, que servirão de guia para o desenvolvimento das postulações teóricas acerca do enunciador

sincrético. O primeiro deles origina-se do pensamento de Greimas e Courtés (2008), que consideram o sincretismo sob perspectiva diferente daquela que vem sendo aqui adotada, isto é, o sincretismo das variadas substâncias do plano da expressão. A Greimas e Courtés (2008, p. 467) interessa outro sincretismo:

[...] como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne. Assim, quando o sujeito de um enunciado de fazer é o mesmo que o do enunciado de estado (é o que se dá com o programa narrativo da aquisição por oposição à atribuição, onde os dois sujeitos correspondem a dois atores distintos), o papel actancial que os reúne é o resultado de um sincretismo.

Podemos pensar com os autores, em sincretismo de papéis actanciais. Assim o enunciador do filme, o *eu* concretizado em *Cidadão Kane*, ou em *Anatomia de um crime* ou em *Psicose*, não é somente o diretor real, mas a imagem do autor projetado, este que reúne sincreticamente os papéis actanciais enunciativos na produção de qualquer enunciado fílmico. Essa afirmação vem corroborar a ideia desse *enunciador sincrético*, que assume duas instâncias produtoras do enunciado, captador e orientador.

Cabe agora visualizar o que foi dito anteriormente, voltando à problemática do narrador fílmico. Esse enunciador sincrético, ator amalgamado e concretizado em *Orson Welles*, colocará um narrador, um *eu* projetado na narrativa de *Cidadão Kane*.

Esse narrador dará voz a algumas personagens que, por sua vez, produzirão uma interlocução com outras. No nível discursivo, o narrador de *Cidadão Kane* apresenta Thompson, um repórter encarregado de fazer a investigação sobre o que foi e significou “*Rosebud*” na vida do magnata Kane. No primeiro caso, na instauração do narrador, houve uma debreagem de primeiro grau; no segundo, a instauração das personagens, orientadas pelo interlocutor Thompson, ocorreu uma debreagem de segundo grau. Thompson, por sua vez, delega espaço para que seus interlocutários possam resgatar o testemunho de cada um deles no envolvimento com o magnata da imprensa. A próxima tabela sintetiza essas afirmações:

<i>Enunciador fílmico</i> (<i>sincetismo de papéis actanciais enunciativos</i>) - Implícito; (pressuposto pela enunciação) - Captação; - Ordenação (montagem).	<i>Narrador</i> - Debreagem de 1º. Grau; - a imagem projetada do autor no enunciado;	<i>Interlocutor</i> - Debreagem de 2º. Grau; - Discurso direto; o sujeito Thompson e as outras personagens; - Outras narrativas dentro da primeira narrativa (o relato das testemunhas figurativizadas pelo <i>flashback</i>).

QUADRO 33 – A instauração de narrador e interlocutor.

Em síntese, o enunciador fílmico é sincrético. Temos sempre e unicamente uma enunciação. Portanto, ele cria condições para produzir as correlações semissimbólicas com as formas da expressão e do conteúdo, porque aglutina as imagens captadas, dota-as de significados, organiza-as em estrutura e projeta-as de acordo com o tipo de espectador e de acordo com as coerções da enunciação enunciada, ou seja, no estilo e no modo de dizer de cada gênero de filme; aqui, o filme ganha “corpo” para, então, manifestar-se.

3.2 – Um segundo olhar sobre o enunciador sincrético

Como foi observado, após expormos o primeiro ponto de vista sobre o sincretismo, o *enunciador fílmico*, sincrético por excelência, seria, então, *a priori*, um elemento importante para se compreender a produção da imagem em movimento do cinema.

O segundo ponto de vista que tomamos como premissa para essa postulação acerca do sincretismo tem suas raízes no que se entende por enunciação sincrética. Ao falarmos de sincretismo entre os papéis actanciais enunciativos na formação do enunciador fílmico, é preciso entender como a enunciação sincrética se estabelece.

Já ensinou Hjelmslev (1975, p. 54) que não haverá uma função semiótica (a relação que existe entre a forma da expressão e a forma do conteúdo) sem a “presença simultânea” da expressão e do conteúdo, do mesmo modo “nem uma expressão e seu conteúdo e nem um conteúdo e sua expressão poderão existir sem a função semiótica que os une”. Expressão e conteúdo mantêm uma solidariedade e um “pressupõe necessariamente o outro”¹⁷¹. Afirmar ainda o linguista dinamarquês que

¹⁷¹ HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 54.

[...] Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. Do mesmo modo, é impossível existir (a menos que sejam isolados artificialmente) um conteúdo sem expressão e uma expressão sem conteúdo (HJELMSLEV, 1975, p. 54).

Dessa maneira, a função semiótica estará ligada intrinsecamente à noção de que as substâncias da expressão e do conteúdo estarão conectadas às suas respectivas formas:

[...] Do mesmo modo, é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido, tal como um fio esticado projeta sua sombra sobre uma superfície contínua.¹⁷²

O cinema e sua produção fílmica estabelecem um elo importante quando se trata dessas proposições de Hjelmslev, no que diz respeito à função semiótica estabelecida entre a expressão e o conteúdo, visto que é uma problemática fundamental para se entender o processo do sincretismo.

Ao atentarmos para a produção cinematográfica, tornam-se ainda mais compreensíveis essas proposições fundamentadas por Hjelmslev, quando se constata que uma imagem fílmica é formada, como vimos anteriormente, por várias substâncias: verbal, sonora, musical e visual. Na manifestação fílmica, ocorre um sincretismo das substâncias. Porém, como bem observa Fiorin (2009, p. 37), “o sincretismo não é somente do conteúdo, mas também da forma da expressão”. Temos, então, nesse processo, quatro semióticas depreensíveis da manifestação fílmica. No entanto, não se pode concluir que essas semióticas são o produto de quatro instâncias enunciativas, ou seja, uma enunciação verbal, uma enunciação sonora, uma enunciação musical e uma enunciação visual.

[...] Se houvesse uma enunciação para cada linguagem, o resultado seria colocar uma linguagem ao lado da outra, sem que houvesse uma superposição da forma da expressão e, por conseguinte, sem que dela resultasse um sincretismo. Ao contrário, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético¹⁷³.

Assim, podemos dizer que um filme qualquer possui um único enunciador (no caso, o enunciador fílmico e seus papéis enunciativos na constituição dos enunciados) que, na instância da enunciação, utiliza-se de diferentes substâncias para manifestar, nos dizeres de Jean-Marie Floch (1986, p. 218), uma “forma única” da expressão e um conteúdo. Disso

¹⁷² HJELMSLEV, 1975, p. 61.

¹⁷³ FIORIN, 2009, p. 38.

resulta que o enunciador fílmico é responsável por essa enunciação sincrética: se esta é entendida, como aponta Fiorin (2009, p. 38), no processo da “edição, montagem, etc.”, um dos papéis desse enunciador é realmente possibilitar a organização das substâncias sincretizadas na imagem fílmica, oriundas de sua forma da expressão (a captação, a gênese das imagens, como apontamos anteriormente), na montagem inerente da forma do conteúdo.

Ainda com relação à enunciação sincrética no âmbito do cinema, uma observação interessante é encontrada em Inácio Assis Silva (1994, p. 79):

[...] Tais sincretismos criam o efeito de discurso de enunciação enunciada, vale dizer, de uma enunciação (que, enquanto tal, não é imediatamente apreensível) que se mostra enunciando. O cinema e, ao que parece menos, a televisão, são bastante ricos em expedientes para produzir o efeito de enunciação enunciada: enquadramento, *zoom*, iluminação, *plongée* / *contra-plongée*, entre outros, servem para criar a ilusão de intrusão do enunciador, bem como do enunciatário no enunciado.

O autor abre um caminho interessante para percorrermos: verificar como essa ilusão de intrusão do enunciador acontece no enunciado fílmico. E isso pode ser observado, quando tratarmos do estilo autoral na fundamentação de filmes, nas instâncias enunciativas pertinentes a um gênero em particular, como é o caso de Alfred Hitchcock e o *suspense*, como veremos mais adiante.

3.3 – Projeções do enunciatário e do narratário fílmicos

Se, até esse momento, viemos insistindo na polêmica do narrador fílmico, é preciso falar também de enunciatário e narratário.

Na teoria semiótica, o sujeito da enunciação é pressuposto. Esse sujeito é composto por duas instâncias: o *enunciador* e o *enunciatário*. Se, como vimos anteriormente, o primeiro é um autor pressuposto no momento da enunciação, o segundo, no âmbito da narrativa cinematográfica, é o *espectador*, também pressuposto. Esse espectador é o *enunciatário*. A imagem do enunciatário constitui uma das coerções discursivas a que o enunciador obedece. O enunciatário não é o espectador real, mas um espectador ideal, uma imagem de um espectador produzida pelo discurso. De acordo com Fiorin (2008a, p. 154), o enunciatário é uma imagem concreta a que se destina o discurso. Ele não é passivo, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações. Salienta ainda

Fiorin o fato de que a imagem do enunciatário é um papel temático, que é composto de “[...] uma completa rede de relações” (FIORIN, 2008a, p. 154). No mesmo processo da debreagem de primeiro grau, o enunciador instala no enunciado um actante da enunciação enunciada, o *narratário*, desdobramento do enunciatário. A imagem do narratário, assim como a do narrador, pode ser *explícita* ou *implícita*. Quando o narratário é explícito, o narrador se dirige a ele, ou seja, a imagem do narratário é determinada pelo narrador. Será implícito se o narrador construir a imagem do narratário. Filmes em que o narrador é explicitado, como é o caso de *Curtindo a vida adoidado* (1986), de John Hughes, tendem a mostrar como a imagem do narratário é determinada pelo narrador: Ferris Bueller, cansado da vida rotineira da escola, convida sua namorada e seu melhor amigo para juntos passarem um dia inesquecível. Essa fuga da escola traz alguns imprevistos, tais como a obstinada busca do inspetor de alunos, em relação aos discentes fugitivos. Entre erros e acertos, Ferris consegue o que quer. O interessante nessa aventura narrada por Ferris, narrador-protagonista, é o momento em que ele se “dirige” ao espectador, explicando assim seus motivos, como fica discursivizado em sua atitude, na esperança de ter mais outro “cúmplice”: aquele sujeito que faria as mesmas coisas pelos mesmos motivos apresentados por Ferris. A imagem do narratário, o espectador, é determinada pelo narrador: alguém conivente com a ideia de “cabular a escola”, que aceita a fuga da rotina para viver um dia inesquecível. Nesse mesmo filme, há uma ambiguidade em relação ao papel onisciente e onipresente do narrador: embora Ferris domine a narrativa em todo momento, outro narrador, que não é Ferris, dessa vez implícito, constrói outra imagem do narratário: alguém que é avesso à desordem e concorda com a busca incessante do inspetor da escola em relação aos alunos infratores. Duas imagens do narratário surgem nesse filme: a primeira, explícita, é conivente com a subversão, com a desordem; a outra, implícita, é ordeira e compactua com o conservadorismo.

Enunciatário e narratário são duas imagens distintas. A primeira é uma instância a que se endereça o enunciador; a segunda, a instância a quem se dirige o narrador. A imagem do narratário, seja ele explícito ou implícito, é encontrada num texto fílmico singular, como é o caso de *Curtindo a vida adoidado*. Um pouco mais complexa, a imagem do enunciatário é construída numa totalidade discursiva, recortada para fins de análise.

As totalidades abaixo servem para ilustrar essa distinção. A filmografia do diretor Woody Allen constitui uma totalidade, assim como a dos diretores Steven Spielberg, John Ford e Jean-Luc Godard. Na totalidade denominada “Woody Allen”, o enunciador é crítico, satírico, logo seu enunciatário deverá também aceitar essas qualidades, identificando-se com a totalidade “anárquica” e inovadora. Na totalidade “Steven Spielberg”, bem como “John

Ford”, o enunciador é, em síntese, convencional, logo, ele espera que seu enunciatário se enquadre nesse mesmo comportamento. Já a totalidade “Jean-Luc Godard” apresenta um enunciador avesso ao convencional, inovador, desestruturador em relação aos gêneros convencionais. Antes de avançar, é preciso salientar que para o estilo, incorporamos a noção de *éthos* aristotélico, tal como assimilada por uma estilística discursiva, para a qual totalidades discursivas configuram, no interior do próprio universo discursivo, um estilo, e para a qual o estilo cria o *éthos* do enunciador, como propõe Discini (2004).

Em suma, é importante destacar que:

- a) O *enunciador fílmico* será *convencional*, ao criar o simulacro de que é orientado pelas convenções coercitivas do gênero adotado; a imagem convencional (o *éthos*) construída na totalidade é de um corpo submisso ao dever-fazer segundo crenças partilhadas no modo da causa-efeito; se algo aconteceu assim, a consequência será esta: a obra torna-se predominantemente referencial; nesse caso, o enunciador convencional é “produto” do cinema clássico;
- b) O *enunciador fílmico* será *inovador* quando não for orientado pelas convenções coercitivas do gênero escolhido; a imagem inovadora (o *éthos*) construída na totalidade está à frente de sua obra, para desestabilizar o *status quo*; torna-se, portanto, ele mesmo o referencial da própria obra: surge então a tese do *autor*, propagada pela teoria do cinema na década de 1960 dos *Cahiers du cinéma*. Nesse caso, o enunciador inovador é fruto das experiências de ruptura do cinema moderno.

O enunciatário, por sua vez, apresentará a possibilidade de uma projeção para cada situação enunciativa: será convencional quando for idealizado pelo enunciador convencional e inovador quando for imaginado pelo enunciador inovador. Mas há um terceiro tipo de enunciatário que, em seu turno, determina um tipo de enunciador: o *enunciatário complexo*. Na verdade, este reuniria as qualidades dos outros dois anteriores, sendo complexo na medida em que não importaria a ele qual enunciador encontrar, pois o que ele quer é apenas vislumbrar o enunciado fílmico exposto à sua frente. Esse enunciatário menos radical estaria livre para passear nos caminhos dos gêneros convencionais do cinema clássico, assim como apreciar as inovações propostas por aqueles gêneros *desestruturadores* do cinema moderno. De acordo com Fiorin (2008a, p. 158), “[...] as marcas da presença do enunciatário não se encontram no enunciado (o dito), mas na enunciação enunciada, isto é, nas marcas deixadas

pela enunciação no enunciado (o dizer)”. Isto fica posto, quando se conhece a projeção ideal do enunciatário ao qual o enunciador produzirá e endereçará o enunciado fílmico.

O filme *Psicose* é um recorte na totalidade “Alfred Hitchcock”. Uma imagem esperada do narratário para esse tipo de narrativa é a de que ele seja adepto do suspense. O estilo de cada filme e a construção que envolve os gêneros – sejam eles convencionais ou inovadores – irão determinar o papel que terá o enunciador diante da perspectiva de seu enunciatário ideal.

4 – Do estilo do gênero ao estilo do autor

FIGURA 19 – Hitchcock nas filmagens de *Psicose*.

Antes de entrar nas minúcias de um estilo autoral, convém assinalar que Alfred Hitchcock, como um enunciador, é um “intruso”. Famoso por “mostrar-se” em cada um dos filmes que dirigiu, Hitchcock assume um papel temático que transcende a ficção própria ao estilo clássico, tornando-se um autor que “assina” sua obra e dá a ela uma identidade autoral inexpugnável. Sua assinatura é a visão que temos de sua imagem nos filmes, pois o autor sempre aparece como um personagem de figuração, “perdido” em meio a tantos outros, sem a menor importância. A tentativa de Hitchcock de não se intrometer, a ponto de desviar o olhar do espectador da ação principal, torna-se, às vezes, infrutífera. Olhamos para a imagem do diretor, sua assinatura, e constatamos que, embora saibamos que é ele próprio nas cenas dos filmes que dirigiu, essa marca hitchcockeana é a garantia soberana de um gênero que resiste e que se coloca como um momento-chave na história dos gêneros do discurso cinematográfico. A presença do mestre inglês não interfere na nossa percepção do enunciado fílmico, pois, assim como entrou, Hitchcock desaparece sutilmente, sem deixar alguma pista de seu

paradeiro. Daí ele ser conhecido (e reconhecido), não somente por isso, como o “mestre do suspense”. Nesse caso, temos o envolvimento do ator da enunciação com o ator do enunciado e, como resultado, as consequências que isso pode acarretar para o enunciatário normatizado com o estilo hitchcockeano. Entraremos mais adiante nessa questão.

FIGURA 20 – *Através da janela, Hitchcock é um transeunte qualquer. Eis a assinatura do mestre do suspense – Fotogramas 38 e 39 (Psicose)*

Os filmes do mestre inglês, enunciados envoltos no estilo do *suspense*, são a prova dessa intrusão do enunciadador que, por meio de todos os recursos cabíveis, quer arrastar seu enunciatário para um passeio pelos meandros de seu enunciado, construído para confundi-lo; quer, além de afirmar o contrato objetivante (próprio do estilo clássico de cinema) que estabelece com seu espectador, mostrar-lhe que a ansiedade dos protagonistas deve ser compartilhada com ele, para que, junto com esses sujeitos discursivos, possa sentir na pele o estado emocional que trespassa toda a dinâmica dramática da diegese fílmica.

Hitchcock tornou-se um dos artífices do cinema de suspense e sua notoriedade ultrapassou o rígido limite do *star system* do cinema hollywoodiano. Hitchcock possui o seu próprio mundo no universo cinematográfico. Como bem pontua Bodo Fründt (1992, p. 8), “[...] Alfred Hitchcock conseguiu, com seu trabalho artístico, transformar-se numa figura da história contemporânea – ou seja, existem muitas pessoas que conhecem seu nome sem jamais terem visto qualquer de seus filmes”. Isso se deve ao fato de que

[...] Hitchcock movia-se em seu próprio mundo, tendo perscrutado todos os aspectos, arriscando novas experiências, acompanhadas, na maioria das vezes, por seus espectadores. Ele se comprazia em segui-las, tomando a liberdade de as confundir consigo mesmo (FRÜNDT, 1992, p. 11).

Neste momento, nosso percurso se dará na exposição de um estilo autoral, que deu ao gênero *suspense* uma autonomia marcante, graças ao poder de construção de enunciados fílmicos que o mestre Hitchcock soube trabalhar com maestria e criatividade. Não há como fugir da aceção de que um estilo de gênero está, em alguns casos, concatenado intimamente ao estilo do autor. No nosso caso, o *suspense* é Hitchcock; Hitchcock é o *suspense*.

Partiremos de *Psicose*, filme de nosso elenco-guia, para desvendar o estilo autoral do mestre do *suspense*. Mas isso não significa que outros filmes do diretor inglês sejam excluídos em nosso caminho analítico, muito pelo contrário, alguns deles, que consideramos mais representativos na questão do gênero aqui trabalhado, servir-nos-ão de amparo, notadamente os filmes da fase americana de Hitchcock, que teve início com *Rebecca, a mulher inesquecível*, de 1940, período no qual o cinema clássico americano estava a caminho de seu apogeu.

4.1 – O estilo: da totalidade autoral

É de fundamental importância afirmar que Hitchcock é o orchestrador de um estilo que lhe dá a autonomia para que a profusão da paixão da ansiedade (o *suspense* de algo esperado e, como acontecimento, inesperado) seja a tônica dos seus filmes, embebidos no *suspense*. Hitchcock é o homem que sustenta um estilo particular de expor as entranhas da ansiedade e de construir um emaranhado de situações narrativas que conduzem atores do enunciado e enunciatário ao *suspense* impactante. Como bem observa Discini,

[...] o estilo não é o algo-a-mais, o belo, o raro, o desvio. *O estilo é o homem*. Sim. *O estilo é o homem*, se pensarmos na imagem de um sujeito, construída por uma totalidade de textos que se firma em uma unidade de sentido. *O estilo é o homem*, se pensarmos em um “indivíduo” que, com corpo, voz e caráter, é construção do próprio discurso. *O estilo é o homem*, se pensarmos na imagem de um sujeito que, depreendida dos textos, supõe saberes, querer, poderes e deveres ditados por valores e crenças sociais; um *eu* fundado no diálogo com o *outro*. *O estilo é o homem*, se, para homem, for pensado um modo próprio de presença no mundo: um *ethos* (DISCINI, 2004, p. 7 – grifos da autora).

Discini postula que, para descrever um estilo, “[...] conjunto de características da expressão e do conteúdo que criam um *éthos*”, é necessário reconstruir “[...] quem diz pelo modo de dizer, o que supõe uma mesma maneira de valorizar valores”¹⁷⁴. Desse modo, a

---

¹⁷⁴ DISCINI, 2004, p. 7.

autora dirá que o *éthos* somente será identificado pela análise, se distinguirmos “[...] tais apreciações moralizantes, da responsabilidade de um sujeito que, inscrito no discurso sem dizer *eu*, é tido como mera construção de dada formação social” (DISCINI, 2004, p. 7). O reconhecimento de um estilo torna-se então prerrogativa do processo analítico que tem por curso o exame das estratégias discursivas e dos mecanismos de construção do sentido para suscitar um sujeito ao mesmo tempo único e duplo. Nas palavras da autora,

[...] Para reconhecer um estilo, o olhar analítico identificará a recorrência do que é dito, circunscrita a um fato formal, que supõe a constância de uma estrutura. A partir do que é dito, o analista reconstruirá o sujeito do dizer por meio do exame de estratégias discursivas, que se fundam em um modo próprio de ser e de sofrer emoções e paixões vistas também como efeito de sentido do próprio discurso. A análise do estilo observará então, para aquém da expressão textual, mecanismos de construção de sentido, os quais acabam por dar indicações de quem é o próprio sujeito pressuposto; esse sujeito, ao mesmo tempo único e duplo. *O estilo são dois homens* [...] Tudo tem estilo, para uma estilística discursiva, que parte do estilo para reconstruir o homem¹⁷⁵.

Tomando essa direção, o estilo será aqui analisado como um modo de reconhecer os recursos discursivos de um enunciador que, mantido em um invólucro coercitivo de um gênero que o consagrou, buscou um modo particular, e ao mesmo tempo influente, de dizer e de se empenhar em “[...] mostrar do mundo o verso e o reverso” (ARAÚJO, 1982, p. 93). Além disso, temos como suporte a noção de que o estilo autoral hitchcockeano é matriz geradora do gênero *suspense*; a influência do modo de dizer do mestre inglês alcança um vasto patamar na profusão desse gênero, visto que, por mais que possam proliferar filmes de *suspense*, entretanto serão tão somente filmes feitos “à moda de Hitchcock”, portanto serão inevitavelmente estilizações de Hitchcock.

Reconhecer o estilo de Hitchcock é depreender de um conjunto, de uma totalidade de filmes sob a tutela do *suspense*, uma unidade, um modo particular de provocar a ansiedade no enunciatário, de manipulá-lo a ponto de ser conduzido, sem perceber, a um mundo fundado na ambiguidade, no qual também é pego de surpresa.

Ao tomar como base as propostas de Viggo Brøndal (1986), acerca dos termos *omnis* e *totus*, e de Greimas (1981), no que diz respeito à categoria da totalidade, Discini propõe um modelo lógico “[...] para representar o percurso sintático que define os níveis de totalidade, em se tratando de estilo”¹⁷⁶. Eis o modelo:

¹⁷⁵ DISCINI, 2004, p. 7-8 – grifo da autora.

¹⁷⁶ Ibid., p. 34.

QUADRO 34 – Modelo proposto por Discini (2004) para os níveis de totalidade de estilo

Esse modelo recobre o reconhecimento de um estilo, seja em sua totalidade ou unidade. Assim, “[...] estilo é, então, totalidade, enquanto unidade integral (*unus*) e enquanto totalidade integral (*totus*), sendo que um termo pressupõe outro, numa relação de interdependência. É o recorte do leitor que decide o que é considerado *unus* ou *totus*” (DISCINI, 2004, p. 34). Com relação ao *totus* e ao *omnis*, este implica uma totalidade numérica, sem levar em conta a semelhança; aquele admite o mais de um, que implica um efeito de unidade desde que se leve em conta o ponto de vista da semelhança. Desse modo, o *totus*

[...] é unificado, em estilo, por uma recorrência de um modo de dizer, que emerge da recorrência de um dito. Desse eixo *totus/unus* desponta o efeito de individuação, base do estilo. Desse eixo desponta o *ethos* constituinte do *efeito de sujeito* de uma totalidade.¹⁷⁷

Discini aponta que essas recorrências referidas, que constituem “uma regularidade e uma previsibilidade de um modo de fazer e de ser”, irão, por sua vez, remeter a uma “unidade *virtual*, que aguarda a realização em situações de comunicação, numa circularidade de sentido”¹⁷⁸. A autora irá apontar que o *fato de estilo* é constituído por “[...] relações recorrentes de sentido” que, detectadas em mais de um texto, “[...] irão permanecer estabilizadas como unidade *virtual*”. Ao partir do sujeito que faz, pressuposto a uma totalidade, essa unidade *virtual* estabelece o fato de estilo, entendido como “[...] unidade formal, reconstruída pelo percurso gerativo de sentido, aplicado a um conjunto de discursos”¹⁷⁹. Desse modo,

[...] às estruturas recorrentes de um conjunto de discursos, subjaz, portanto, uma estrutura única e abrangente, constituinte do fato de estilo, correspondente ao *nemo brøndaliano*, unidade potencial; *nemo* opõe-se a *unus*, a unidade realizada, discreta, “expulsa” do bloco integral. É da passagem do *nemo* ao *totus* e do *totus* ao *unus* que

¹⁷⁷ DISCINI, 2004, p. 35 – grifos da autora.

¹⁷⁸ DISCINI, loc. cit..

¹⁷⁹ DISCINI, loc. cit..

emerge, portanto, o efeito de individuação, correspondente, no discurso, a um determinado ponto de vista sobre o mundo, a um determinado caráter, a uma determinada voz (DISCINI, 2004, p. 35-36).

No nosso caso, a oposição entre os gêneros *suspense* e *horror* significa dois *unus*, dois estilos (na concepção do cinema clássico); no interior do *suspense*, *Cidadão Kane*, *Anatomia de um crime* e *Psicose* significam em oposição um aos outros, três *unus*, três estilos. Assim, podemos fazer um recorte e analisar um desses estilos como parte de uma totalidade denominada *suspense*, na autoria de um ator da enunciação como é o caso de Alfred Hitchcock. Desse recorte de um estilo autoral da totalidade do gênero, podemos fazer outro recorte, dessa vez na totalidade das obras do mestre do suspense: analisar o estilo de um filme de sua autoria como representante do gênero que lhe deu notoriedade. Na totalidade da obra de Hitchcock temos sempre que ter em mente que, em cada um dos filmes, “[...] está pressuposta a totalidade englobante e integral, já que se trata de um conjunto, ou bloco, de discursos. Essa totalidade integral, o *totus*, supõe um enunciatório sancionador, que impõe os limites e determina a unidade a ser recortada”¹⁸⁰.

4.2 – Rumo à análise do “estilo Hitchcock”

Ao levar em conta o princípio de que “estilo é efeito de sentido e, portanto, uma construção do discurso”¹⁸¹, dois pontos precisam ser levantados quando tencionamos fazer uma análise de estilo: a) estilo e norma; e b) o ator da enunciação.

Para o primeiro caso, é importante observar que o estilo, como efeito de sentido,

[...] emerge de uma norma, determinada por recorrências de procedimentos na construção do sentido, desde os níveis mais profundos até os mais superficiais do percurso gerativo do sentido. Para poder falar em recorrência, estabelecemos, então como objeto de análise, em princípio, sempre o *mais de um*¹⁸².

A norma, em nosso trabalho, surge da estrutura relativamente estável do gênero *suspense*. Ao escolher de um enunciador específico – Alfred Hitchcock – um conjunto de filmes mais emblemáticos, mais referenciais, característicos de sua marca autoral, busca-se

¹⁸⁰ DISCINI, 2004, p. 36.

¹⁸¹ DISCINI, loc. cit.

¹⁸² Ibid., p. 36-37 – grifo da autora.

construir o efeito de individuação. Portanto, “[...] um sistema deve estar subjacente à totalidade” (DISCINI, 2004, p. 37).

No segundo caso, é preciso deixar bem claro a diferença que há entre o sujeito da enunciação e o ator da enunciação, este, visto anteriormente. Greimas e Courtés (2008, p. 45) pontuam muito bem essa distinção:

[...] Do ponto de vista da produção do discurso, pode-se distinguir o sujeito da enunciação, que é um actante implícito logicamente pressuposto pelo enunciado, do **ator da enunciação**: nesse último caso, o ator será, digamos, “Baudelaire”, enquanto se define pela totalidade de seus discursos (grifo dos autores).

Em linhas gerais, o sujeito da enunciação é composto pelo enunciador e o enunciatário, pressupostos pelo enunciado. Ao passo que o ator da enunciação será uma concretização, como bem observa Fiorin (2008a, p. 139), “temático-figurativa do actante”. De acordo com Fiorin¹⁸³, os actantes da enunciação (*eu* e *tu*) ocupam “[...] posições dentro da cena enunciativa [...]”, e, depois de concretizadas as posições, nos diferentes textos, “[...] esses actantes tornam-se atores da enunciação”. Em se tratando de estilo, depreende-se o ator da enunciação da totalidade dos filmes de Alfred Hitchcock. Enquanto ator da enunciação, cabe a Hitchcock a alcunha de “mestre do suspense”, imagem esta construída pela recorrência de certos traços do conteúdo e da expressão utilizados na composição de enunciados de suspense.

Vamos à análise de um estilo de produção de enunciados fílmicos no interior da totalidade do gênero *suspense*, como é o caso particular de Alfred Hitchcock, ator da enunciação. Inicialmente, podemos dizer que o mestre do suspense estabelece traços essenciais de manipular o enunciatário em seus filmes. Dentre esses modos, podemos destacar aqueles que julgamos mais fundamentais, a título de engendrar a análise do estilo do diretor inglês:

- a) o enunciatário sabe mais do que os atores enunciados no discurso fílmico; aqui, o conhecimento é diferente entre o enunciatário (espectador) e os atores enunciados (personagens);
- b) a montagem deve fluir com a ação, pois cada plano é dotado de uma intensidade; nesse quesito, importa intensificar a ação; os planos devem ser organizados para que todas as cenas sigam o mesmo princípio de formação, de ordem;
- c) o enunciatário é manipulado para que tenha compaixão pelos atores enunciados no discurso fílmico;

---

¹⁸³ FIORIN, 2008a, p.138-139.

- d) há uma estética do *voyeurismo*, diluída, que envolve o enunciatário sem que ele se dê conta; como decorrência, temos a ambiguidade entre o olhar objetivo e o olhar subjetivo, a qual envolve tanto os atores no enunciado fílmico quanto o enunciatário.

A partir desses traços essenciais que fundam o estilo hitchcockeano, produzir-se-á um percurso analítico no intuito de revelar o estilo autoral do diretor inglês, tendo por base alguns filmes importantes da totalidade de sua filmografia. São eles: *Janela indiscreta* (1953); *O homem que sabia demais* (1956); *O homem errado* (1957); *Um corpo que cai* (1958); *Intriga internacional* (1959); *Os pássaros* (1963); *Frenesi* (1972); além do já citado *Psicose*.

É bom salientar que nosso percurso analítico não se prenderá a nenhum dos filmes em particular, com exceção de *Psicose*, com *status* diferenciado em nosso trabalho, visto ser ele um dos filmes-guia que orientam esta tese. Temos em *Psicose*, um ponto de partida no empreendimento da análise estilística sem, no entanto, dissecá-lo exaustivamente, visto não ser esse o nosso propósito. Importa frisar que esse pequeno recorte da totalidade dos filmes de Hitchcock ajudará a compor o efeito de individualidade. Os filmes que compõem esse recorte estarão correlacionados, pois onde for necessária a participação de um ou mais deles, estarão presentes como respaldo ao apontamento teórico levantado. Voltemos aos traços essenciais que compõem o estilo Hitchcock de produzir o suspense.

4.2.1 – Primeiro traço essencial do estilo: o saber em excesso de um dos actantes

O primeiro desses traços diz respeito a um conhecimento maior do enunciatário em relação aos atores enunciados no discurso fílmico.

A produção do medo e da ansiedade em Hitchcock deriva de uma aspectualização actorial em que o saber do enunciatário é valorizado em excesso, de modo a manipulá-lo em suas emoções. O saber ultrapassa a justa medida. De um lado, há o excesso que aspectualiza o enunciatário; de outro, há a insuficiência do saber como a aspectualização dos atores do enunciado. Com isso, há duas *performances* iniciais que, no desenlace final, têm suas fronteiras apagadas pelas mãos do enunciador: a do enunciatário que, em pleno processo estésico, “entra” no enunciado fílmico e passa a sentir as emoções que o descontrolam; a dos atores no enunciado, cuja falta estabelece um princípio de ruína, e, em alguns casos, de

aniquilamento. No entanto, esse saber excessivo, na verdade, traz em si uma espécie de controle velado, visto que o enunciador hitchcockeano não revela tudo gratuitamente ao enunciatário. Este é, de certa forma, ludibriado pela astúcia de um enunciador que, ao postular o conhecimento *a mais*, intensifica o poder do suspense e da ansiedade, essa paixão que avassala as almas em estado de aflição. Vejamos alguns casos.

Em *Psicose*, a partir da morte de Marion, o enunciatário já tem uma pista que o qualifica com um saber *a mais*. Nesse sentido, ele toma consciência de que a “sra. Bates” é um antissujeito que espera, espreita e ataca de surpresa. Assim, quando o detetive Arbogast invade a casa de Norman, a intensidade da cena leva ao desespero, ao medo, à ansiedade o enunciatário, uma vez que ele *sabe* que ali é o “esconderijo”, o local em que a assassina se esconde. Como resultado, a tensão se torna crítica no momento em que Arbogast é tomado de assalto e esfaqueado com várias estocadas. Ao cair da escada, a expressão de seu rosto em muito se assemelha à do enunciatário espantado e surpreso, vítima de um acontecimento, que, de certo modo, não era esperado, pelo menos não naquele momento. A dilatação do tempo, da espera do acontecimento, intensifica a ansiedade e, abruptamente, cristaliza a imagem de um enunciatário com os nervos à flor da pele. Em um momento de pura estesia, é como se o enunciatário pudesse chegar aos ouvidos do detetive e dizer, ansioso e afoito: “Saia daí, fuja, senão você vai ser morto!”. Esse mesmo comportamento, induzido pelo enunciador, acontece novamente, quando a irmã da falecida Marion, Lila, invade a casa de Norman e, do mesmo modo, investiga os aposentos misteriosos. O susto final é coletivo, tanto de Lila, quanto do enunciatário: juntos, descobrimos o paradeiro da mãe de Norman Bates.

Em *Os pássaros*, há uma cena emblemática que também tem o poder de intensificar a ansiedade do enunciatário por meio de um conhecimento *a mais* a respeito dos fatos. Quando Melanie vai até a escola de Bodega Bay esperar pela irmã de Mitch, há um *crescendo* que vai intensificando o desespero do enunciatário à medida que corvos misteriosos vão, aos poucos, empoleirando-se em um brinquedo atrás dela. Melanie, distraída, não sabe da presença dos pássaros ameaçadores que estão se avolumando ao redor do brinquedo. O enunciatário, já sabendo da potencialidade dos ataques mortíferos dos pássaros, sente a aflição aumentando, conforme o número de aves cresce. Ele possui um saber que o coloca em vantagem, em segurança, em relação ao ator no enunciado. Quando, finalmente, Melanie percebe o que está atrás de si e se dá conta do perigo iminente, ela resolve entrar na escola e avisar as pessoas dessa potencial ameaça. Afoitos e apreensivos, alunos, professores e todo mundo que está na escola resolvem sair em disparada, em um desespero desenfreado, beirando o pânico total. O resultado é o ataque dos pássaros de maneira vertiginosa e suicida.

Em *Frenesi*, em um jogo de saber exagerado, o enunciatário, aspectualizado com o conhecimento em excesso, envolve-se com a paixão da ansiedade em um percurso patêmico que oscila entre o relaxamento, embora casual, e a intensificação da tensão que leva ao suplício. O relaxamento acontece, como um recurso de manipular as emoções do enunciatário e, com isso, afastá-lo momentaneamente do perigo, na medida em que cenas de um humor irônico intercambiam-se com a ansiedade em estado bruto. Uma dessas cenas está centrada na sala de jantar da casa do investigador que cuida do caso do assassino da gravata. Quando chega em casa, no final do expediente, encontra sua esposa dedicada a servir-lhe pratos refinados da *cousine* francesa, receitas que ela mesma adaptou para o marido. Entre ensopados extravagantes, sopas de cabeça de peixe, codornas assadas em excesso, o enunciador constrói uma situação que coloca o ator no enunciado fílmico envolto com a paixão do nojo, pois a comida servida pela esposa, prato a prato, em um *crescendo* de espera e surpresa não só para o investigador infeliz, mas também para o enunciatário que espera a próxima extravagância, passa a representar um desvio do olhar do espectador ansioso, fazendo com que ele se esqueça momentaneamente da fonte da ameaça que paira nas estruturas da diegese fílmica. Esse humor deslocado condensa um aspecto de ironia que constitui o estilo do enunciador, do ator da enunciação. Podemos justificar, nessa mesma cena, esse jogo irônico com o enunciatário, que participa do sufoco do ator no enunciado, ao esperar o próximo (des)gosto a ser servido, com um detalhe interessante: a esposa, que incansavelmente não esgota suas possibilidades culinárias, raramente (ou quase nunca) experimenta a comida que faz, deixando para o marido essa tarefa árdua. O sentido dessa cena no meio de um filme que se fundamenta em uma ansiedade levada ao extremo é a justificativa proposta pelo ator da enunciação de que, mesmo na desgraça que paira ao redor, as situações mais banais continuam o seu curso.

Esses momentos de humor e ironia, que conduzem a um relaxamento do enunciatário, são intercalados com a *performance* de Bob Rusk, o assassino da gravata, que instaura a ansiedade intensificada no suplício na narrativa fílmica. O saber do enunciatário é torturante, é angustiante, pois ele vê o verdadeiro assassino agir, enquanto Richard Blaney, o homem acusado da autoria dos crimes, tenta se esconder e provar sua inocência. Sabemos que ele é o homem errado, e também, que ele é, aparentemente, amigo do assassino; este até cede a casa para que Blaney possa esconder-se. Isso intensifica ainda mais a emoção, que conduz o enunciatário a uma tortura pulsante. Eis o suplício, em uma intensificação da ansiedade.

Em *Janela indiscreta*, o enunciador hitchcockeano coloca o enunciatário ao lado do personagem no quesito do saber. Jeff “Jeffries”, em seu constante hábito de espionar a

vizinhança, envolvido em uma aspectualização que o coloca fora dos padrões éticos, pede à noiva que vá até à casa do vendedor – cuja suspeita de ter assassinado a esposa é levantada por Jeff –, investigar o *habitat* do suposto assassino. Do ponto de vista de Jeff, as várias janelas do prédio em frente ao seu são como pequenas telas em que se vê a vida dos outros de modo escancarado. Quando Jeff vê a noiva pela janela da casa do suposto assassino, ele também vê a chegada do homem por outra janela que revela o corredor do andar do prédio. Tendo as duas visões das janelas, a namorada em uma e o assassino em outra, Jeff entra em desespero. A noção anterior que postulamos a respeito do enunciatário de *Psicose*, como aquele sujeito que, sabendo de antemão o que poderia acontecer ao detetive, quer poder “entrar” no filme e avisá-lo sobre o que Arbogast pode encontrar se seguir adiante, acontece reiteradamente em *Janela indiscreta*: Jeff, em uma ansiedade latente que o leva a uma aflição inicial, intensificada e adquirindo as agruras do suplício, quer avisar a namorada da chegada do assassino; quer que ela saia dali, pois pode ser a próxima vítima. Assim como Jeff, impossibilitado de sair do lugar, de poder avisar Lisa sobre o perigo que corre, está o enunciatário. Aqui, seu saber se coaduna com o do ator no enunciado e, junto com ele, passa a sentir a mesma ansiedade e o mesmo suplício sobremodalizado por um *querer* avisar a suposta vítima, mas impossibilitado por um *não poder*. Eis a ironia hitchcockeana em relação a esse suposto saber avantajado que tem o enunciatário: torná-lo impotente diante da ação. Na impossibilidade de poder fazer alguma coisa, o enunciador dá ao enunciatário uma sobrecarga de um suspense cada vez mais intensificado, que o conduz ao suplício, à duratividade passional da ansiedade. Dessa forma, esse é um dos primeiros elementos que fundam o estilo hitchcockeano de provocar a ansiedade durativa, depreensível de seu modo de criar o suspense.

4.2.2 – Segundo traço essencial do estilo: a montagem intensificadora, a ordem e a organização dos planos fílmicos

Retomamos aqui a noção já apresentada nesta tese a respeito de um dos papéis enunciativos que compõem o sincretismo do enunciador fílmico: o de organizador dos planos captados. Nesse aspecto, o papel da montagem ganha um contorno relevante na produção das cenas de suspense que emergem do estilo *Hitchcock*.

Em entrevista a François Truffaut, as palavras do mestre do suspense revelam que

[...] o essencial é emocionar o público, e a emoção nasce de como se conta a história, de como se justapõem as sequências. Portanto, tenho a impressão de ser um maestro, para quem um toque de trombeta corresponde a um *close-up*, e um plano ao longe sugere toda uma orquestra que toca em surdina; diante de belas paisagens, e utilizando cores e luzes, sou como um pintor (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 334-335).

Essa função de “maestro”, que, do ponto de vista semiótico, expressa um enunciador sincrético, só pode ser compreendida na medida em que a noção da montagem cinematográfica adquire um *status* de característica centralizadora na produção de sentido do enunciado. No cinema, duas noções básicas expressam a noção de montagem e vêm ao nosso propósito nesse momento: a *montagem narrativa* e a *montagem expressiva*. Segundo Marcel Martin (1990, p. 132), “[...] a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”. Seguindo esse princípio, Martin estabelece uma diferença entre a narratividade e a expressividade da montagem:

[...] Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador)¹⁸⁴.

A montagem narrativa pode ser apreendida por meio de uma análise que tem como instrumento metodológico o percurso gerativo da significação, pois ela organiza, no âmbito do discurso cinematográfico, todas as etapas desse percurso em uma linearidade ininterrupta, lógica, seja do ponto de vista dramático (actantes narrativos e a discursivização), seja do cognitivo (a projeção de um saber do enunciatário). É a organização do percurso a partir da geração das imagens, instância essa atribuída a um papel enunciativo (captação – captador) desempenhado pelo sujeito da enunciação, estabelecido aqui como um enunciador sincrético.

Com relação à montagem expressiva, Martin afirma o seguinte:

[...] Em segundo lugar, temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos¹⁸⁵.

¹⁸⁴ MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.132.

¹⁸⁵ Ibid., p. 132-133.

A montagem expressiva, sob nosso ponto de vista, está intrincada à narrativa. Sua função desempenhada no interior de um enunciado diz respeito às relações semissimbólicas, vistas anteriormente no capítulo 2. No caso do cinema clássico, não há como desvencilhar-se da ideia de que a montagem expressiva é um recurso que funda uma espécie de distinção entre estilos de filmar, de produzir enunciados fílmicos sob a coerção do gênero cinematográfico. Uma das diferenças entre os estilos presentes em *Anatomia de um crime* e em *Psicose*, repousa na utilização dos recursos que a montagem, inicialmente fundada nas duas acepções de Martin, pode desempenhar na organização do percurso gerativo. O filme de Preminger estabelece-se como um enunciado pautado pelo encadeamento linear e cronológico da montagem narrativa. Importa aqui o fato, mais do que evidente, de contar uma história, como é o caso do advogado Paul Biegler. No entanto, comparado a *Psicose*, *Anatomia de um crime* não transcende o poder de manipulação exercido pelo enunciador Hitchcock na ordenação das imagens que, no espectador, suscitam rompantes emocionais, rupturas com o contínuo, desestabilizações pelo acontecimento. Hitchcock quebra a ordem emocional para instaurar o caos das paixões. Para isso, utiliza-se da montagem em todos os seus níveis, em todos os seus aspectos de ordenação de sentido. Ele faz uso não só da já clássica montagem narrativa, mas também da montagem expressiva como estimulante passional que coloca o enunciatário em “risco”, em um desassossego provocado pela ansiedade que as imagens, ordenadas pela expressividade, insistem em contaminá-lo. O impacto gerado pelas imagens, como resultado da montagem expressiva utilizada pelo enunciador Hitchcock, é o fruto da intenção de produzir um determinado efeito no espectador, no caso o suspense. Nesse aspecto, a ordem das imagens impactantes, na frenética montagem expressiva dos planos, tem um papel singular na concepção do estilo autoral do mestre do suspense.

O conceito epistemológico de ordem interessa para a semiótica em duas acepções. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 352), de um lado, a ordem designa

[...] a regularidade de presença ou de manifestação de um fenômeno (de uma grandeza), no interior de uma cadeia de fenômenos não-definidos. Se reconhecida, essa regularidade torna-se significativa e pode servir de ponto de partida para uma interpretação lógico-semântica do fenômeno recorrente. A ordem aparece, assim, como princípio explicativo da organização sintática e semântica de qualquer discurso.

Nessa acepção, importa notar que esse princípio explicativo da organização sintática e semântica posto pelos autores, em se tratando do estilo Hitchcock, repousa no fato de que a

ordem proposta pela montagem narrativa, sua regularidade, enfim, é um efeito de sentido que o estilo clássico de cinema impõe como um “fenômeno recorrente”. Essa noção primeira de ordem, do ponto de vista semiótico, determina o enunciador sincrético em um de seus papéis enunciativos, o de organizador das imagens, antes captadas, no processo da montagem narrativa e de sua ordem recorrente. Estendendo o conceito de ordem, Greimas e Courtés apontam para uma segunda acepção:

[...] Entretanto, para que uma regularidade possa ser identificada na cadeia discursiva, o fenômeno recorrente deve apresentar-se, de certa forma, como descontínuo, e manifestar, em relação aos termos que o rodeiam, uma relação assimétrica e transitiva. Assim, por exemplo, a apreensão do ritmo pressupõe não só a regularidade de manifestação de um mesmo fenômeno, mas também a presença de ao menos dois termos distintos, situados numa “ordem” de sucessão não reversível. É nesse sentido que se fala da ordem das palavras (na frase), considerando-a pertinente e significativa (em “Pedro machuca Paulo”, a ordem funciona como uma categoria da expressão que permite distinguir o sujeito do objeto) (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 352-353).

Nesse sentido, em um enunciado fílmico como *Psicose*, a cena do chuveiro apresenta-se como um acontecimento que atribui à linearidade contínua uma descontinuidade, elegendo-se, no momento em que irrompe na continuidade do enunciado, como uma montagem expressiva, no caráter de intensificar a ação que conduz ao suspense, bem como transitiva. A montagem expressiva apreende um ritmo que pressupõe uma regularidade de manifestação de um mesmo fenômeno, a irrupção do suspense. A montagem da cena do chuveiro, um acontecimento na linearidade contínua da montagem narrativa, é expressiva no momento em que serve para acentuar um *crescendo* passional que leva o ator, no enunciado, à destruição, e o enunciatário, a uma torrente crescente sob a medida iniciada na aflição, indo inesperadamente ao suplício que é a intensificação máxima da paixão ordenadora do *suspense*: a ansiedade. Essa cena em si estabelece um princípio de ordem na segunda acepção proposta por Greimas e Courtés: ela é, enquanto fenômeno produtor do suspense, uma presença, um termo distinto, que está situado numa ordem de sucessão irreversível. Desse modo, as cenas de Arbogast e de Lila, ambas no interior da casa de Norman Bates, estabelecem uma pertinência que diz respeito ao conjunto de situações que acionam cada vez mais o suspense como forma de atingir o enunciatário. Cada cena em si é produto de uma montagem expressiva que é justificada pelo acontecimento em si, ou seja, pela irrupção do descontínuo no contínuo narrativo. Como categoria da expressão, tais cenas determinam uma ordem dos planos, na montagem expressiva, tornando-os pertinentes e significativos, quando acionados com o intuito de instaurar todo o complexo jogo passional da ansiedade. O que

Hitchcock faz é instaurar uma ordem do descontínuo, constituída pela montagem expressiva, na ordem do contínuo, fundada pela montagem narrativa. Esse processo é a peça-chave do estilo do mestre do suspense. A ordem do descontínuo é a força que prepara para o acontecimento, para a irrupção do inesperado. Eis o porquê de Hitchcock ser o estilo do *suspense*. O acontecimento, como fruto da expressividade da cena, assim como a manutenção do suspense, tem pouca duração, mas isso é proposital, pois a atenuação desse fato inesperado é um meio que o enunciador tem para que o enunciatário não fique nesse estado passional supliciado; muito pelo contrário, abrandando a descontinuidade que a montagem expressiva proporcionou como acontecimento, ele conduz o enunciatário a um relaxamento, para que possa perceber a sucessão do contínuo narrativo novamente, para que possa respirar e apreender o ocorrido. Mas sabemos que isso também é um meio pelo qual o enunciador desvia a atenção para o fato principal, fazendo que o espectador realmente compartilhe a preocupação de Norman com a posterioridade do episódio. Essa linearidade narrativa nos engana, pois, logo mais adiante, o inesperado influencia nossos estados de alma, com mais sucessões de planos, que nos leva ao suplício intensificado, o que podemos comprovar com a morte de Arbogast e a descoberta de Lila. A montagem narrativa está para a desaceleração, assim como a montagem expressiva está para a aceleração.

A montagem expressiva, intensificadora das ações diegéticas, é, em suma, uma das marcas do estilo de Hitchcock. Analisando brevemente mais duas cenas de outros filmes do diretor inglês, o que foi dito acima a respeito do acontecimento em *Psicose* pode ser comprovado em outras situações narrativas. A primeira delas pode ser encontrada em *Os pássaros* (1963); a segunda, em *O homem que sabia demais* (1956).

Em *Os pássaros*, a já comentada cena da espera de Melanie pela irmã de Mitch na escola local, além de ser um exemplo no quesito do saber excessivo do enunciatário, é uma sucessão de planos que revela algo inesperado: o ataque devastador dos corvos à espreita. A ordem natural do contínuo narrativo é suspense, para que outra ordem, fundada no caos, traga à luz o acontecimento.

Em *O homem que sabia demais*, na cena do *Royal Albert Hall*, Jo MacKenna, com o filho nas mãos de um sequestrador, assiste impacientemente a um concerto. Ela sabe que um dos espectadores do concerto será assassinado, assim que a última nota da peça musical soar, na execução dos címbalos. O assassino espreita no camarote. Jo, em um misto de aflição e angústia, observa impotente o plano do assassinato se desenrolar. Ben, marido de Jo, chega e a encontra desesperada. Ben avisa a polícia e tenta entrar no camarote para evitar o pior. O assassino se esconde por detrás das cortinas e, pacientemente, espera o soar dos címbalos. Jo,

afetada por uma ansiedade devastadora, tenta impedir o sinal assassino ao soltar um grito, abafado por muito tempo. O som do grito se mescla com o dos pratos e, desorientado, o assassino erra o alvo, acertando o braço do homem que estava sob sua mira. Ben entra no camarote e intercepta o assassino, que cai e morre no chão do teatro. A construção do suspense nessa cena se dá pela montagem expressiva. Os planos que a compõem são rápidos e alimentam a expressividade da cena em uma ordem sucessiva que leva ao pico máximo o efeito que produz a ansiedade, tanto do ator enunciado quanto do enunciatário. A tensão ganha contornos intensificados quando, por escolha do enunciador, as vozes dos personagens são abafadas, anuladas pela música, e perdem o espaço. Os planos são curtos e a cena se arrasta, com a execução da peça musical, aumentando ainda mais o suspense; na única nota a ser tocada pelo homem dos címbalos, está a intensidade da cena, pois, como afirmou Hitchcock a François Truffaut, ao ser questionado sobre a passividade desse homem da nota mortal, “[...] sua passividade é essencial, pois ele não sabe que é o instrumento da morte. Sem saber, é ele o verdadeiro assassino” (TRUFFAUT; SCOTT, 2008, p. 233). A ordem dos planos que compõe essa cena conduz não só o ator do enunciado como também o enunciatário a um estado passional desconcertante. A aceleração da montagem expressiva empregada na ordem dos planos traz à cena uma intensificação que produz o suspense, e deixa, na mais pura ansiedade, o espectador, visto que está diante de uma profusão de cortes rápidos, tal como luzes estroboscópicas que desnorream a percepção das coisas ao redor.

Em suma, a montagem deve fluir com a ação, deve indicar uma expressividade capaz de suscitar significados que condizem com seu uso, implicando um modo de instaurar um fenômeno como suspensão do contínuo narrativo, algo descontínuo como o fenômeno do acontecimento. Nas cenas analisadas, tanto o fruir da montagem quanto a ordem dos planos, de abertos a fechados, de próximos a muito próximos (*close-ups*), revelam um mesmo processo de composição do suspense, com um efeito claustrofóbico crescente, que é uma das marcas do estilo de Alfred Hitchcock.

4.2.3 – Terceiro traço essencial do estilo: a compaixão e a manipulação

Um dos pontos importantes na construção do estilo hitchcockeano está fundado na maneira como o diretor inglês manipula as emoções de seu público. Como um verdadeiro artífice das emoções, Hitchcock segue a premissa maior do suspense enquanto gênero, que é a

disposição em criar, pelos recursos da espera dilatada, a ansiedade numa escala de tensões que, iniciada na aflição, atinge o pico máximo no suplício, na tortura psicológica. Hitchcock, porém, além de alimentar os estados de alma de seus espectadores com a ansiedade, envereda por outras fontes passionais que ajudam a solidificar a ansiedade da espera dilatada; nesse caso, estamos falando das paixões do medo e da compaixão. Em escala menor, a paixão do medo, como vimos anteriormente, ajuda a reforçar ainda mais a ansiedade supliciada, já que, aparentemente, instaura um objeto incorporado como fonte de perigo ou ameaça. Desse modo, o enunciador ilude o enunciatário, quando faz com que este perceba, erroneamente, que a paixão do medo encerra-se no momento em que a fonte ameaçadora é localizada e, assim, liquidada, como é o caso da prisão de Norman Bates em *Psicose*. A aspectualização da paixão do medo, como terminativa, apenas esconde o verdadeiro princípio do suspense hitchcockeano, tendo em vista que, por detrás dessa aparência em que se finda o medo, esconde-se a duratividade passional da ansiedade.

A compaixão, por sua vez, é outro recurso que faz o estilo hitchcockeano tornar-se único. Essa paixão induz o enunciatário a um falso caminho, um desvio emocional daquilo que realmente é o *suspense*, ou seja, é um modo de fazer com que o enunciatário, ao sentir a compaixão, desvie seu olhar do suplício para a ligação emocional em relação àquilo que concerne ao ator do enunciado. A compaixão faz com que o enunciatário se apegue ao sofrimento daquele ator supliciado. Essa mistura de emoções, ora a ansiedade, ora a compaixão, desestabiliza a percepção do enunciatário em relação aos fatos e aumenta ainda mais sua expectativa na espera dilatada que o suspense provoca. O enunciatário atinge um ápice emocional, cujo controle está nas mãos do enunciador hitchcockeano. Eis outro ponto importante na base do estilo de Alfred Hitchcock.

A compaixão, em *Houaiss* (2009), possui uma acepção de base considerada aqui como uma das significações que empreende o estilo hitchcockeano, isto é, trata-se de um “sentimento piedoso de simpatia para com a tragédia pessoal de outrem, acompanhado do desejo de minorá-la”. Ainda nas definições do *Houaiss* (2009), a compaixão é uma espécie de “[...] participação espiritual na infelicidade alheia que suscita um impulso altruísta de ternura para com o sofredor”. Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia* (2007, p. 154-155), ressalta que a compaixão pode ser considerada como uma

[...] participação no sofrimento alheio como algo diferente desse mesmo sofrimento. Essa última limitação é importante porque a compaixão não consiste em sentir o mesmo sofrimento que a provoca. A emoção provocada pela dor de outra pessoa pode chamar-se compaixão só se for um sentimento de solidariedade mais ou menos

ativa, mas que nada tem a ver com a identidade de estados emocionais entre quem sente compaixão e quem é comiserado.

Em *Retórica das paixões*, Aristóteles (2000, p. 53) irá definir a compaixão como

[...] certo pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e atinge quem não o merece, mas que poderia esperar sofrer a própria pessoa ou um de seus parentes, e isso quando esse mal parece iminente, com efeito, é evidentemente necessário que aquele que vai sentir compaixão esteja em tal situação que creia poder sofrer algum mal, ou ele próprio ou um de seus parentes [...].

Desse modo, a compaixão é uma paixão no sentido de que é dada por meio do reconhecimento do sofrimento alheio, das expressões faciais e corporais, assim como nuances no tom da voz, que ela estabelece como uma espécie de contágio emocional. Abbagnano, no intuito de reforçar a definição primeira no verbete sobre a compaixão, aponta para uma observação contrária de Scheller com relação ao contágio emotivo, quando este diz que “[...] a compaixão está ausente sempre que houver contágio do sofrimento, pois então o sofrimento não será mais de outro, mas meu, e eu acredito poder subtrair-me a ele evitando o quadro ou o aspecto do sofrimento em geral” (SCHELLER, apud ABBAGNANNO, 2007, p. 155).

Como uma síntese dessas observações, afirmamos que a compaixão surge no estilo de Hitchcock como um modo de modalizar o crer do enunciatário a ponto de estabelecer um elo entre o espectador e aquele que sofre as imposições, os sofrimentos do ator delegado no enunciado. Como sanção cognitiva, em alguns casos, o enunciador mostra que o crer inicial do enunciatário não passou de uma armadilha, fazendo-o acreditar em alguém que, de certo modo, poderá decepcioná-lo, como vimos em *Psicose*. Nesse enunciado, a crença e a simpatia do espectador por Norman Bates estabeleceram um elo muito forte entre eles a ponto de haver uma espécie de cumplicidade com o atormentado assassino, especialmente nas cenas de *voyeurismo*.

O percurso da compaixão é construído por Hitchcock, levando em conta alguns elementos das definições apontadas acima. Nos enunciados fílmicos que engendra, a tragédia dos atores do enunciado suscita uma simpatia e um impulso de ternura com aqueles envolvidos em alguma espécie de tragédia ou sofrimento. Em *Os pássaros*, a antipatia anteriormente proposta pelo enunciador a Melanie é abandonada no momento em que a moça passa a sofrer pela rejeição de uma futura sogra e a se envolver física e mentalmente com a tragédia dos pássaros assassinos. O mesmo sentimento de compaixão é encontrado com relação a Thornhill, em *Intriga internacional* (1959), quando este é perseguido injustamente por um crime que não cometeu. O fato de o enunciatário saber realmente o que está

acontecendo em relação ao ator do enunciado o coloca como um participante no sofrimento alheio, mas em lugar totalmente diferente desse sofrimento, pois a compaixão que encontramos como um dos efeitos de sentido desse enunciado, no caso do estilo hitchcockeano, não consiste em sentir na pele o mesmo sofrimento de Thornhill; muito pelo contrário, essa compaixão desvia em um caminho que conduz os espectadores a uma potencialização da ansiedade. O mesmo vale para Jo MacKenna, em *O homem que sabia demais* (1956). Quando vemos seu sofrimento, ao saber de um suposto complô de assassinato, e, impossibilitada de agir, com o filho nas mãos dos malfeitores, temos compaixão por ela, o que suscita em nós um impulso de ajudá-la, mas, como estamos fadados a um /não poder fazer/, o que nos resta é aguardar ansiosos pela resolução do martírio do ator. Nosso padecimento, nesses casos, não é o mesmo que aquele que provoca nos atores um estado de desespero; a modalização pelo /não poder fazer/ incita nos espectadores um estado de impotência, de imobilidade, de uma paralisia que impossibilita de colocar em prática nosso impulso altruísta, nossa solidariedade mais ativa ou menos. Nesse caso, *mais* ativa ou *menos* indica uma proximidade com o ator do enunciado, mediante a figurativização que o encarrega de ser mais simpático ou menos. Conforme a estratégia do enunciador, o ator do enunciado poderá estabelecer um elo imediato com o enunciatário, condicionando-o a uma ligação mais ativa no emprego da solidariedade com o sofrimento figurado no nível discursivo, como ocorre com Jo MacKenna e Thornhill. Em caso contrário, na figurativização de um ator menos simpático, a solidariedade do enunciatário para com seu sofrimento será reduzida, menos ativa. Hitchcock abrilhanta esse momento com dois exemplos importantes. O primeiro, tiramos de *Psicose*. Neste, a falta de um “protagonista”, de um ator do enunciado, cujo caráter e objetivos definidos implicam em uma empatia por parte do espectador, faz com que o enunciador conduza o enunciatário a depositar a confiança em Norman Bates. O casal que está na primeira cena do filme, Marion e Sam, não estabelece esse elo; logo adiante, Marion destrói toda e qualquer possibilidade de vínculo com o espectador na medida em que rouba o dinheiro sob sua responsabilidade e foge. Em *Psicose*, o espectador é induzido a confiar em Norman Bates, um sujeito recluso, que tem a mãe como um “verdadeiro amigo de um garoto”; um sujeito que vive ao redor de pássaros empalhados. Nossa solidariedade ativa é desfeita completamente, quando é revelada a verdadeira identidade do assassino que ronda os arredores do Bates Motel. Em *Frenesi* (1972), embora o enunciatário já saiba que Bob Rusk é de fato o tarado assassino da gravata, a nossa compaixão por Richard Blaney, ex-oficial da aeronáutica, acusado de cometer os crimes hediondos, é menos ativa, pois a figurativização discursiva desse ator o coloca como um sujeito antipático, resmungão, viciado em bebidas,

carrancudo e, em alguns momentos, desprovido de princípios éticos. A habilidade do enunciador em desviar a atenção do enunciatário de uma suposta compaixão para com esse homem perseguido injustamente é perturbadora, pois não raro nos vemos atribuindo ao verdadeiro assassino uma espécie de solidariedade ativa, visto ser ele um pouco desafortunado e desajeitado em relação aos atos hediondos que comete. A cena em que o assassino Bob Rusk entra em um caminhão que transporta batatas no intuito de reaver um prendedor de gravatas que está preso à mão de uma mulher que matou é, espantosamente, hilariante, embora tal cena conserve uma morbidez desconcertante. A simpatia pelo infortúnio do assassino é uma manobra assustadora do enunciador que nos torna hipnotizados, indo ao encontro dessa tragédia, porque esquecemos imediatamente a hediondez da cena e, em alguns instantes, vemo-nos torcendo pelo assassino. No mesmo filme, o enunciador desvia novamente uma suposta compaixão por Blaney, homem errado, e nos coloca em outra cena, em contato com o inspetor Oxford, responsável pelo caso dos misteriosos assassinatos. A solidariedade ativa, que faz com que tenhamos compaixão desse pobre homem à mercê dos pratos horrorosos que a esposa faz, é um modo de desviar a atenção do enunciatário, de conduzi-lo a outro caminho para que a compaixão pelo ator suspeito seja diluída e cause certa confusão mental, devido ao fato de não sabermos, mesmo que momentaneamente, em quem realmente depositar nossa confiança, nossa solidariedade ativa: se em Blaney, em Rusk ou no inspetor Oxford.

Não existe nos filmes de Hitchcock, em todos os possíveis casos que podemos colocar aqui, uma identidade de estados emocionais entre quem sente compaixão e quem é comiserado. A ansiedade, como paixão reguladora do *suspense*, não permite essa identidade, visto que ela coloca uma espécie de barreira emocional como divisora das paixões que transitam entre os enunciados fílmicos calcados pelo estilo hitchcockeano. Há, e isso é uma constante, a circulação da definição aristotélica da compaixão como um “certo pesar por um mal que se mostra destrutivo e penoso, e atinge quem não o merece” (ARISTÓTELES, 2000, p. 53), como é o caso dos atores discursivos Jeff Jeffries (*Janela indiscreta*, 1953); Jo MacKenna (*O homem que sabia demais*, 1956); Christopher Balestrero (*O homem errado*, 1957); Scottie Ferguson (*Um corpo que cai*, 1958); Roger Thornhill (*Intriga internacional*, 1959); Richard Blaney (*Frenesi*, 1972); entre outros.

4.2.4 – Quarto traço essencial do estilo: a estética do voyeurismo

O voyeurismo, no Houaiss (2009), possui duas acepções. A primeira diz respeito à “desordem sexual que consiste na observação de uma pessoa no ato de se despir, nua ou realizando atos sexuais e que não se sabe observada”; na segunda, por extensão de sentido, o voyeurismo é também uma “forma de curiosidade mórbida com relação ao que é privativo, privado ou íntimo”.

Do cruzamento dessas duas definições surge o voyeurismo como um recurso estético na construção do *suspense* feita por Alfred Hitchcock. Uma estética do voyeurismo é outro traço essencial do estilo hitchcockeano. Vejamos como essa estética se sustenta.

Richard Allen, em *Hitchcock's Romantic Irony* (2007), observa que as teorias do voyeurismo no cinema tendem a alinhar o olhar da câmera com o olhar do personagem dentro do filme. O enunciador hitchcockeano possui a habilidade de alinhar o olhar do enunciatário, por meio do recurso figurativo do plano ponto de vista, com o olhar voyeurístico dos atores do enunciado.

[...] Entretanto, o público de um filme nunca é simplesmente alinhado com o olhar voyeurístico do personagem, visto que somente o personagem ficcional é um *voyeur* atual; o espectador do filme é, no mínimo, uma câmera-*voyeur*. *Janela indiscreta* e outros filmes de Hitchcock expõem e exploram a afinidade e distância entre voyeurismo, que pode ser evocado pelo olhar da imagem do filme, e voyeurismo. Convidando o público a compartilhar o ponto de vista do personagem que é um *voyeur*, Hitchcock mune o espectador de uma desculpa ou pretexto para o voyeurismo sedutor da câmera; afinal, é o personagem, não eu, o espectador, que é realmente um *voyeur*. Ao mesmo tempo, o espectador está também em uma posição para refletir sobre ambos os voyeurismos do personagem na ficção e a posição que eles são encorajados a ocupar ou recusar (ALLEN, 2007, p. 20).

O voyeurismo hitchcockeano é alimentado pela noção do ponto de vista. Para a teoria semiótica francesa, essa noção adquire um destaque interessante na medida em que o ponto de vista pode ser considerado como um efeito de sentido no âmbito da discursivização. Greimas e Courtés (2008, p. 377) observam que, geralmente, a expressão “ponto de vista” irá designar um conjunto de procedimentos dos quais o enunciador utilizará para fazer com que o foco narrativo apresente uma variação, ou seja, no intuito de “[...] diversificar a leitura que o enunciatário fará da narrativa, no seu todo, ou de algumas de suas partes”. Fontanille, no tomo 2 de *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, sob a supervisão de Greimas e Courtés (1986), reformula a noção do ponto de vista apresentada no tomo 1 do mesmo dicionário.

[...] Será denominado **ponto de vista** toda configuração discursiva onde está engajada uma competência de observação diferente daquela do sujeito da enunciação pressuposta. Pertencerão a esta configuração o observador e o informante, as modalidades de suas competências cognitivas, suas manifestações figurativas, e, em particular, a interação das variantes de seus papéis actoriais com aquelas de suas dêixis espaçotemporais. [...] Sob o olhar do fazer semiótico, o ponto de vista aparece como um dos procedimentos de discursivização, e mesmo de textualização (FONTANILLE. In: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 170 – grifo do autor).

Para Fontanille¹⁸⁶, todo ponto de vista irá supor, no enunciador, instância de produção, uma certa organização do saber. A partir das instâncias do observador e do informante, o semioticista francês dirá que os pontos de vista poderão ser qualificados de “exclusivos”, “inclusivos”, “reclusivos” ou “integradores”. Essa tipologia dos pontos de vista, segundo o autor, é constitutiva da epistemologia interna dos discursos.

Fontanille nota que todo ponto de vista irá impor ao enunciatário, instância de recepção, uma “[...] interpretação do enunciado”¹⁸⁷. Desse modo, não sendo enunciador e enunciatário senão dois papéis temáticos e actoriais do mesmo actante – o sujeito da enunciação – compreender-se-á que

[...] a competência da observação, em que o enunciador inscreve os limites simulados de sua competência cognitiva, torna-se também uma competência para o enunciatário. Isso posto, construir um ponto de vista, é também construir um enunciatário enunciado. O “poder saber”, “querer saber”, etc., que modalizam o observador, surgem a partir do sentido das coações e dos limites impostos pela construção da significação pelo enunciatário. Por último, as diversas debreagens e sincretismos que afetam o observador constituem as mesmas proposições de *identificação*, e o ponto de vista se interpreta também como a peça matriz das *estratégias de identificação*¹⁸⁸.

Com base nesses dados apresentados acerca do ponto de vista pelo viés da semiótica francesa, voltemos ao voyeurismo característico do estilo hitchcockeano de fundar o *suspense*.

Na longa entrevista concedida ao crítico e cineasta francês François Truffaut, Alfred Hitchcock pontua um detalhe essencial em sua obra: a diferença entre “surpresa” e “suspense”. Nas próprias palavras do diretor inglês,

[...] A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costumo falar muito sobre isso. Mesmo assim, é frequente que haja nos filmes uma confusão entre essas duas noções. Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo da mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum,

¹⁸⁶ FONTANILLE, Jacques. Point de vue. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2**. Paris: Hachette, 1986, p. 170-171.

¹⁸⁷ FONTANILLE, loc. cit..

¹⁸⁸ FONTANILLE, op. cit., p. 171 – grifos do autor.

explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir”. No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Donde se conclui que é necessário informar ao público sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 77).

Nessa passagem, Hitchcock dá as pistas para que possamos constituí-lo como um enunciador intencionalmente semiótico. Os dois sentidos que o voyeurismo apresenta na produção do sentido cinematográfico, os quais Allen (2007) aponta, como vimos anteriormente, são trabalhados por Hitchcock em seus enunciados fílmicos: o voyeurismo, na acepção do dicionário, e o voyeurismo evocado pelo olhar da imagem fílmica. Esses dois sentidos do termo, o que os sustenta está fundado na noção do ponto de vista. Na diferença proposta por Hitchcock entre surpresa e suspense, este último invoca a participação de um ponto de vista inclusivo, na concepção de Fontanille (1986), que funda um realismo objetivo nos moldes do cinema clássico. Nesse caso, o saber dos atores discursivos é oposto ao do sujeito da enunciação. A participação ativa do enunciatário em relação a um saber, que o modaliza em um /querer/ e um /não poder fazer/, coloca-o em uma situação aflitiva, devido à impotência a que está sujeitado, sem poder fazer qualquer coisa que possa revelar o perigo, a ameaça iminente que está prestes a irromper. O ponto de vista que revela a informação exclusiva ao enunciatário, sem levar em conta a difusão do saber aos atores do enunciado, é fruto do informante. Greimas e Courtés (2008, p. 265) definem o informante como aquele que, sob a forma de ator autônomo, representa “[...] um sujeito cognitivo” que, por sua vez, será dotado de um saber, parcial ou total, e colocado no discurso em uma posição de “[...] mediador com relação ao enunciatário [...]” pelo enunciador. Fontanille (In: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 112), complementando essa noção, dirá que informante é o actante que, em todos os discursos, tanto visuais quanto verbais, irá organizar, a partir dos actantes e atores do enunciado, “[...] uma informação que um observador supõe apreender”.

[...] Nessa perspectiva, deve-se cuidadosamente distinguir os papéis actanciais do “objeto cognitivo” e do “informante”, que podem receber uma cobertura actorial comum sob as categorias das “figuras-objetos”. As figuras de um enunciado podem, por exemplo, se constituir em informante graças a um dispositivo proxêmico (Proust, os três campanários de Martinville), graças a um dispositivo luminoso, ou em torno de um ponto de fuga (perspectiva pictural). Assim construído, como o *alter ego* enuncivo do observador, o actante informante distingue-se radicalmente dos atores sincréticos que, no percurso figurativo da circulação do saber, servem de

intermediário à informação (FONTANILLE. In: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 112-113).

O informante funda o voyeurismo do estilo hitchcockeano, segundo essa perspectiva teórica. O saber que o informante transmite ao enunciatário postula um estilo único no cinema de Alfred Hitchcock, visto que o engendramento do *suspense* feito pelo diretor inglês, enquanto espera dilatada, é puramente visual, essencialmente cinematográfico. Em muitos casos, o suspense hitchcockeano é edificado a partir do papel actancial do informante, que revela logo de antemão ao enunciatário a identidade do verdadeiro assassino, e também alguns segredos que os atores do discurso desconhecem. O voyeurismo, como convite ao compartilhamento do olhar fílmico, como um acesso às entranhas do enunciado, proporcionado pelo informante, traz à tona um efeito de sentido que projeta uma confusão entre o olhar do enunciatário e o olhar da câmera. Nessa direção, o enunciador projeta uma ambiguidade entre esses olhares, dotando-os de uma “visão” sustentada ora pela subjetividade (o efeito discursivo da câmera subjetiva que mantém o olhar curioso de Jeff Jeffries em *Janela indiscreta*), ora pela objetividade (o efeito discursivo da câmera objetiva que fundamenta o estilo clássico de cinema, como em *Psicose*). A troca do olhar invasivo entre Norman, ator do enunciado, e o enunciatário, quando partilham um ato ilícito antes da cena do chuveiro, é um exemplo em que o olhar da câmera objetiva, partidário do olhar do enunciatário, cede espaço para que o olhar subjetivo, adepto do olhar do ator do enunciado, passe a comandar os olhares de Norman e do enunciatário como um efeito de subjetividade.

O enunciador hitchcockeano absorve o voyeurismo como algo intrusivo ao privado, pois convida o enunciatário a “espionar” juntamente com o ator do enunciado. Nesse caso, há o olhar intrusivo de Norman Bates, em *Psicose*, quando observa, por um buraco na parede, Marion despir-se. Também é o que acontece quando o enunciatário acompanha Jeff Jeffries, em *Janela indiscreta*, ao olhar, por meio das lentes teleobjetivas da máquina fotográfica do ator do enunciado, cada janela dos apartamentos que o fotógrafo espiona por puro entretenimento. *Janela indiscreta* é considerado um dos filmes que mais se utiliza do voyeurismo como recurso capitaneado pelo enunciador hitchcockeano ao postular o *suspense* como estilo de gênero. A preocupação de Hitchcock está diretamente conjugada em como fazer com que o espectador possa também participar do filme, que tenha realmente a possibilidade de “entrar” no enunciado e vivenciar o mesmo que os personagens. Esse modo de “assinar” os filmes, de construir um estilo que lhe é peculiar, leva Hitchcock a capturar a participação do espectador, utilizando, para isso, um jogo de pontos de vista, cujo objetivo é

impor a participação afetiva por meio da identificação do enunciatário com os atores do enunciado. Esse é um dos aspectos, senão o principal, de produzir o suspense que difere o estilo de Hitchcock de outros diretores que se enveredam por esse gênero. O *voyeurismo* hitchcockeano, como consequência desse jogo de pontos de vistas, funda-se, reiteramos, na intercalação de planos subjetivos (o espectador vê aquilo que os atores do enunciado veem) e objetivos (o espectador vê as reações dos atores do enunciado), em que o enunciatário é colocado na posição de *voyeur*.

Esse voyeurismo, que invade o privado, que coloca lado a lado enunciatário e atores do enunciado, assim como aquele outro voyeurismo, que convida nosso olhar a compartilhar o olhar da câmera, são recursos figurativos de um gênero que estabelece a primazia do olhar a partir de um estilo autoral, como é o caso de Hitchcock. O olhar da câmera, que nunca foi um recurso mecânico, ganha mais sentido ao ser discursivizado, ao instituir significações.

[...] Do ponto de vista técnico, o *suspense*, ao identificar o olhar da câmera ao olhar do público, confere àquela uma mobilidade peculiar. Seu papel não sendo apenas de registro, mas de investigação, cada ângulo é escolhido, cada posição de câmera é determinada tendo em vista o sentido a ser criado. A câmera adquire, no *suspense*, plena autonomia: quer se trate de usar a decupagem clássica (no assassinato de Janet Leigh em “Psicose” são usadas setenta posições diferentes para quarenta e cinco segundos de filme!), quer de movimentos complexos do aparelho – tão frequentes em Hitchcock – o espectador defronta-se com uma clareza e uma fluência narrativa que, por si sós, já nos dão conta da necessidade do uso de tais recursos e nos levam a, de imediato, diferenciar o estilo do mestre do virtuosismo vazio de tantos de seus imitadores (ARAÚJO, 1982, p. 39-40 – grifos do autor).

O *voyeurismo* coloca o informante em uma situação de destaque no estilo hitchcockeano, tornando-se referência. Enquanto ator autônomo, esse sujeito cognitivo, dotado pelo enunciador de um saber parcial ou total, assume no enunciado fílmico um papel não-figurativo, fundado nesse modo de olhar. É preciso esclarecer que o ator é 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 figura autônoma do universo semiótico (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 44).

Desse modo, o ator pode assumir, no discurso, um papel individual (Norman Bates; Paul Biegler) ou coletivo (as pessoas que conviveram com Kane; os jornalistas na sala de projeção em *Cidadão Kane*), figurativo (a mãe empalhada) ou não-figurativo (o

voyeurismo)¹⁸⁹. O fato de o sujeito cognitivo ser diferente do sujeito pragmático possibilitará o aparecimento do ator autônomo como informante. Sua posição de mediador, com relação ao enunciatário, é, como vimos, colocada no discurso pelo enunciador. O informante é única e exclusivamente uma entidade da dimensão cognitiva do discurso. Essa dimensão se desenvolve “[...] paralelamente ao aumento do saber (como atividade cognitiva) atribuído aos sujeitos instalados no discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 64). Em Hitchcock, o informante estabelece-se como um traço essencial que diferencia seu estilo autoral em relação ao que vemos em *Cidadão Kane* e *Anatomia de um crime*. Vejamos como isso acontece.

Retomando a noção de observador definida por Fiorin (1996), podemos afirmar que a ideia de um observador com focalização parcial externa é recorrente do *suspense* sob a tutela do cinema clássico. Comprovamos isso com o exame dos três filmes utilizados como guia no âmbito deste trabalho. Em *Cidadão Kane*, embora surja, a partir dos *flashbacks*, cinco pontos de vista de diferentes narradores instalados por uma *debreament* de segundo grau, no enunciado enunciado há a ocorrência de um observador com focalização parcial externa. Além de abrir (sequência 1, Ato I, Ap. A, p. 299) e fechar (sequência 8, Ato I, Ap. A, p.301) o filme, o observador também surge na intercalação entre a concomitância do presente e a anterioridade do presente (sequência 4, Ato I, Ap. A, p. 299; sequência 5; 6; 7 Ato II, Ap. A, p.300; sequência 8, Ato I, Ap. A, p. 301). Esse observador aparece no final da sequência 8, no momento em que “mostra” *Rosebud* ardendo em chamas (FIGURA 1, fotograma 18, p. 49), mas não esclarece realmente o significado do antigo brinquedo de Kane, guardado em meio a tantas relíquias e excentricidades em Xanadu. A focalização parcial externa dificulta para o observador saber a revelação, pois nem para os atores do enunciado, nem para o espectador, *Rosebud* é esclarecido. Em *Anatomia de um crime*, a comprovação de um observador com focalização parcial externa é certa. A grande problemática da narrativa do filme reside em saber a inocência do casal Manion. O observador não revela nada a respeito do caráter do casal e, assim como Paul, o espectador também fica sem o esclarecimento que fecharia a *diegese* fílmica. O saber a respeito das verdadeiras faces de Laura e do tenente Manny é parcial. Paul já alimentava, em seu comportamento, certas dúvidas em relação ao casal. No entanto, Paul, McCharty e o espectador terminam surpresos ao ver que, embora o tenente Manny fosse considerado parcialmente culpado, pois agiu sem razão ao cometer um crime

¹⁸⁹ Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 44), a noção de “figurativo”, nesse caso, comporta um ator “antropomorfo” (é o que vemos na figura empalhada que representa a mãe de Norman Bates), ou “zoomorfo” (os pássaros de Norman, também preservados pelo empalhamento). Os autores também colocam como exemplo da noção de não-figurativo o substantivo abstrato “destino”, indicando que termos semelhantes completam essa categoria. No nosso caso, escolhemos para o preenchimento dessa categoria aquilo que defendemos no cinema de Hitchcock como *voyeurismo*.

passional, não se comprovou, no enunciado enunciado, a inocência dos Manion. O observador não tinha acesso à intimidade do marido e da mulher, por isso, o que ele revela é apenas uma premissa que já vinha sido questionada por Paul: “Aprendi que as pessoas não são boas ou más. As pessoas são muitas coisas”. Em *Psicose*, também há a ocorrência de um observador com focalização parcial externa. Mas, diferentemente de *Cidadão Kane* e de *Anatomia de um crime*, também surge o informante. Desde o início do percurso de Marion, até a chegada ao Bates Motel, estamos diante de fatos relatados por um observador. Seu saber é externo; ele não convida o espectador a se emparelhar com os saberes de Norman, nem com aqueles de Marion. No entanto, a partir do olhar intrusivo de Norman, pelo buraco na parede, à intimidade de Marion, estabelece-se um convite do informante ao enunciatário, pois o espectador também divide esse olhar que invade o privado. O informante aparece aqui como um ator autônomo não-figurativo, o *voyeurismo*. O “espiar” Marion no chuveiro é algo proveniente desse sujeito cognitivo, que faz a mediação entre aquilo que o enunciadador quer que o enunciatário perceba no enunciado. O acontecimento irrompe com o assassinato de Marion. Após essa informação, o enunciatário sabe que ali, nos arredores, há um assassino, na espreita, prestes a atacar. Eis a fundação do *suspense* pleno. No caso de *Psicose*, o informante detém um saber parcial. Ele não revela mais nada ao enunciatário, assim como quer o enunciadador. O enunciatário sabe o suficiente para que sua aflição cresça até a angústia, e se transforme em suplício. Dotado de um saber parcial, o informante é uma característica essencial que constitui o poder de manipulação do enunciadador hitchcockeano. Assim, a revelação da mãe empalhada de Norman coloca o observador no mesmo patamar dos atores do enunciado e do espectador, pois essa surpresa atinge-os ao mesmo tempo. A vantagem, por parte do espectador, de ter um saber a mais do que os atores do enunciado, é apenas um modo de intensificar o *suspense*; é uma maneira que o enunciadador encontrou para manipular o enunciatário e levá-lo ao extremo da aflição. E isso graças à presença do informante.

Em linhas gerais, o papel do informante, que ajuda a fundar esse olhar voyeurístico, é o que diferencia o estilo do enunciadador hitchcockeano daqueles que se propagam em *Cidadão Kane* e *Anatomia de um crime*. O enigma de *Rosebud*, bem como o mistério que cerca o verdadeiro caráter do casal Manion permanecem como algo alheio aos atores do enunciado e, de certo modo, ao enunciatário, visto que, em *Cidadão Kane*, alguns planos não revelam a presença do informante como acontece nos enunciados fílmicos de Hitchcock, mesmo porque a informação sobre *Rosebud* não é postulada por um informante, mas por um olhar do observador instalado no enunciado. Para encerrar essa questão, tanto o enunciadador Welles, quanto o enunciadador Preminger não atribuem aos seus enunciados o olhar fundado no

voyeurismo característico do enunciador Hitchcock, não instauram no enunciado o papel actancial do informante, já que não alimentam o efeito de suspense proveniente do saber do enunciatário em relação ao não-saber dos atores do enunciado.

Em suma, os recursos, aos quais o enunciador hitchcockeano recorre, fundam um conjunto de quatro traços essenciais e fundadores de estilo, que contribuem para que haja a manipulação do enunciatário por parte do enunciador. O primeiro diz respeito ao traço essencial que postula a maneira como o enunciador manipula o saber do enunciatário em relação ao *suspense*, em detrimento do não-saber do ator do enunciado. O segundo coloca em pauta o processo da montagem expressiva como intensificadora das cenas que conduzem o enunciatário ao suplício. O terceiro se refere a uma espécie de sobrecarga passional, em que a paixão da compaixão desvia, momentaneamente, a tomada de consciência da paixão da ansiedade e faz com que o enunciatário, modalizado por um querer, mas impossibilitado por um não poder fazer, sinta-se impotente por não conseguir estabelecer um programa fundado em uma solidariedade ativa em relação ao sofrimento alheio do ator do enunciado. O quarto estabelece uma estética do voyeurismo, seja na acepção de invasão ao privativo, seja na simbiose entre o olhar da câmera e o olhar do enunciatário, ligando-se, por paridade, ao primeiro traço essencial, pois a instauração do informante, nesse quarto traço, tanto dá indícios que contribuem à construção do saber do enunciatário em detrimento ao não-saber do ator do enunciado, quanto oferece uma abertura para que o olhar do enunciatário intensifique sua posição de *voyeur*.

Esses quatro traços essenciais do estilo do enunciador Hitchcockeano estabelecem um diferencial, uma autoria particular no cerne do estilo do gênero *suspense*. De um *totus* que compreende o cinema clássico, escolhemos um *unus* que estabelece um recorte, representado pelo gênero *suspense*, este considerado outro *totus*, cujo recorte cria outro *unus*, representado pelo cinema de Alfred Hitchcock. Da totalidade dos filmes do diretor inglês, mais um *totus*, recortamos alguns para a explanação sobre o estilo recorrente em cada um desses *unus* engendrado pelo mestre do *suspense*.

Isso vem corroborar a opinião de que o estilo autoral não só alimenta a ideia da resistência e sobrevivência de um gênero, como também serve para indicar um processo em que um estilo particular serve como parâmetro ao qual outros enunciadores possam recorrer e, a partir daí, instaurar outros modos de abordar um gênero específico, como é o caso do *suspense*. O estilo de Hitchcock funda outros estilos, constitui parâmetros e se firma como

referência, não de um *unus* em particular, mas de um *totus* que deve à particularidade de um estilo sua supremacia enquanto gênero.

Assim, constatamos que os conceitos tratados como traços essenciais do estilo hitchcockeano instauram uma diferenciação em relação a outros estilos, como os de Orson Welles e de Otto Preminger, abordados neste trabalho. Isto reforça a premissa de que a noção de estilo, quando aplicada no âmbito do discurso cinematográfico, serve para distinguir um diretor em contraste a outros. No *suspense*, Alfred Hitchcock estabeleceu um processo de produzir enunciados fílmicos que explicitam sua assinatura; além disso, tais filmes enaltecem a marca conquistada pelo diretor inglês como o mestre de um gênero que prega a ansiedade como uma descontinuidade contínua, um estado de alma envolto na tortura psicológica do suplício.

CONCLUSÃO

Quando faço um filme, a história não é importante; o que importa é *como* eu vou contá-la.

*Alfred Hitchcock*¹⁹⁰

Ao tentar fundar um passo inicial na elaboração dos fundamentos semióticos de base na arquitetura do *suspense*, enquanto um dos gêneros cinematográficos do cinema clássico, tal caminho mostrou-se frutífero. Nesse sentido, a lição de Bakhtin (2003), que enaltece a importância de se levar em conta, na produção de um enunciado, a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo do gênero, nos serviu de norte, em um primeiro momento, na pesquisa que desenvolvemos nesta tese.

Pontuamos, desde o início, que, nos estudos que envolvem o cinema, com relação aos gêneros cinematográficos, ainda parece não haver uma fundamentação sob o olhar semiótico que propusemos aqui. Um consenso a que chegam esses estudos desenvolve-se em torno da finalidade dos gêneros: produzir, em escalas diversificadas, filmes que tenham um apelo, que tenham uma interação imediata com o público cativo.

Sobre esse consenso determinado que emerge dos estudos cinematográficos, há uma oposição que se estabelece entre o que pensa Rick Altman (2000) e Robert Stam (2003), dois grandes pesquisadores de referência, quando o assunto é o estudo do cinema. De um lado, Altman (2000) postula o gênero como um produto de uma escala industrial, de outro, Stam (2003) observa que não se pode intentar fazer do gênero uma coisa mecânica, rígida e sem vida. Nosso pensamento se aproxima daquilo que expõe Robert Stam (2003).

Desse modo, sob o ponto de vista semiótico, afirmamos que o gênero é uma entidade viva. A reavaliação e a renovação dele fazem parte desse processo vitalício na fundação dos gêneros do cinema. A semiótica francesa, de base hjelmsleviana, traz à tona o plano da expressão e o plano do conteúdo dos textos, com suas respectivas formas e substâncias e, a nosso ver, essa função semiótica mostrou-se uma ferramenta indispensável no que tange aos estudos acerca da constituição de um gênero, relacionado a seu estilo.

O resultado do trabalho que foi apresentado aqui procurou evitar “[...] o risco de análises *acinematográficas*, nas quais não são levados em conta o significante fílmico e os códigos especificamente cinematográficos” (STAM, 2003, p. 151 – grifo do autor). Exploramos o “significante fílmico” e, do ponto de vista semiótico, exploramos o plano da

---

¹⁹⁰ FRÜNDT, 1992, p.61.

expressão e seu correlato, o plano do conteúdo do enunciado fílmico. Então o papel da iluminação, do movimento de câmera, da construção dos planos e cenas do *suspense*, entre outros, foram examinados como um dos recursos da composição do gênero, na medida em que desencadeiam homologações categoriais entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

Nosso trajeto, com base nesses preceitos, revelou alguns aspectos importantes quando, de forma proveitosa, intentamos em compreender o gênero *suspense* como um conjunto de estratégias discursivas de que dispõe o sujeito da enunciação, um modo pelo qual enunciador e enunciatário interagem envolvidos, cada um à sua maneira, no efeito de sentido que suscita a ansiedade e, por extensão, o suplício do acontecimento.

Uma das primeiras conclusões que se apresenta diz respeito ao levantamento de um processo de primeira abordagem do filme, compreendido na segmentação. Das lições deixadas por Greimas em *Maupassant* (1976), utilizamos a segmentação de um enunciado fílmico com o intuito de trazer à tona sequências que postulam disjunções, espacial, temporal ou actorial. Um filme pode ser segmentado segundo esses critérios. No nosso caso, exploramos o critério da disjunção espacial, visto que essa escolha foi determinante para estabelecer um modelo estrutural que revela, em um primeiro momento, as partes dotadas de significação que compõem o todo fílmico. Em síntese, do ponto de vista da semiótica narrativa, a segmentação respalda unidades textuais (as sequências), que, ao ser comparadas, produzem disjunções espaciais. As disjunções espaciais são recorrentes no estilo clássico de cinema.

Outro passo diz respeito às estruturas abstratas (tensiva e fundamental), que colocaram em pauta essas duas forças de base, que comandam a construção de um gênero. Do lado das oscilações tensivas, vimos que os filmes analisados revelaram, em sua superfície discursiva, a ação tensiva do acontecimento, abrindo espaço também para a explicitação de esquemas tensivos que orientam (esquema da amplificação) ou são orientados (esquema da ascendência), para que se construa o *suspense*. Concluimos também que o *suspense* é o próprio acontecimento tensivo, ou seja, a espera fundada nesse gênero comandado pela paixão da ansiedade é a do inesperado, a irrupção daquilo que tem em seus moldes o aniquilamento dos sujeitos discursivos inseridos em espaços destruidores.

Portanto, ao percorrer os conceitos das estruturas tensivas, notamos que, das oscilações de base, passando pelos esquemas tensivos e chegando ao acontecimento tensivo. Esse nível tensivo revelou que a existência e a manutenção do *suspense* ocorrem mediante a fundação da “espera do inesperado”. Isso faz parte das estruturas composicionais do gênero,

que fundam seu estilo, como pede Bakhtin (2003). O segundo passo encontra-se na estrutura profunda, ou seja, o nível fundamental do *suspense*.

Como regra, enalteçemos que as estruturas de base do *suspense*, em um nível fundamental, erguem-se na oposição semântica /clareza/ vs. /obscuridade/ e duas são as organizações sintáticas fundamentais: a permanência da /obscuridade/, que mantém o enigma, ou a emergência da /clareza/, que instaura a revelação; no entanto, o gênero comporta um terceiro momento, em que se privilegiam concomitantemente duas organizações, o que foi comprovado com a estrutura narrativa de *Cidadão Kane*.

Também percebemos que, na espacialidade do *suspense*, na dimensão discursiva, o cinema clássico tende a privilegiar, a prevalência de espaços interiores que, semantizados, apontam para dois caminhos relativos aos sujeitos neles investidos: um do desequilíbrio das energias, outro concentrado no aniquilamento total, na destruição que emerge desses espaços. A oposição semântica fundamental interage, no caso do *suspense*, com a dimensão discursiva e isso evolui para que a categoria /clareza/ vs. /obscuridade/ seja reiterada e comprovada na instauração, pelo enunciador, do espaço e do seu poder desestabilizador, em seus recônditos mais ocultos.

Outro ponto importante que salientamos em nosso percurso analítico diz respeito a um modelo em que é apresentado aquilo que podemos denominar como um esquema de gradação tensiva do *suspense*. A partir da observação de como o espaço e o tempo podem ser medidos em graus de intensidade, expusemos que o *suspense* é o gênero possuidor de zonas de gradação tensiva e afirmamos que o enunciador, ao ter essas zonas em mente, pode construir seu enunciado com base em uma zona de conforto, em que teríamos o *suspense minimizado*, como foi mostrado em *Cidadão Kane*, com seu grau mínimo de impacto; uma zona intermediária, em que teríamos o *suspense intermediário*, cujo exemplo está em *Anatomia de um crime*, com um grau relativo de impacto; ou uma zona de impacto, esta sendo o símbolo maior do *suspense* pleno, com a maximização do impacto proporcionado pela irrupção do acontecimento, como comprovamos em *Psicose*. Nesse sentido, na zona de conforto, salientamos uma espera do esperado, que irá minimizar o inesperado dentro dos padrões da apreensão do conhecido; dessa forma, o acontecimento, por si só, não representa algo imerso no impacto fulminante, já que é totalmente minimizado. Na zona intermediária, vimos que a espera do inesperado postula uma sujeição em relação ao acontecimento que, por ora, caminha em direção cada vez mais próxima do impacto, mas, uma força de repuxo pode mantê-lo atrelado à apreensão do conhecido. Também percebemos que, na zona do impacto máximo, a espera do inesperado é realmente “inesperada”. O acontecimento, sendo abrupto e

imprevisto, produz uma espera fulminante que contaminará todo o enunciado. O impacto destrutivo dessa espera é a permanência do inesperado como um elemento que dinamiza, de um lado, o processo de apagamento total dos corpos dos sujeitos discursivos e, de outro, o suplício, em um sentido torturante, do enunciatário. Portanto, acreditamos ter colaborado para que uma diferenciação dentro do próprio gênero seja possível, mediante a utilização das zonas de gradação tensiva que o gênero *suspense* comporta.

Voltando mais nossa atenção para o semissimbolismo, vimos que as relações semissimbólicas, aplicadas na arquitetura do *suspense*, ajudaram a revelar as categorias paramétricas da imagem fílmica; a relação dessas categorias é a base para entender o complexo jogo das formas da imagem em movimento. Tais categorias são o resultado de um exame das relações semissimbólicas entre as categorias das formas da expressão e do conteúdo. Propusemos, no âmbito do discurso cinematográfico, novos parâmetros categoriais para a compreensão da imagem fílmica. Desse modo, as categorias paramétricas podem ser compreendidas como padrões de elementos variáveis, com seus contrastes, que entram na elaboração da imagem cinematográfica. Elas são essenciais no processo de criação da imagem enquanto identidade audiovisual de estilos de cinema, de gênero e de autor. O semissimbolismo e as categorias paramétricas da imagem fílmica permanecem em uma união, para fundar as características inerentes à produção visual de cada gênero em particular, e são parte integrante do processo da construção composicional do *suspense*.

Mais adiante, levantamos a hipótese de que o domínio de sentido do gênero *suspense* (a resolução de um enigma) é, na verdade, o conteúdo temático, e este, por sua vez, diz respeito ao *tema*, no sentido daquilo que se pode inferir de um enunciado fílmico. Se sustentarmos a noção de tema como algo que se depreende dos filmes como domínio de sentido – em nossa tese, os filmes de suspense –, essa noção deve cumprir uma exigência básica que é manter uma aproximação com a oposição do nível fundamental /clareza/ vs. /obscuridade/.

Notamos que o percurso temático que arquiteta o cinema clássico é todo constituído pela manutenção dos motivos. Esse estilo de cinema mostrou-se exímio ao expor a recorrência de determinados motivos. Em qualquer enunciado fílmico, a sucessão dos motivos impulsiona o desenrolar da narrativa. É a partir do conteúdo temático, como vimos, que o domínio de sentido, em um primeiro momento, estaria ligado ao assunto específico. Portanto, o nível temático passa, na medida em que se instaure como um motivo, a ser operacionalizado. O motivo, por sua vez, tem a propriedade de assimilar-se à configuração discursiva. Vimos que a configuração discursiva, no domínio do *suspense*, apresenta os

motivos que, por sua vez, estariam ligados às configurações que manifestam o nível temático nos enunciados fílmicos. Desse modo, cada filme em particular apresentaria as isotopias visuais e figurativas como a reiteração dos motivos distribuídos por toda diegese fílmica.

Dessa maneira, o conteúdo temático do *suspense* garante como centralidade de seu domínio a resolução de um enigma imerso na obscuridade. Enfim, o que determina o domínio de sentido do *suspense* é a exposição do oculto, figurativizado em determinados filmes como um segredo, um mistério, um enigma, uma charada, uma incógnita, uma sombra, entre outras possibilidades temáticas, do inexplorado e do desconhecido, ligadas a essa oposição semântica fundamental entre /clareza/ vs. /obscuridade/. Sem essa importante regra de atrelamento a essa oposição de base, o domínio de sentido do gênero *suspense* não se sustenta.

Com relação ao último componente que faz parte da tríade constitucional de um enunciado genérico, o estilo, instauramos duas esferas de sentido quando analisamos, em um primeiro momento, o estilo do gênero *suspense*, e, em um segundo momento, o estilo de um ator proveniente desse mesmo estilo: Alfred Hitchcock. A conclusão a que chegamos foi a de que, no caso do estilo de gênero, o *suspense* deve, em primeiro lugar, se apoiar em um estilo abrangente que, por sua vez, originou-se de uma oposição anterior: o cinema clássico, em contraste com o cinema moderno.

O cinema clássico tem um estilo pautado em quatro critérios fundamentais: clareza, unidade, personagens com objetivos orientados e fechamento. Tais critérios dão a ele a denominação de “estilo invisível”, visto que a preocupação com a representação de um simulacro do mundo real é o que rege e ordena esse estilo de cinema. Baseando-se nesses critérios, propusemos a decifração do estilo do gênero *suspense*, em que identificamos algumas particularidades inerentes à sua constituição.

A produção de uma identidade audiovisual do estilo do gênero *suspense* deve-se, em parte, ao arranjo operacional dos segmentos relativos às diversas substâncias do plano da expressão do texto fílmico, a saber, o verbal, o sonoro, o musical e o visual. Como pontuamos nesta tese a noção de que a especificidade do cinema é a imagem em movimento, o segmento visual é detentor de uma transformação que o torna aglutinador dos outros segmentos, constituindo-se, assim, como *estilo visual*. O que reconhecemos, em um primeiro momento, como a identidade de um gênero específico, é a visualidade que recobre a totalidade dos enunciados fílmicos pautados por determinados estilos de gênero. Assim, postulamos que o *suspense* tem uma visualidade que é inerente ao estilo que o empreende, tal qual outros gêneros, como o *western*, com particularidades visuais que o definem como a representação

de um recorte da história americana, com estratégias discursivas singulares em sua constituição.

Outro ponto levantado, que diz respeito ao *suspense*, refere-se ao efeito de sentido de “suspense”. Fizemos a oposição de três gêneros, o *noir*, o *horror* e o *suspense*, e percebemos que, nos dois primeiros, o efeito de suspense é apenas um recurso periférico, não dominante, portanto, nas narrativas fílmicas. Acontece que, no caso do gênero *suspense*, há um estilo próprio de provocar esse efeito de sentido, visto que ele é fundado em uma espera inesperada, cujo acontecimento abrupto coloca o enunciatário em um estado de impaciência e inquietude, e, a partir desse momento, a espera de algo que irá acontecer é dilatada, colocando o espectador em um estado de ansiedade perene.

O *suspense*, orientado pelas regras estilísticas do cinema clássico, comportará apenas dois tipos de contratos enunciativos: em primeiro lugar, há o objetivante, que se coaduna com o simulacro de realismo que o cinema clássico, enquanto “estilo invisível”, propaga; em segundo e em menor grau, há o contrato subjetivante, que oferece um ponto de vista sobre a narrativa sem oferecer quebras desestruturais à clareza determinante do cinema clássico.

Mais um detalhe foi apontado em nosso trabalho com relação ao estilo de gênero, nesse caso, a problemática das paixões. Expusemos as paixões do medo e da ansiedade para mostrar que, a título de comparação, enquanto o gênero *horror* tem como direcionamento uma paixão aspectualizada como terminativa, o medo, o *suspense*, por sua vez, será comandado pela paixão aspectualizada como durativa, a ansiedade. No *suspense*, a ansiedade é perene, é prolongada e, em última instância, maximizada para instaurar o efeito passional do suplício, a tortura psicológica. A aflição, como algo comum a esses dois gêneros, é um primeiro momento da tomada de consciência das emoções do medo e da ansiedade. A partir daí, tanto o *horror* quanto o *suspense* vão por caminhos diferentes: à medida que o medo possui uma gradação de tomada de consciência emocional – da aflição ao pânico, passando antes pelo terror/pavor –, a ansiedade, nesse mesmo processo, apresenta uma gradação diferente que se espalha nos enunciados fílmicos do *suspense* – da aflição ao suplício, passando antes pela angústia. Esses dois tipos de gradação passional, no âmbito da linguagem cinematográfica, põem um ponto final no que diz respeito ao filme *Psicose* pertencer ou não ao *horror*; o filme de Hitchcock, como comprovamos, é um exemplar do *suspense*, mediante a investida, por parte do ator da enunciação, na ansiedade perene, proporcionada pela gradação passional que se apresenta como uma condição do estilo desse gênero.

Por fim, vimos que o estilo autoral de Alfred Hitchcock se pauta por quatro critérios que denominamos como traços essenciais do estilo autoral, dados como modos de manipular

o enunciatário e, dessa forma, construir o efeito de suspense: o primeiro centra-se no modo como o enunciador alimenta o enunciatário com um saber excessivo em contraponto à ignorância dos atores do enunciado; o segundo apresenta a montagem expressiva como recurso para intensificar os planos que levam as situações propostas pelo inesperado a um estado de pura tensão para, em seguida, provocar o relaxamento; o terceiro traço essencial está envolvido em uma estratégia que sobrepõe, mesmo que momentaneamente, a paixão da compaixão à da ansiedade; e o quarto funda-se em uma estética do voyeurismo que, por meio da posição de um actante mediador com relação ao enunciatário, o informante, fica estabelecida uma ambiguidade entre o olhar do ator discursivo e o do enunciatário; este, por vezes, assume o papel de “câmera-voyeur”. O informante é dotado de um saber, seja parcial ou total, e colocado no discurso pelo enunciador.

Observamos que esses quatro traços essenciais do estilo dão ao enunciador Hitchcock uma autonomia que o torna diferente de outros enunciadores, como aqueles que apresentamos, por meio de seus filmes, em nosso trabalho: Orson Welles e Otto Preminger. Essa autonomia é a característica fundamental que transcende a fronteira entre gênero e autor. Desse modo, a transcendência coloca Alfred Hitchcock no patamar de “mestre do *suspense*”.

Entre o estilo do gênero e o estilo autoral, postulamos a ideia que diz respeito aos papéis que o enunciador fílmico adota: o de captador e o de organizador das imagens fílmicas. Esses papéis condicionam esse enunciador fílmico a um sincretismo; desse processo temos a noção de um enunciador sincrético na produção de qualquer estilo de gênero. Como correspondente a um enunciador fílmico convencional (produto do cinema clássico) e a um enunciador fílmico inovador (fruto do cinema moderno), haverá também, como projeção dessas duas distinções, um enunciatário convencional e outro inovador. O enunciatário complexo surge na reunião dessas duas qualidades anteriores e pode oscilar entre essas duas instâncias estilísticas do cinema.

Acreditamos ter efetuado um pequeno passo no que tange aos estudos que envolvem a semiótica de origem francesa e o discurso cinematográfico. Esperamos, com este trabalho, ter contribuído para que dois polos tão instigantes, a semiótica francesa e o cinema, continuem a suscitar encontros futuros e frutíferos. O trabalho empreendido aqui postulou um modelo de análise que levou em conta as relações entre significante e significado, entre plano da expressão e do conteúdo fílmicos. A recomendação essencial que fazemos para qualquer analista que esteja inspirado pelas possibilidades que irá encontrar nessa relação entre semiótica e cinema é que, ao enveredar pelos caminhos da análise semiótica dos filmes, lembre-se de que o importante é mostrar os resultados criados a partir de um empreendimento

teórico e prático que leva em consideração a significação como premissa de elaboração de sentidos.

Nosso pensamento, em torno da semiótica e do cinema, desenvolvido nesta tese, indica que há mais coisas a ser aprofundadas e descobertas. Encerramos aqui mais um passo de nossa trajetória, a qual envolve a teoria semiótica, proposta por Algirdas Julien Greimas e desenvolvida por seguidores, e a sétima arte. Não nos damos por satisfeitos, visto que apenas tiramos uma lasca desse imenso *iceberg* que é o encontro entre a semiótica e o cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹⁹¹

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Edição revista e ampliada. Tradução Alfredo Bosi (coord. 1ª. Ed.) e Ivone Castilho Benedetti (revisão da tradução e tradução de novos textos). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALLEN, Richard. **Hitchcock's romantic irony**. New York: Columbia University Press, 2007.

ALTMAN, Rick. **Los gêneros cinematográficos**. Tradução Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós, 2000.

ARAÚJO, Inácio. **Hitchcock**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BAKHTIN; Mikhail; VOLOCHINOV. **Marxismo e filosofia da linguagem – Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Annablume, 9ª. ed., 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. **Cruzeiro Semiótico**. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, julho, 1989 – janeiro, 1990, p. 60-73.

---

¹⁹¹ A elaboração das referências bibliográficas nesta tese teve como orientação a *NBR 6023 – Informação e documentação – Referências – Elaboração* da ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2002.

_____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BASTIDE, Françoise. Aspectualisation. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2**. Paris: Hachette, 1986, p. 19-20.

BAUDELAIRE, Charles. Projéteis. In: BARROSO, Ivo (org.). **Charles Baudelaire – Poesia e prosa**. Tradução Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 503-517.

BERTRAND, Denis. **Caminhos de semiótica literária**. Tradução Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema – Film Style & Model of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art – An introduction**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 6th ed., 2001.

_____. **Film art – An introduction**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 8th ed., 2008.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2004, volume II, pp. 277-301.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BÜRCH, Noel. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. Tradução Tomás Rosa Bueno. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2004, volume II, pp. 303-318.

CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Cómo analizar um film**. Tradução Carlos Losilla. Barcelon: Paidós, 2007.

CARROLL, Noël. Style. In: LIVINGSTON, Paisley; PLANTINGA, Carl (eds.). **The Routledge companion to philosophy and film**. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2009, p. 268-278.

CEREJA, William. Significação e tema. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 201-220.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Tradução Fabiana Komesu (coordenação). São Paulo: Contexto, 2004.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COURTÉS, Joseph. **Sémantique de l'énoncé: applications pratiques**. Paris: Hachete, 1989.

_____. **Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation**. Paris: Hachete, 1991.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema II**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **L'image-mouvement: cinéma 1**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. Da presença sensível. **CASA – Cadernos de Semótica Aplicada**. Araraquara: Unesp, volume 8, n. 2, dezembro, 2010, p. 1-38 (no prelo).

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Tradução Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **Os exercícios do roteirista**. Tradução Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

_____. **Quatro roteiros. Estudos do roteiro americano.** Tradução Álvaro Ramos. São Paulo: Objetiva, 1997.

FIORIN, José Luiz. A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. **Estudos linguísticos – XVIII Anais de seminários do GEL.** Lorena, 1989, p. 348-354.

_____. **As astúcias da enunciação – As categorias de pessoa, espaço e tempo.** São Paulo: Ática, 1996.

_____. Objeto artístico e experiência estética. In: LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raúl; OLIVEIRA, Ana Cláudia (Eds.). **Semiótica, estesis, estética.** São Paulo: EDUC / México: Puebla, 1999, p. 101-117.

_____. **Elementos de análise do discurso.** 13ª ed.. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Em busca do sentido – Estudos discursivos.** São Paulo: Contexto, 2008a.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2008b.

_____. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. **Revista do GEL.** São José do Rio Preto, v.5, n.1, 2008c, p. 197-218.

FONTANILLE, Jacques. Informateur. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2.** Paris: Hachette, 1986, p.112-113.

_____. Point de vue. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2.** Paris: Hachette, 1986, p. 170-171.

FONTANILLE, J. et ZILBERBERG, C. **Tensão e significação.** Tradução Ivã Carlos Lopes, Waldir Beividas e Luiz Tatit. São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. **Semiótica do discurso.** Tradução Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FLOCH, Jean-Marie. Les langages planaires. In: COQUET, J.C. (org.). **Sémiotique. L'École de Paris.** Paris: Hachette, 1982, p. 199-207.

_____. **Petites mythologies de l'oeil e d'esprit. Pour une sémiotique plastique.** Paris: Editions Hadès-Benamins, 1985.

_____. **Contraste.** In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2.** Paris: Hachette, 1986, p. 54.

_____. **Semiótica plástica e linguagem publicitária.** Tradução José Luiz Fiorin. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica.** São Paulo, n. 6, jan. 1987, p. 29-50.

_____. **Identités visuelles.** Paris: Puf, 1995.

FRÜNDT, B. **Alfred Hitchcock e seus filmes.** Tradução Equipe Ediouro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

FUNARO, Vânia M. B. de Oliveira (coord.) et al. [Grupo DiTeses]. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso.** São Paulo: SIBi-USP, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido.** Tradução Ana Cristina Cruz Cezar et.al. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Maupassant – La sémiotique du texte. Exercices pratiques.** Paris : Éditions du Seuil, 1976.

_____. **Du sens II – Essais sémiotiques.** Paris : Éditions du Seuil, 1983.

_____. **La semiótica del texto: ejercicios prácticos – Análisis de un cuento de Maupassant.** Tradução Irene Agoff. Barcelona : Paidós, 1983b.

_____. **Da imperfeição.** Tradução Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo : Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2.** Paris: Hachette, 1986.

_____. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.** Paris: Hachette, ed. 7, 2006.

_____. **Dicionário de Semiótica.** Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

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

HOUAISS, Instituto Antônio. **Houaiss eletrônico – versão monousuário 3.0.** Rio de Janeiro: Objetiva, junho de 2009.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária – Introdução à ciência da literatura.** Tradução Paulo Quintela. 7ª. ed. Coimbra: Armênio Amado, Editora, 1985.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos.** Tradução Sírío Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005a.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos.** Tradução Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírío Possenti. São Paulo: Contexto, 2005b, p. 69-92.

METZ, C. **Ensayos sobre la significación en el cine.** Volume 1 (1964-1968). Tradução Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. **Ensayos sobre la significación en el cine.** Volume 2 (1968-1972). Tradução Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2002.

MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinéma. Les formes (tome II).** Paris: Éditions Universitaires, 1965.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin – Criação de uma prosaística.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

PEDROSA, Mário. **Forma e percepção estética**. São Paulo: Edusp, volume 2, 1996.

PRAMAGGIORE, Maria ; WALLIS, Tom. **Film : A critical introduction**. 2nd edition. London : Laurence King Publishing Ltd., 2008.

RASTIER, François. A sistemática das isotopias. In: GREIMAS, Algirdas Julien (org.). **Ensaio de semiótica poética**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 96-125.

REY, Alain (dir.). **Le Robert Micro: dictionnaire de La langue française**. Paris: LeRobert, 2008.

SILVA, Inácio Assis. Sincretismo e comunicação visual. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1994, número 10, p. 73-80.

SILVA, Odair José Moreira da. **A manifestação de Cronos em 35 mm – O tempo no cinema**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

_____. A desconstrução do percurso narrativo das personagens no (anti) modelo de roteiro em *O bandido da luz vermelha*. In: DAVINO, Gláucia; BELLICIERI, Fernanda (org.). **Seminário Histórias de Roteiristas. Novo Paradigma Audiovisual**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009a, p. 468-479, CD-ROM.

_____. A programação temporal no cinema: a representação da ordem dos acontecimentos. **CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada**. Volume 7, n. 2, dezembro de 2009b. Disponível em <http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa>. Acesso em 05/04/2010.

STAM, Robert. **Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

_____. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FITTERMAN-LEWIS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoría del cine**. Tradução José Pavía Cogollos. Barcelona: Paidós, 1999.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean R. **O cinema como arte**. Tradução Tati de Morais. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

THÜRLEMANN, Felix. **Trois peintures de Paul Klee – Essai d’analyse sémiotique**. (154 f.). Thèse pour Le doctorat de 3e. cycle. Paris: Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales, 1979.

_____. Constitutionnelle (catégorie -). In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2**. Paris: Hachette, 1986, p. 53-54.

_____. Semi-symbolique (système, langage, code ~). In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2**. Paris: Hachette, 1986, p. 203-206.

TILICH, Paul. **A coragem de ser**. Tradução Eglê Malheiros. São Paulo : Paz e Terra, 1992.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas** – edição definitiva. Tradução Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Tradução Dulce Salvato de Menezes. Lisboa: Edições 70, 1985.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas : Papirus, 1994.

VANOYE, Francis. **Récit écrit / Récit filmique**. Paris: Nathan, 1999.

ZILBERBEG, Claude. Síntese da gramática tensiva. Tradução Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo: Annablume, vol. 25, 2006a, p. 163-204.

_____. **Éléments de grammaire tensive**. Paris: Pulim, 2006b.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ACONTECEU naquela noite. Direção: Frank Capra. Produção: Columbia TriStar, 1934. São Paulo: Continental, [199?]. 1 VHS.

ADIVINHE quem vem para o jantar. Direção: Stanley Kramer. Produção: Stanley Kramer. Columbia TriStar, 1967. São Paulo: Columbia TriStar, [199?]. 1 VHS.

ALTA ansiedade. Direção: Mel Brooks. Produção: Mel Brooks. Twentieth Century Fox, 1977. Manaus: Videolar, 2003. 1 DVD. Sob licença da Twentieth Century Fox Entertainment Brasil.

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Produção: Suzanne Todd; Jennifer Todd. New Market, 2001. Manaus: Videolar, 2002. 1 DVD. Grupo Paris Vídeos Filmes. Sob encomenda da LW Editora Distribuidora e Assessorios de Comunicação Ltda.

ANATOMIA de um crime. Direção: Otto Preminger. Produção: Otto Preminger. Columbia Pictures, 1959. Manaus: Videolar, 2000. 1 DVD. Sob licença da Columbia TriStar Home Vídeo do Brasil Ltda.

O ANO passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Produção: Pierre Courau; Raymond Forment. Argos; Cineriz e outros, 1961. São Paulo: Continental, [200?]. 1 DVD.

ARCA Russa. Direção: Alexander Sokúrov. Produção: Andrey Deryabin; Jens Meurer; Lidiya Stöter. Celluloid Dreams, 2002. Manaus: Sonopress Rimo, 2008. 1 DVD. Sob encomenda de Versátil Home Vídeo.

ASSASSINOS por natureza. Direção: Oliver Stone. Produção: Risa Bramon Garcia; Richard Rutowski. Regency Enterprises; Alcor Films, 1994. Manaus: Microservice, [199?]. 1 DVD. Sob licença de Van Blad Comunicação e Entretenimento.

O ASSASSINATO do duque de Guise. Direção: Charles Le Bargy e André Calmettes. Produção: Charles Le Bargy e André Calmettes. 1908. [S. l.: s. n.]. 1 arquivo eletrônico em AVI.

A AVENTURA. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Arnato Pennasillico. Cine Del Duca; Cinematografiche Europee, 1960. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, [200?]. 1 DVD. Sob licença de Versátil Home Vídeo.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla; José da Costa Cordeiro; José Alberto dos Reis; Flávio Sganzerla. Urânio, 1968. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, 2007. 1 DVD. Sob licença de Versátil Home Vídeo.

BANZÉ no oeste. Direção: Mel Brooks. Produção: Michael Hertzberg. Warner Bros., 1974. São Paulo: Warner Home Video Brasil, 1999. 1 DVD.

O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polansky. Produção: William Castle. Paramount Pictures, 1968. Manaus: Videolar, 2002. 1 DVD. Sob licença da Paramount Pictures.

BLUE. Direção: Derek Jarman. Produção: Derek Jarman. 1994. São Paulo: Techmatrix, 2008. 1 DVD. Sob licença de Magnus Opus.

A BRUXA de Blair. Direção: Eduardo Sánchez e Daniel Myrick. Produção: Gregg Hale; Robin Cowie. Artisan Entertainment, 1999. Manaus: Videolar, 2000. 1 DVD. Sob licença de Europa Filmes.

O CANTOR de jazz. Direção: Alan Crosland. Produção: Alan Crosland. Warner Bros., 1927. 1 arquivo eletrônico em AVI.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles; Richard Baer; George Schaffer. RKO Pictures, Inc.; Mercury, 1941. Manaus: Videolar, 2001. 1 DVD. Sob licença da Warner Home Vídeo Brasil.

CLICK. Direção: Frank Coraci. Produção: Adam Sandler; Jack Giarraputo; Neal H. Moritz; Steve Koren; Mark O'Keefe. Columbia Pictures; Revolution Studios, 2006. Manaus: Videolar, 2007. 1 DVD. Sob licença de Sony Pictures Home Entertainment Inc.

UM CORPO que cai. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Paramount, 1958. Manaus: Microservice, 2002. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

CURTINDO a vida adoidado. Direção: John Hughes. Produção: John Hughes; Tom Jacobson. Paramount Pictures, 1986. Manaus: Videolar, 2006. 1 DVD. Sob licença da Paramount Pictures Entertainment Brasil.

A DAMA do lago. Direção: Robert Montgomery. Produção: George Haight. 1946. São Paulo: Silver Screen, [200?]. 1 DVD. Sob licença de Fremways Productions Inc.

A DANÇA dos vampiros. Direção: Roman Polanski. Produção: Gene Gutowski. Metro Goldwyn Mayer, 1967. Manaus: Microservice, 2006. 1 DVD. Sob licença de Turner Entertainment e Warner Bros. Entertainment Inc.

DESCONSTRUINDO Harry. Direção: Woody Allen. Produção: Jean Doumanian. Sweetland Films, 1997. Manaus: Videolar, 2000. 1 VHS. Sob licença de Buena Vista Home Entertainment.

DEU a louca no mundo. Direção: Stanley Kramer. Produção: Warner Bros., 1963. São Paulo: Warner Home Vídeo, [199?]. 1 VHS.

DRÁCULA. Direção: Tod Browning. Produção: Carl Leamle Jr; Tod Browning. Universal, 1931. Manaus: Microservice, 2004. 1 DVD. Sob licença da Universal Studios.

...E O VENTO levou. Direção: Victor Fleming. Produção: David O. Selznick. Turner Entertainment & Co.; Warner Bros., 1939. Manaus: Videolar, 2001. 1 DVD. Sob licença de Warner Home Vídeo Brasil.

O ECLIPSE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Raymond Hakim; Robert Hakim. Cineriz; Interopa, 1962. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, [200?]. 1 DVD. Sob licença de Versátil Home Vídeo.

ENCONTROS e desencontros. Direção: Sofia Coppola. Produção: Ross Katz; Sofia Coppola. Focus Features, 2003. Manaus: Microservice, 2004. 1 DVD. Sob licença da Universal Pictures International.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Jacob Bliokh. Goskino; Mosfilm, 1925. São Paulo: Continental, [200?]. 1 DVD.

O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Warner Bros., 1973. Manaus: Videolar, 2000. 1 DVD. Sob licença da Warner Home Vídeo Brasil.

O FALCÃO maltês. Direção: John Houston. Produção: Hal. B. Wallis. Warner Bros., 1941. Manaus: Videolar, 2000. 1 DVD. Sob licença da Warner Home Vídeo Brasil.

FELLINI oito e meio. Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Cineriz, 1963. São Paulo: Continental, [200?]. 1 DVD.

AS FÉRIAS do Sr. Hulot. Direção: Jacques Tati. Produção: Fred Orain. Cady Films; Discina – Euro London Films Limited, 1953. São Paulo: Continental, [200?]. 1 DVD.

FESTIM Diabólico. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Sidney Bernstein; Alfred Hitchcock. Transatlantic Pictures; Warner Bros., 1948. Manaus: Microservice, 2002. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Leamle Jr.. Universal, 1931. Manaus: Microservice, 2004. 1 DVD. Sob licença da Universal Studios.

FRENESI. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Universal, 1972. Manaus: Microservice, 2001. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

A GUERRA do fogo. Direção: Jean-Jacques Annaud. Produção: Jean-Jacques Annaud. 1981. São Paulo: Abril Vídeo, [199?]. 1 VHS.

GUERRA nas estrelas. Direção: George Lucas. Produção: Gary Kurtz. Twentieth Century Fox, 1977. Manaus: Videolar, 2006. 1 DVD. Sob licença de Twentieth Century Fox Home Entertainment Brasil.

O HOMEM errado. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1957. [S. l.: s. n.]. 1 arquivo eletrônico em AVI.

O HOMEM que sabia demais. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Paramount, 1956. Manaus: Microservice, 2002. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

OS IDIOTAS. Direção: Lars von Trier. Produção: Lars von Trier. 1998. São Paulo: Castle Filmes, [199?]. 1 VHS.

OS INTOCÁVEIS. Direção: Brian De Palma. Produção: Art Linson. Paramount, 1987. São Paulo: CIC/Paramount, [199?]. 1 VHS.

INTOLERÂNCIA. Direção: David Wark Griffith. Produção: David Wark Griffith. Triangle & Wark, 1916. Manaus: Videolar, [200?]. 1 DVD. Sob licença de Continental Home Vídeo.

INTRIGA internacional. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Metro Goldwyn Mayer, 1959. Manaus: Videolar, 2009. 1 DVD. Sob licença de Warner Bros. Entertainment.

JANELA indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Paramount, 1953. Manaus: Microservice, 2002. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

O JOVEM Frankenstein. Direção: Mel Brooks. Produção: Michael Gruskoff. Twentieth Century Fox, 1974. Manaus: Videolar. 1 DVD. Sob licença da Twentieth Century Fox Entertainment Brasil.

KRAMER vs. Kramer. Direção: Robert Benton. Produção: Stanley R. Jaffe. Columbia, 1979. São Paulo: Columbia TriStar, [199?]. 1 VHS.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Argos, 1961. [S. l.: s. n.]. 1 arquivo eletrônico em AVI. Verificar na tese a data correta

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg; Gerald R. Mollen; Branko Lustig. Universal, 1993. Manaus: Microservice, 2004. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

MÃE e filho. Direção: Alexander Sokúrov. Produção: Thomas Kufus. Zero Film; Severnij Fond, 1997. São Paulo: Silver Screen, [200?]. 1 DVD.

MAR aberto. Direção: Chris Kentis. Produção: Laura Lau. Plunge Pictures, 2004. Manaus: Videolar, 2004. 1 DVD. Sob licença de LK-Tel Vídeo.

A MARCA da maldade. Direção: Orson Welles. Produção: Albert Zugsmith. Universal, 1958. Manaus: Microservice, 2003. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

O MARTÍRIO de Joana D'Arc. Direção: Carl TH. Dreyer. Produção: Carl TH. Dreyer. Societé Generale, 1928. São Paulo: Techmatrix, 2005. 1 DVD. Sob licença de Magnus Opus.

M.A.S.H, Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman. Twentieth Century Fox, 1970. São Paulo: Twentieth Century Fox Entertainment Brasil, [199?]. 1 VHS.

O MÉDICO e o monstro. Direção: Rouben Mamoulian. Produção: Rouben Mamoulian; Adolph Zukor. 1932. Manaus: Videolar, 2005. 1 DVD. Sob licença de Warner Bros. Entertainment.

MORANGOS silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. ABS Svensk Filmindustri, 1957. Manaus: Sonopress, [200?]. 1 DVD. Sob licença de Versátil Home Vídeo.

A MORTE pede carona. Direção: Robert Harmon. 1986. Barueri: Flashstar, [199?]. 1 VHS.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: David Wark Griffith. Produção: David Wark Griffith. D. W. Griffith; Epoch, 1915. Manaus: Videolar, [200?]. 1 DVD. Sob licença de Continental Home Vídeo.

NASHVILLE. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman. ABC; Paramount, 1975. [S. l.: s. n.]. 1 arquivo eletrônico em AVI.

A NOITE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Emmanuele Cassuto. Nepi; Silver; Sofitedip, 1961. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, 2004. 1 DVD. Sob licença de Versátil Home Vídeo.

A NOITE americana. Direção: François Truffaut. Produção: Marcel Berbet. Carrose, 1973. São Paulo: Silver Screen, [200?]. 1 DVD.

PACTO sinistro. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1951. Manaus: Videolar, 2004. 1 DVD. Sob licença de Warner Home Vídeo Inc. Brasil.

PAISAGEM na neblina. Direção: Theo Angelopoulos. Produção: Theo Angelopoulos; Eric Heuman; Stéphane Sorlat. Basic; ETI; French Film Center, 1988. São Paulo: Look Vídeo, [199?]. 1 VHS.

OS PÁSSAROS. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Universal, 1963. Manaus: Microservice, 2001. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

PEEPING Tom: a tortura do medo. Direção: Michael Powell. Produção: Michael Powell. 1960. São Paulo: Silver Screen, [200?]. 1 DVD. Sob licença de Filmways Productions Inc.

O PICOLINO. Direção: Mark Sandrich. Produção: Pandro S. Berman. RKO, 1935. São Paulo: Continental, [199?]. 1 VHS.

PONTO de vista. Direção: Pete Travis. Produção: Neal H. Moritz. Columbia Pictures, 2008. Manaus: Videolar, 2008. 1 DVD. Sob licença de Sony Pictures Home Entertainment Inc.

O PROFESSOR aloprado. Direção: Jerry Lewis. Produção: Ernest D. Glucksman. Paramount Pictures, 1963. Manaus: Videolar, 2004. 1 DVD. Sob licença da Paramount Pictures.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Paramount, 1960. Manaus: Microservice, 2002. 1 DVD. Sob licença de Universal Studios.

REBECA: a mulher inesquecível. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. United Artists, 1940. São Paulo: Continental, [199?]. 1 VHS.

O SACRIFÍCIO. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Andrei Tarkovski. The Swedish Film Institute; Argos Films, 1986. São Paulo: Continental, [200?]. 1 DVD.

O SELVAGEM da motocicleta. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. 1983. São Paulo: Tocantins, [199?]. 1 VHS.

S.O.S: tem um louco solto no espaço. Direção: Mel Brooks. Produção: Mel Brooks, 1987. [S. l.: s. n.]. 1 arquivo eletrônico em AVI.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Aleksandra Demídova. Mosfilm; ZDF, 1979. São Paulo: Continental, [200?]. 1 DVD.

TÁ TODO mundo louco. Direção: Jerry Zucker. Produção: Jerry Zucker. 2001. Barueri: Europa Filmes, 2002. 1 VHS.

O TEMPO redescoberto. Direção: Raoul Ruiz. Produção: Paulo Branco. Gemini Films; Madragoa; Canal +; CNC. Founds Eurimages.1999. Manaus: Videolar, [200?]. 1 VHS. Sob licença de Alpha Filmes.

THELMA & Louise. Direção: Ridley Scott. Produção: Ridley Scott; Mimi Polk. Metro Goldwyn Mayer, 1991. Manaus: Videolar, 2006. 1 DVD. Sob licença de MGM Home Entertainment.

TODO MUNDO em Pânico. Direção: Keenen Ivory Wayans. Produção: Eric Gold. Miramax International, 2000. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, 2000. 1 DVD. Sob licença de Imagem Filmes.

TODO MUNDO em Pânico 2. Direção: Keenen Ivory Wayans. Produção: Eric Gold. Miramax International, 2001. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, 2001. 1 DVD. Sob licença de Imagem Filmes.

TODO MUNDO em Pânico 3. Direção: David Zucker. Produção: Robert K. Weiss. Miramax International, 2003. Manaus: Videolar, 2004. 1 DVD. Sob licença de Europa Filmes.

TODO MUNDO em Pânico 4. Direção: David Zucker. Produção: Robert K. Weiss. Miramax International, 2006. Manaus: Videolar, 2007. 1 DVD. Sob licença de Europa Filmes.

TRAFFIC. Direção: Steven Soderbergh. Produção: Edward Zwick; Marshall Herskovitz; Laura Bickford. USA Films; Initial Entertainment Group, 2000. Manaus: Videolar, 2001. 1 DVD. Sob licença de Europa Filmes; Initial Entertainment Group.

A ÚLTIMA loucura de Mel Brooks. Direção: Mel Brooks. Produção: Mel Brooks. 1976. São Paulo: Abril Vídeo, [199?]. 1 VHS.

VESTIDA para matar. Direção: Brian de Palma. Produção: George Litto. Metro Goldwyn Mayer, 1980. Manaus: Videolar, 2006. 1 DVD. Sob licença de MGM Home Entertainment Inc.

VIAGEM à lua. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Star, 1902. [S. l.: s. n.]. 1 arquivo eletrônico em AVI.

VIVER a vida. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Pierre Braunbarger. Pléiade; Pathé, 1962. São Paulo: Techmatrix, [200?]. 1 DVD. Sob licença de Magnus Opus.

Glossário de termos da linguagem cinematográfica

ÂNGULO

Em linhas gerais, é a posição da câmera em relação ao que é abordado no plano fílmico (tomada frontal / tomada lateral, *plongée* / *contra-plongée*, etc). Em *Cidadão Kane*, o uso da *plongée* e da *contra-plongée*, como constituintes do plano da expressão, assinalam, em relação ao plano do conteúdo, noções de superioridade e de inferioridade. Ver **PLONGÉE / CONTRA-PLONGÉE**.

ATO(S)

Termo utilizado por Field (1995; 1996; 1997) para designar uma unidade de ação dramática; cada ato é “[...] mantido coeso dentro do contexto dramático [...]” (FIELD, 1996, p. 4). Na acepção do autor, o contexto dramático identifica-se com a *apresentação* (Ato I), a *confrontação* (Ato II) e a *resolução* (Ato III).

CAMPO/CONTRACAMPO

O cinema clássico narrativo, com o campo/contracampo, introduz uma continuidade visual a imagens descontínuas por meio da montagem. Esta, proveniente do “estilo invisível” do cinema clássico, irá deixar plausível aos olhos do espectador a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico, quando,

na realidade, encontram-se separados. Aumont e Marie (2003, p. 61-62) notam que o contracampo “[...] é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado ‘campo’”.

CLOSE-UP

Também conhecido como “plano de detalhe”, a utilização desse recurso, na escala dos planos, serve para revelar detalhes, pormenores de pessoas ou de objetos (“Rosebud”, em *Cidadão Kane*). *O martírio de Joana D’Arc* (1928), filme de Carl Theodor Dreyer, utilizou-se ao máximo desse recurso: em quase a totalidade da narrativa fílmica, os *closes* nos rostos de Joana D’Arc e de seus algozes revelam um embate tenso por meio dos detalhes das expressões faciais dos atores. Ver **PLANOS (ESCALA DOS)**.

CORTE

É o momento da passagem direta de um plano a outro, estabelecendo uma noção de concomitância à dramaticidade fílmica.

DECUPAGEM

Termo que designa uma preparação pós-filme de seu roteiro, em que são detalhados os planos e os ângulos da câmera, as

sequências no espaço e tempo, as trilhas sonoras, as cenas e as rubricas da interpretação dos atores; *grosso modo*, decupagem designa “a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber” (AUMONT et MARIE, 2001, p. 71).

DIEGESE

Palavra de origem grega (*diègèsis*: narrativa), o termo foi proposto em 1948 por Etienne Souriau para configurar a representação cinematográfica dos *atos diegéticos*, relativos à história representada na tela. “[...] É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 77). A diegese reúne unidades cênicas do narrado.

DISPOSITIVO CINEMÁTICO

Tudo aquilo que envolve os recursos para a fundamentação da imagem fílmica: cortes, *fade in*, *fade out*, enquadramentos, escala de planos, entre outros.

DISSOLUÇÃO

Quando a imagem se dissolve até o fim, originando outro plano, outra sequência;

deve ser entendida como um recurso diferente da *FUSÃO*.

ENQUADRAMENTO

Compreendido como a área em que a câmera capta as imagens, estabelecendo seu conjunto.

FADE IN / FADE OUT

Literalmente *clareamento* e *escurecimento*, respectivamente. No primeiro caso, trata-se de um plano que parte do escuro e vai atingindo gradualmente a iluminação total; no segundo, temos o oposto.

FLASHBACK / FLASHFORWARD

O *flashback* é um recurso narrativo que interrompe a dramaticidade da cena para inserir algo (outra cena) com o intuito de revelar fatos passados; já o *flashforward* é um recurso que, ao interromper a continuidade da narrativa, introduz uma cena que tem por objetivo revelar alguma coisa que vai acontecer. Respectivamente, no nível discursivo dos filmes, tais termos designam uma *anterioridade* do presente (passado do presente) e uma *posterioridade* do presente (futuro do presente).

FOTOGRAMA

O fotograma tem uma particularidade intrínseca no discurso cinematográfico: é possuidor de valores distintivos na composição da imagem fílmica. É a imagem unitária do filme, registrada sobre a película; de certa forma, é uma “fotografia” do filme, dotada de valores simbólicos. Por muito tempo, o fotograma foi entendido como a “unidade mínima” de sentido do discurso cinematográfico. A utilização desse termo neste trabalho vem ao propósito de ser o fotograma a unidade mínima em que se notarão os contrastes das categorias visuais pertinentes na composição do significante (expressão) e significado (conteúdo) do filme em questão (e também de outros, na totalidade dos discursos cinematográficos, como veremos mais adiante). A numeração dos fotogramas é aleatória para o uso neste trabalho; não correspondem à totalidade numérica dos fotogramas do filme.

FOTO ROMAN

Gênero de literatura de massa, de estilo romântico, veiculada por revistas especializadas e apresentada em forma de quadrinhos fotográficos, com textos sucintos em legendas ou balões; “fotorromance” ou “fotonovela”.

FUSÃO

A fusão é o desaparecimento do final de uma cena, concomitante ao surgimento de outra cena; esse recurso deve ser compreendido diferentemente da **DISSOLUÇÃO** da imagem.

GAGS VISUAIS

Situações repetitivas, embaraçosas, trapalhadas e/ou pantomímicas, que tendem à comicidade, muito utilizadas pelos pioneiros do gênero *comédia*, entre eles Charles Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. As situações da representação são ordenadas sob uma direção que produzirá um efeito cômico, colocando um elemento surpresa para o espectador. Um exemplo clássico de uma *gag* está em *Luzes da cidade* (1931), de Chaplin, no momento em que Carlitos, para ajudar uma pobre florista cega, aceita lutar em um ringue de boxe com o campeão local, mostrando toda sua inépcia no combate e, após muitas trapalhadas, surge um elemento surpresa e Carlitos ganha a luta.

MONTAGEM

Considerada como o fundamento mais específico da linguagem fílmica do discurso cinematográfico, a montagem, em

linhas gerais, é o nome que se dá à “[...] organização dos planos dos filmes em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 1990, p. 132).

OFF – (Som, Voz em)

De origem inglesa, tal preposição é tomada da abreviação de *off screen* que, literalmente, significa fora da tela. O corrente emprego de *off* diz respeito, unicamente, ao som. Desse modo, um som *off* é “[...] aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 214).

PANORÂMICA

É quando a câmera se movimenta em seu próprio eixo, fazendo um movimento giratório.

PLANO FIXO

Plano que indica uma cena sem cortes e sem movimento, em que a imagem permanece congelada.

PLANOS (ESCALA DOS)

Essa nomenclatura diz respeito à escala dos planos, ou seja, à sua dimensão. Os planos podem ser divididos, de acordo com o propósito narrativo e sua dimensão, entre

plano geral (mais aberto, mantém distância do assunto), *plano de conjunto* (mais fechado, situando as personagens em um contexto), *plano médio* (mais fechado e mais próximo da personagem), *plano americano* (a personagem é vista do joelho para cima), *plano aproximado* (da cintura para cima), *primeiro plano* (plano muito próximo, em que se vê o rosto da personagem) e *close-up* (plano de detalhe, em que se vê os olhos ou a boca da personagem preencher todo o campo visual da tela). Para mais detalhes, ver: Martin (1990), Leone & Mourão (1987), Aumont et. al. (1995), Leone (2005), Aumont; Marie (2003), Reisz; Millar (1968). Em nosso esquema que segue, tem-se a escala dos planos:

LEGENDA: A – Plano Geral; B – Plano de Conjunto; C – Plano Americano; D – Plano Médio; E – Plano Aproximado; F – Primeiro Plano; G – *Close-up* (plano de detalhe).

PLONGÉE / CONTRA-PLONGÉE

Recursos dos ângulos de filmagem: a *plongée*, na linguagem cinematográfica, é quando um ator ou objeto é filmado *de cima para baixo*, cujo efeito fundamental é o de apequenar o indivíduo, de esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão; já a *contra-plongée*, é quando um ator ou objeto é filmado *de baixo para*

cima, cuja objetiva fica abaixo do nível normal do olhar. Por meio desse recurso, há uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, tornando os indivíduos retratados magníficos. Esta técnica é muito utilizada na composição das imagens de *Cidadão Kane*, em que a *contra-plongée* sempre vai mostrar os personagens percebidos em um ângulo inferior ao olhar

do ator Kane. Para mais detalhes, ver: Martin (1990, p. 41).

PONTO CENTRAL (PC)

Termo utilizado por Field (1995; 1996; 1997) na composição de um roteiro fílmico. Diretamente ligado ao Ato II do paradigma estruturado do roteiro, o ponto central é o elemento que irá estabelecer um elo entre a primeira e a segunda metade desse ato. O ponto central pode ser um incidente, um episódio, um evento, um diálogo ou uma decisão que irá ligar, precisamente, a primeira à segunda metade do Ato II. “[...] O ponto central é uma escala técnica, uma destinação, um farol que nos guia e nos mantém no curso durante a execução do enredo” (FIELD, 1996, p. 115).

PONTO DE VIRADA (PV)

No original “*plot point*”. Termo utilizado por Field (1995; 1996; 1997) para designar, na construção de um roteiro, “[...] um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 1995, p. 96-97). Os pontos de virada ocorrem no fim dos Atos I e II e estabelecem-se como âncoras do enredo que fundamenta cada um desses dois atos. O ponto de virada tem o princípio de mover, dar prosseguimento a história. “Um

ponto de virada pode ser qualquer coisa: um plano, uma fala, uma cena, uma sequência, uma ação, qualquer coisa que mova a história para a frente” (FIELD, 1996, p. 23-24).

PONTUAÇÃO (MARCAS DE)

Qualquer mudança de plano, de cena ou de sequência, marcada de modo particular, é um fenômeno de pontuação. Ver **CORTE**; **DISSOLUÇÃO**; **FADE IN / FADE OUT**; **FUSÃO**.

PRIMEIRO PLANO

Enquadramento muito próximo do assunto. No caso dos atores, o primeiro plano revela seus rostos. Ver **PLANOS (ESCALA DOS)**.

SLOW MOTION (CÂMERA LENTA)

Assim como o seu correlato, ou seja, a *câmera acelerada*, ocasionalmente utilizada, desde os primórdios do cinema, para efeitos cômicos, o *slow motion*, ou câmera lenta, não é somente um recurso mecânico, mas também empregado como produtor de efeitos de sentido aos quais quer passar o enunciador ao enunciatário. Desse modo, a ação (ou câmera) lenta tem sua utilização na figurativização de sonhos, fantasia, tragédia, entre outros. Ela é

sempre vista como uma aplicação dramática na construção do sentido fílmico.

TRAVELLING

É um recurso que consiste em fazer com que a câmera permaneça em movimento. Esse movimento da câmera é realizado por meio de um carrinho ou rodas, num eixo horizontal e paralelo ao movimento do personagem ou ao assunto que está sendo filmado.

**APÊNDICE A: Contexto, sinopse e esquema da segmentação de
*Cidadão Kane***

1 – Ficha técnica

(*Citizen Kane*, 1941)

Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles; Richard Baer; George Schaffer. Roteiro: Herman Joseph Makiewicz; Orson Welles. Fotografia: Gregg Tolland. Música: Bernard Herrmann; Charlie Barnet; Pepe Guizar. Elenco: Orson Welles; Joseph Cotten; Dorothy Comingore; Ruth Warwick; Erskine Sanford; Ray Collins; George Coulouris; Agnes Moorehead; Everett Sloane, William Alland, Paul Stewart. Mercury / RKO Studios. 119 min. P&B. **Oscar**: Herman Joseph Makiewicz; Orson Welles (roteiro).

2 – Contexto

Produzido e dirigido em 1941, *Cidadão Kane* trouxe ao mundo do cinema um jovem diretor, Orson Welles, então com 25 anos, que além de participar da criação do roteiro, junto com Joseph Mankiewicz, também protagonizou o papel-título do filme.

Para se ter uma ideia da importância de *Cidadão Kane* na história do cinema, vários críticos e teóricos da sétima arte, unânimes em suas apreciações, indicam esse filme como um divisor de águas, tanto na concepção estrutural quanto no desenvolvimento da narrativa, entre o *cinema clássico* e o *cinema moderno*. Até hoje, devido às inovações efetuadas por Welles em seu primeiro filme, muitos críticos indicam *Cidadão Kane* como um iniciador do estilo moderno de cinema; outros, mais céticos, apenas contentam-se em dizer que o filme apontou para as novas direções que o estilo clássico viria a tomar.

Orson Welles tinha grande poder sobre sua produção. Pela primeira vez, um estúdio, a RKO, deu livre arbítrio a um diretor, ainda jovem, para criar um filme segundo as concepções criativas de seu modo de trabalho. Tal liberdade trouxe a Welles dois resultados antagônicos: de um lado, *Cidadão Kane* trouxe uma notoriedade mundial e unânime, representando-o como um gênio precoce: o filme tornou-se uma obra-prima da sétima arte. Por outro lado, toda a radicalidade que Welles apresentou em *Cidadão Kane* encaminhou-o para o ostracismo. Welles teve, em vários momentos, de trabalhar como ator em filmes de outros diretores para conseguir angariar algum dinheiro para a produção de seus filmes. Mesmo assim, tal precariedade financeira não o impediu de realizar outros grandes filmes clássicos, entre eles *A dama de Xangai*, *Soberba*, *Othelo*, *A marca da maldade*... Mas, isso é outra história.

3 – Sinopse

O argumento principal de *Cidadão Kane*, em uma primeira leitura, pode ser depreendido como a busca pela resolução de um enigma, *Rosebud*, e o que isso significou na vida de Charles Foster Kane, um magnata, dono de uma enorme rede de jornais. Vejamos como se distribuem os atos do filme.

Ato I (apresentação): *o surgimento de um enigma* – Kane, convalescendo em seu quarto na estranha mansão Xanadu, após olhar para um *souvenir* (um globo de vidro) que segurava, pronuncia uma palavra misteriosa (“*Rosebud*”) e deixa cair o objeto no chão, vindo a falecer logo a seguir. No interior do globo havia a imagem de uma casinha encoberta por uma nevasca. Uma enfermeira entra no quarto e constata a morte de Kane. Após esse evento, uma equipe de reportagem tenta decifrar o significado de *Rosebud*, no intuito de completar um documentário sobre a vida do grande empresário da comunicação. Um repórter, Thompson, sai a campo para pesquisar os fatos na tentativa de relacioná-los e solucionar o grande “quebra-cabeça” que foi a vida de Charles Foster Kane. Ele visita a viúva de Kane, Susan, que não concede a entrevista ao repórter. Thompson visita a Fundação Thatcher no intuito de acessar as memórias do antigo tutor do jovem Kane. Ali, o repórter fica conhecendo detalhes da infância de Kane e o primeiro indício do significado de *Rosebud*. Ocorre aqui o primeiro *ponto de virada* com o aparente desinteresse do jovem Kane pela própria fortuna e, ao mesmo tempo, o interesse pelo quase falido jornal *New York Daily Inquirer*. Neste ponto de virada (ver Glossário, p. 293), Kane desafia Thatcher e, simbolicamente, livra-se de sua tutela.

Ato II (a confrontação): *os vários pontos de vista sobre Kane* – Neste ato, os depoimentos concedidos a Thompson são de pessoas que conviveram muito próximas a Kane. Aqui se pretende revelar a intimidade do misterioso magnata. Thompson conhece Bernstein, sócio de Kane e, por meio das lembranças do velho amigo do magnata, o repórter toma conhecimento do surgimento do império de Kane a partir da compra do *The New York Daily Inquirer*, juntamente com nova equipe de jornalistas. Thompson conhece Jed Leland – o melhor amigo de Kane – e ele revela detalhes sobre a vida particular do magnata da comunicação: o casamento com Emily, sobrinha do presidente dos Estados Unidos; o caso com Susan; a derrota de Kane – candidato a governador – para Jim Gettys; o fim do casamento com Emily; o fracasso de Susan como cantora lírica. O repórter também toma conhecimento do fim da amizade entre Leland e Kane. Thompson continua sua empreitada e

dessa vez consegue entrevistar Susan Alexander Kane. As lembranças da segunda esposa de Kane são amargas. Thompson conhece mais de perto o declínio dela como cantora lírica, bem como o excesso de tranquilizantes e a tentativa de suicídio. Após viver em reclusão na mansão Xanadu, Susan pede a separação e deixa Kane completamente sozinho.

Como *ponto central* (PC – ver Glossário, p. 293) do ato II, temos o trunfo de Jim Gettys, inimigo de Kane, nas eleições para governador. A revelação que Gettys faz a Emily sobre Susan (amante de Kane) aponta o desenvolvimento da narrativa para outra direção: Kane separa-se de Emily, casa-se com Susan e perde as eleições para governador. Já o segundo *ponto de virada* é compreendido no momento da tentativa do suicídio de Susan e as consequências que isso trouxe à vida dos dois: a “carreira” de cantora lírica termina, sua vida torna-se um tédio e, esquecida e perdida no meio de tantos quebra-cabeças, Susan opta, em um ímpeto desesperador, por deixar Kane. Ao fazer essa escolha, ela vai ao encontro de aspirações íntimas, recém-fundadas, embora, no próprio desespero.

Ato III (a resolução): *a permanência, de um lado, e a revelação, de outro, do enigma Rosebud* – Thompson toma o depoimento de Raymond, o mordomo de Kane. Ao contrário dos outros atores (personagens), Raymond mantinha distância da intimidade de seu patrão, e o relato é aquilo sobre o que tinha visto na qualidade de mais um dos muitos subalternos de Kane. O repórter conhece o desenrolar da história de Susan e Kane: a raiva do magnata após a separação e outro indício de *Rosebud*, depois de Kane ficar observando o velho globo de vidro. Thompson desiste, e o enigma permanece. Em uma fornalha da mansão Xanadu, alguns funcionários queimam coisas velhas de Kane, entre elas, um trenó com a inscrição *Rosebud*.

No filme de Orson Welles, na estruturação em três grandes atos, os personagens da diegese, na constituição de seus papéis actanciais, promovem uma experiência do vivido em relação a Charles Foster Kane, moldando esse personagem protagonista de acordo com as lembranças e experiências vivenciadas ao seu lado. Desse modo, o que se tem aqui é a constituição do ator Kane, por meio dos pontos de vista de outras personagens, de outras vozes acionadas por uma debruagem de segundo grau.

4 – A segmentação da narrativa

Diante do exposto, a segmentação da narrativa de *Cidadão Kane* fica do modo que segue:

A segmentação de <i>Cidadão Kane</i> ¹⁹²		
ATO I – [APRESENTAÇÃO]		
ATO I	Sequências	Cenas
	C. Créditos iniciais	
	1. Xanadu	Kane morre. Surge <i>Rosebud</i> .
	2. Sala de projeção:	[a] “News on the March”; [b] Os repórteres discutem sobre <i>Rosebud</i> .
	3. A boate <i>El Rancho</i>	Thompson tenta entrevistar Susan.
	4. A biblioteca Thatcher:	[a] Thompson entra e lê os manuscritos de Thatcher; (Primeiro <i>flashback</i>) [b] A mãe de Kane manda o garoto embora com Thatcher; PONTO DE VIRADA I – [c] Kane cresce e compra o jornal <i>Inquirer</i> ; [d] Kane lança um ataque ao <i>Inquirer</i> e o vê como grande negócio; [e] A depressão: Kane vende a Thatcher sua cadeia de jornais; [f] Thompson deixa a biblioteca.

¹⁹² Adaptada a partir de Bordwell e Thompson (2001, p. 80).

ATO II – [A CONFRONTAÇÃO]		
ATO II	Sequências	Cenas
	5. O escritório de Bernstein:	[a] Thompson vista Bernstein; (Segundo <i>flashback</i>) [b] Kane toma o <i>Inquirer</i>; [c] O crescimento do <i>Inquirer</i> (montagem); [d] Festa: o <i>Inquirer</i> celebra a vinda de todo o <i>staff</i> do <i>Chronicle</i>; [e] Leland e Bernstein discutem sobre a viagem de Kane; [f] Kane retorna com sua noiva Emily; [g] Bernstein conclui suas reminiscências.
	6. A casa de repouso:	[a] Thompson fala com Leland; (Terceiro <i>flashback</i>) [b] A deterioração do casamento de Kane (a montagem da mesa do café); [c] Kane encontra Susan e vai até seu quarto; [d] A campanha política de Kane culmina com seu discurso; PONTO CENTRAL – [e] Kane confronta Gettys, Emily e Susan; [f] Kane perde a eleição e Leland pede para ser transferido; [g] Kane se casa com Susan; [h] A <i>première</i> da ópera de Susan; [i] Kane encontra Leland bêbado e termina a crítica começada por este; [j] Leland conclui suas reminiscências.
	7. A boate <i>El Rancho</i>	[a] Thompson conversa com Susan; (Quarto <i>flashback</i>) [b] Susan desejava ser cantora; [c] A <i>première</i> da ópera de Susan; [d] Kane insiste que Susan continue cantando; [e] A carreira de cantora de ópera de Susan (montagem); [f] Kane tenta suicídio e promete a Susan que não insistirá mais em sua carreira de cantora; [g] Em Xanadu, o tédio de Susan; [h] Susan monta vários quebra-cabeças (montagem); [i] Em Xanadu, Kane propõe um piquenique; [j] No piquenique, Kane esbofeteia Susan; PONTO DE VIRADA II – [k] Em Xanadu, Susan deixa Kane; [l] Susan conclui suas reminiscências.

ATO III – [A RESOLUÇÃO]		
ATO III	Sequência	Cenas
	8. Xanadu	[a] Thompson fala com Raymond; (Quinto <i>flashback</i>) [b] Kane destrói o quarto de Susan e segura um peso de papel murmurando <i>Rosebud</i>; [c] Raymond conclui suas reminiscências; Thompson conversa com outros repórteres; todos deixam Xanadu; [d] a visão geral das posses de Kane conduz à revelação de <i>Rosebud</i>; exterior do portão e do castelo; o fim.
E. Créditos finais		

APÊNDICE B: Contexto, sinopse e esquema da segmentação de
Anatomia de um crime

1 – Ficha técnica

(Anatomy of a murder, 1959)

Direção: Otto Preminger. Produção: Otto Preminger. Roteiro: Wendell Mayes (baseado no romance de Robert Traver). Fotografia: Sam Leavitt. Música: Duke Ellington. Elenco: James Stewart; George C. Scott; Lee Remick; Ben Gazzara, Arthur O'Connell; Eve Arden; Kathryn Grant; Orson Bean; Russ Brown; Murray Hamilton; Brooks West; Ken Lynch; John Qualen. Carlyle; Columbia. 160 min. P&B.

2 – Contexto

Os filmes de tribunal sempre colocam a verdade em questionamento. Visto desse modo, a busca pela verdade será considerada sempre como uma premissa na diegese fílmica. Tal empenho do sujeito discursivo sempre trará uma consequência, seja ela positiva ou negativa: alguém acusado de ter cometido um crime é condenado ou absolvido. Eis aí a estrutura composicional de um subgênero do *suspense*: os filmes de tribunal. Como resultado, fica uma pergunta no ar: será que o acusado é realmente culpado ou é apenas mais uma vítima que está acobertando uma verdade ainda não revelada?

Muitos filmes que abordam os tribunais conseguem convencer sobre um lado eficaz desse posicionamento em relação à construção da verdade: o culpado é realmente *culpado* ou o culpado é realmente *inocente*. Segundo o contrato de veridicção (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 99-101), estamos na confluência do que é e *parece* ser verdade. Mas há aqueles filmes que deixam algo no ar e conseguem plantar uma semente que germinará uma dúvida. Esta produzirá um desvio daquilo antes aguardado como verdadeiro. Aqui entramos na dimensão do segredo, da mentira e da falsidade, segundo os mesmos princípios da veridicção. Estes últimos movimentos culminarão, dessa maneira, numa expectativa ressignificada como falsa em relação a tudo aquilo que havia sido questionado anteriormente. Como a surpresa das pessoas envolvidas no julgamento, os atores do enunciado fílmico, o espectador também poderá ver suas apostas, naquilo que era considerado verdadeiro, serem anuladas. As máscaras caem, os motivos do segredo e da mentira aparecem e a verdade é desnudada.

Anatomia de um crime é um bom exemplo desse grupo de filmes que trazem as máscaras como um motivo narrativo muito bem construído. O núcleo temático que sustenta os percursos temáticos e figurativos do filme de Otto Preminger é, de certo modo, idêntico ao de *Cidadão Kane*: a revelação de um enigma, fundada na oposição semântica fundamental /exposto/ vs. /oculto/. Pode-se dizer que, em *Anatomia de um crime*, essa revelação está

intimamente relacionada ao desnudamento das máscaras que disfarçam, não só o caráter dos atores discursivos, mas também a realidade.

3 – Sinopse

O argumento principal de *Anatomia de um crime*, como já enfatizamos, é a busca pelo desnudamento da verdade. Um modesto advogado de uma cidade do interior, Paul Biegler, enfrenta um poderoso promotor, Claude Dancer, na defesa de Frederick Manion, um tenente do exército. O tenente Manion é acusado de ter matado Barney Quill, o homem que violentou Laura, sua esposa. Vejamos como os atos de *Anatomia de um crime* podem ser distribuídos.

Ato I (apresentação): *quem é quem no jogo da verdade* – conhecemos Paul Biegler e seu assistente, Parnell McCarthy; há o telefonema de Laura Manion: ela diz a Paul que o marido, Frederick Manion, tenente das forças armadas, está preso por assassinar Barney Quill. Paul visita o tenente “Manny”, na prisão, e aceita defendê-lo. Quando volta para casa, Paul fica surpreso com a visita de Laura e com a explicação dela sobre o ocorrido. Paul convida McCarthy para trabalhar no caso; logo após mantém uma nova conversa com Manny e ambos concordam com a vinda do psiquiatra do exército. Paul conversa com o promotor Mitch, antigo colega de faculdade, e este o aconselha a abandonar a defesa do tenente, pois já estava perdido.

O primeiro ponto de virada nesse ato estabelece-se com a presença de Laura no escritório de Paul. É um ponto de virada pois, é um fato, um evento que se agarra na ação e a reverte noutra direção. Entre insinuações e provocações, Laura convence Paul, aparentemente, de sua inocência. Laura revela os olhos com hematomas, resultado da violência de Barney Quill. O encontro de Paul e Laura na saída da cadeia se dá sob o olhar julgador de Manny, ao observá-los conversando. Nesse ponto de virada I, a dúvida relativa à aceitação do caso de Manny é desfeita e o sujeito Paul vai ao propósito definitivo com o programa narrativo da busca pela verdade acerca do casal. O espaço interno da casa de Paul é um dos espaços da dúvida, projetados pelo enunciador. Essa dúvida surge, inicialmente, pelos modos com que Laura entra na vida do advogado: insinuante e, ao mesmo tempo, dona de uma razão que, de certo modo, manipula e incomoda Paul.

Ato II (a confrontação): *os caminhos investigativos na busca pela verdade* – aqui começa a investigação de Paul. Ele vai até o Thunder Bay Inn e lá conversa com o barman,

Paquette; conhece Mary Pilant, gerente do bar; Maida e McCarthy pesquisam a respeito de Mary e cogitam que ela foi amante de Quill; Paul confirma com Manny a visita do psiquiatra do exército. Nesse ínterim, chega um rigoroso promotor do estado, Dancer, para auxiliar Mitch na acusação ao casal Manion; Paul vai até um bar e encontra Laura dançando com alguns soldados. Paul a leva de volta ao *trailer* do casal e lhe dá recomendações. Laura reclama da solidão e convida Paul para entrar; ele recusa o convite. Paul e Mitch estão no tribunal e um juiz substituto se apresenta. Manny é solicitado e não comparece, pois está em Detroit, submetendo-se ao exame psiquiátrico, feito pelo médico do exército. O médico alega insanidade temporária do tenente. Paul e McCarthy resolvem pesquisar mais a respeito. No tribunal, é feita a apresentação do Sr. Dancer, representante da procuradoria geral. Paul procura pelo auxiliar e Maida, a secretária do advogado, diz que McCarthy saiu de carro sem dizer aonde iria. No tribunal, Paquette, o barman, começa o seu depoimento. Mitch e Paul se estranham e Laura inicia também seu depoimento. A “calcinha” de Laura é mencionada e essa peça íntima causa um certo desconforto no tribunal. O legista é chamado para depor. Quando Paquette volta a ser interrogado, há uma tensão entre ele e Paul. Com isso, encerra-se mais um dia no tribunal. Passados alguns dias, há outra sessão de depoimentos. No tribunal, Manny encontra-se no banco dos réus e Laura é solicitada novamente para dar seu testemunho. Mary Pillant observa as ações ocorridas no tribunal e vê a tensão entre Dancer e Paul. Laura e Manny se abraçam em total apoio mútuo. O Dr. Smith, psiquiatra do exército, que examinou Manny, é interrogado, assim como Duane Miller, colega de Manny na cadeia. Manny se altera e é chamado novamente para esclarecer mais alguns fatos. Nesse processo todo, a tensão entre Dancer e Paul permanece.

O ponto central (PC) do segundo ato de *Anatomia de um crime* pode ser verificado quando McCarthy, o auxiliar de Paul, dirigindo à noite, perde a direção e bate o carro. Ao visitá-lo no hospital, Paul fica sabendo que Mary é filha do falecido Quill. Surpreso, Paul vai até o *Thunder Bay Inn* e encontra-se com Mary; no bar, Paul diz que já sabe que Barney Quill era o pai dela. O PC do Ato II vai instaurar uma evidência que pode ajudar Paul a desvendar o mistério em torno de Barney Quill: Mary, suposta filha de Barney, revela detalhes que podem contribuir para a defesa do advogado. É nesse espaço interno que ocorre a possibilidade de uma dúvida ser dirimida e, como consequência, levar o caso para bem perto de sua resolução. Contrariando os espaços internos até aqui apresentados, o espaço em que ocorre a revelação de Paul (ele já sabe que Mary é filha do finado Quill) e de Mary (ela dá detalhes importantes do ocorrido na noite do crime) é um local instaurado pelo enunciador para, na verdade, despistar a preocupação central do sujeito cognitivo: a revelação do caráter de seus clientes.

O segundo ponto de virada (PV) do filme pode ser estabelecido quando Mary aparece para testemunhar e a roupa de baixo de Laura é retomada, tornando-se prova número 1 da defesa. O promotor Dancer comete uma falha ao insinuar que Mary era amante de Barney Quill. Ela, acuada, revela que era filha do falecido Quill. Nesse ponto de virada 2, Mary tem um papel fundamental no caso. Ela é a peça essencial que instituirá o saber ao sujeito *Paul* e fará com que o antissujeito *Dancer* cometa um sério equívoco que dará a seu adversário a chance de prosseguir com seu programa narrativo inicial: inocentar o casal e conhecer profundamente o caráter de Laura e Manny. A presença de Mary move o sujeito para a resolução, em busca do desnudamento da verdade.

Ato III (a resolução): *caem as máscaras* – na casa Paul, ele, Maida e McCarthy aguardam a decisão dos jurados. Passadas algumas horas, todos vão para o tribunal receber o veredito dos jurados. Laura encontra Paul e diz a ele que acha que Manny vai ser inocentado. A insanidade temporária, que fez com que o tenente atirasse contra Quill, fato este alegado por Paul, inocenta-o. Como *souvenir*, Laura entrega a Paul a calcinha que serviu como importante prova contra Barney Quill. Mais alguns dias se passam e Paul vai à procura do casal Manion. Em seu conversível, Paul e McCarthy vão até Thunder Bay para receber seus honorários. Chegando ao local, o zelador diz que Manny havia ido embora de madrugada, sem deixar rastros. Paul e McCarthy olham-se e reconhecem que foram enganados.

4 – A segmentação da narrativa

Esquemmatizando a estrutura do filme, com base em sua segmentação, temos:

A segmentação de <i>Anatomia de um crime</i>		
ATO I – [APRESENTAÇÃO]		
ATO I	Sequências	Cenas
	C. Créditos iniciais	A dissecação de um corpo (Saul Bass).
	1. A casa de Paul	[a] a volta da pescaria no carro conversível; [b] o encontro com McCarthy; [c] a reclamação de Maida; [d] a ligação de Laura.
	2. A cela de Manny	O primeiro encontro de Paul com o tenente Manion.
	3. O escritório de Paul	PONTO DE VIRADA I – [a] Laura dá a versão dos fatos; [b] o convite de Paul a McCarthy.
	4. A cela de Manny (2)	Nova conversa com Manny e o acordo com a vinda do psiquiatra.
	5. Promotoria	A conversa de Paul com Mitch e a sugestão deste para que Paul abandone o caso.

ATO II – [A CONFRONTAÇÃO]		
ATO II	Sequências	Cenas
	6. Thunder Bay Inn – bar (1)	[a] a conversa de Paul com Paquette, o barman; [b] Paul conhece Mary Pillant; [c] Maida e McCarthy pesquisam sobre Mary Pillant.
	7. A cela de Manny (3)	Nova visita de Paul e a confirmação do psiquiatra.
	8. O bar	[a] Paul toca um <i>jazz</i> ao piano ao lado de Duke Ellington; [b] Laura dança com alguns soldados e Paul a repreende; [c] Paul leva Laura para a casa dela e se recusa a entrar.
	9. O tribunal	[a] Paul e Mitch no tribunal e um novo juiz se apresenta; [b] Paul e McCarthy pesquisam na biblioteca do tribunal; [c] Paul é apresentado ao promotor Dancer; [d] Maida informa que McCarthy saiu sem avisar; [e] o depoimento de Paquette; [f] o depoimento de Laura; [g] o depoimento do legista; [h] novo depoimento de Paquette; [i] encerramento dos depoimentos e tensão entre Paul e Mitch.
	10. A estrada	PONTO CENTRAL – McCarthy dirige à noite e bate o carro.
	11. O hospital	[a] Paul visita McCarthy no hospital; [b] Paul fica sabendo sobre Mary ser filha de Barney.
	12. Thunder Bay Inn – bar (2)	O encontro de Paul com Mary.
	13. O tribunal (2)	[a] o depoimento de Manny; [b] o depoimento de Laura; [c] o depoimento do psiquiatra do exército, Dr. Smith; [d] o depoimento de Duanne Miller, colega de prisão de Manny; [e] novo depoimento de Manny; PONTO DE VIRADA II – [f] o depoimento de Mary Pillant e a controvérsia da “calcinha”; [g] a tensão entre Paul e Dancer e o recesso do tribunal.

ATO III – [A RESOLUÇÃO]		
ATO III	Sequência	Cenas
	14. A casa de Paul (2)	A espera do veredito.
	15. O tribunal (3)	[a] o veredito dos jurados; [b] o encontro de Laura com Paul.
	16. Thunder Bay (estacionamento dos trailers)	[a] Paul e McCarthy vão receber seus honorários; [b] o zelador relata a fuga do casal Manion; [c] Paul e McCarthy reconhecem que foram enganados.
E. Créditos finais		

APÊNDICE C: Contexto, sinopse e esquema da segmentação de
Psicose

1 – Ficha técnica

(*Psycho*, 1960)

Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro de Joseph Stefano (baseado no romance de Robert Bloch). Fotografia: John L. Russell. Música: Bernard Herrmann. Elenco: Anthony Perkins; Janet Leigh; Vera Miles; John Gavin; Martin Balsam; John McIntire; Lurene Tuttle; Simon Oakland; Vaughn Taylor; Frank Albertson; Patricia Hitchcock; John Anderson; Mort Mills. Universal. 109 min. P&B.

2 – Contexto

Alfred Hitchcock, no auge da criatividade, já sexagenário, conseguiu atingir o que mais procurava em toda a vida de “contador de histórias”, como era considerado por muitos: a perfeição da forma, segundo os estudiosos do cinema. O grupo de filmes que atestam essa afirmação remete ao estatuto de clássico: *O homem errado* (1957), *Um corpo que cai* (1958), *Intriga internacional* (1959), *Psicose* (1960) e *Os pássaros* (1963). Desse grupo, interessa-nos falar de *Psicose*, um dos objetos das análises empreendidas nesta tese. Bodo Fründt, um dos vários especialistas no mestre do suspense, em seu livro *Hitchcock e seus filmes* (1992), observa um ponto interessante sobre *Psicose*:

[...] É um marco decisivo na evolução de Hitchcock, e não apenas por ter sido um investimento de 800 mil dólares que deu um retorno de 20 milhões de dólares e que fez de Hitchcock um abastado milionário. *Psicose* funcionou como um filme de horror que desencadeou, nos Estados Unidos, uma onda com os efeitos mais brutais que se possam imaginar. Não se pode acusar Hitchcock de fazer *Psicose* um sucesso sobre efeitos baratos. Na verdade, este filme é uma perfeita e equilibrada obra de arte, um filme sério com humor sutil, espalhado com critério pelas imagens e sons. Foi o último filme rodado em preto e branco pelo mestre, e, no entanto, o sangue parece mais vermelho do que em qualquer obra colorida (FRÜNDT, 1992, p. 168).

O filme deixou marcas profundas na história do cinema. Pela primeira vez, Hitchcock, até então esquecido pela academia hollywoodiana, ganha *status* de gênio. A crítica francesa elevou o mestre do suspense a um patamar que poucos outros cineastas de língua inglesa conseguiram alcançar.

Psicose gerou muitos sustos. Hitchcock quebrou os paradigmas estruturais da narrativa facilitadora, apresentando personagens dúbios, que, em muitos casos, não conseguem a afeição do público. Em quem podemos depositar nossa confiança? Em Marion, que foge com o dinheiro de um cliente de seu patrão para poder começar uma nova vida com o amante? Em Sam, amante de Marion, um sujeito aparvalhado que não mostra decisão alguma? Em Norman

Bates, um rapaz introvertido, metido com seus pássaros empalhados, submisso aos caprichos da mãe? Não há em quem confiar. Para a semiótica, diremos que há uma crise de fidúcia ou de contrato fiduciário (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 208-209). Em algumas situações, o espectador torna-se cúmplice daquele que supostamente parece possuir alguma empatia: Norman Bates. Como bem observam vários especialistas do mestre do suspense, torcemos para que o carro em que está o corpo de Marion e o dinheiro roubado afunde e apague os indícios que poderiam incriminar Norman, após sua mãe fazer o que fez. O espectador é enganado várias vezes por Hitchcock. O diretor “brinca” com as emoções das pessoas, deixando-as soltas no meio de uma floresta de incertezas. Nesse ponto somos submetidos a um contrato fiduciário às avessas: a confiança está no estabelecimento da desconfiança. Aí se esboça o estilo autoral.

Com *Psicose*, Hitchcock reafirmou, como bem aponta Inácio Araújo (1982, p. 79), “sua marca de ‘senhor do medo’, a maestria em manipular as emoções do público e o talento para a autopromoção”. Vejamos como se constrói a diegese do filme.

3 – Sinopse

A narrativa de *Psicose* apresenta um grande enigma, fundado na oposição semântica de base /exposto/ vs. /oculto/: qual é o mistério que se esconde por trás de Norman Bates, proprietário do Motel Bates? O que acontece com Marion Crane, vista pela última vez quando estava indo a um banco depositar 40 mil dólares? E o detetive Arbogast, por que desapareceu sem dar notícias? Vamos aos fatos. Antes, porém, com uma ressalva: nossa apreciação analítica em relação ao filme de Hitchcock se dará primordialmente na cena que comporta um dos acontecimentos que dão grau ao *suspense*, qualificando-o como absoluto: a sequência com a cena do chuveiro. Desse modo, a estruturação do filme em atos, longe de ser minuciosa, mas atenta a certos detalhes, revela os principais momentos que ajudam a construir o todo narrativo do qual a cena citada faz parte e, de certa forma, contamina esse todo.

Ato I (apresentação): *os problemas do casal e o impulso destrutivo* – em Phoenix, Arizona, EUA, em um quarto de hotel, encontra-se um casal com problemas: Marion Crane e Sam Loomis. Os dois estão dispostos a começar uma nova vida e nada parece dar certo, devido à falta de dinheiro.

Pensando em como resolver seus problemas e, assim, ficar de vez com o amante, Marion, impulsionada pelo desejo de mudança de vida, se dispõe a depositar, para seu chefe, uma quantia grande em dinheiro, em torno de 40 mil dólares. Com outra intenção, Marion volta para casa e, arrumando as malas, toma outro rumo e foge logo em seguida com todo o dinheiro. Instaura-se aqui o primeiro ponto de virada, com a fuga de Marion.

Ato II (confrontação): *o encontro com o inesperado* – sentindo-se perseguida por um guarda rodoviário, Marion, no meio do caminho, para em uma revenda de carros e troca o seu por outro. Sentindo-se mais confiante, reconta o dinheiro e continua a sua jornada. Marion, dirigindo à noite e em meio a uma tempestade, resolve estacionar o carro em um motel de beira de estrada: o motel Bates. Nesse lugar, conhece o proprietário, Norman Bates, um jovem introvertido. Ela decide alugar um quarto para passar a noite. No escritório do motel, em meio a pássaros empalhados, “verdadeiros amigos de um homem”, segundo o proprietário, Marion conversa com Norman e depois vai para o quarto descansar. Indecisa e em conflito interno, reflete e decide voltar para Phoenix e, ao devolver o dinheiro roubado, restabelecer sua inocência. Envoltas em sensações causadas pela decisão e pelo banho relaxante, Marion não percebe a chegada repentina de um vulto misterioso que, ao abrir a cortina do banho, revela-se como o vulto de uma mulher. Ela desfere várias facadas em Marion e depois vai embora. Marion, sustentando aos poucos seu corpo aniquilado com o que lhe resta das energias, desaba morta dentro da banheira. Norman aparece no banheiro e vê Marion morta. Resolve limpar o quarto e apagar todas as evidências. Coloca o corpo de Marion juntamente com o dinheiro roubado, no carro dela. Norman empurra o carro para o meio de um pântano. O carro e as evidências do crime afundam. Instaura aqui o ponto central (PC) no segundo ato do filme.

A irmã de Marion, Lila, juntamente com Sam, contrata um detetive para procurar sua irmã, Arbogast. Os três seguem o mesmo trajeto de Marion. Chegam ao motel e desconfiam de algo. Arbogast, sorrateiramente, invade a casa de Norman à procura de provas. Lila e Sam se hospedam no motel como um casal. Há um desentendimento e Norman expulsa-os. Arbogast, já dentro da casa, no final da escada, é surpreendido pelo mesmo vulto assassino de Marion e, após rolar escada abaixo, morre ao receber várias facadas. Norman aparece e, novamente, limpa a cena do crime.

Lila e Sam, desconfiados do desaparecimento de Arbogast, decidem conversar com o xerife local. Lila e Sam voltam ao motel Bates. Enquanto ela entra na casa de Norman para vasculhá-la, Sam desentende-se com Norman. Após golpeá-lo, Norman sai correndo em direção a sua casa. No interior da casa, Lila está verificando todos os aposentos. Ela ouve passos e mantém-se em cautela. Decide averiguar o porão e percebe a silhueta de uma mulher

no escuro. Lila acende a luz e grita estarrecida ao ver quem estava ali: o cadáver empalhado da mãe de Norman. Norman surge travestido e com uma faca nas mãos. Sam surpreende o assassino e o derruba no chão. Instaura-se aqui o ponto de virada (PV 2) do segundo ato.

Ato III (resolução): *o confronto entre identidade e alteridade* – na cadeia do município, Lila e Sam conversam com o psiquiatra e este revela detalhes sobre a personalidade perturbadora do assassino. O mais chocante é que, além de esquizofrênico, Norman tem dupla personalidade. Solitário e submisso, ele empalhou a mãe após a morte dela e, em alguns momentos de isolamento, travestia-se com as roupas da mãe e assumia sua personalidade dominadora. A cena final, em que há a revelação do que está pensando Norman dentro da cadeia, é estarrecedora: a “voz” da mãe assume o corpo do filho. Essa transfiguração ganha contornos de horror quando vemos sobreposto ao rosto de Norman o rosto cadavérico de sua mãe. Após detalhes do próprio Norman, a polícia retira o carro de Marion do fundo do pântano.

4 – A segmentação da narrativa

Esquematizando a estrutura do filme, com base em sua segmentação, temos:

A segmentação de <i>Psicose</i>		
ATO I – [APRESENTAÇÃO]		
ATO I	Sequências	Cenas
	C. Créditos iniciais	O “fatiamento” (Saul Bass).
	1. Quarto do hotel	O problema dos amantes.
	2. Escritório	[a] Marion conversa com sua colega; [b] O encontro com o chefe e seu cliente e a tentação do dinheiro; [c] Marion diz que precisa sair mais cedo e se oferece para depositar o dinheiro.
	3. Quarto de Marion	PONTO DE VIRADA I – A decisão do roubo e da fuga.

ATO II – [A CONFRONTAÇÃO]		
ATO II	Sequências	Cenas
	4. Na estrada	[a] a fuga de Marion e o encontro com o chefe; [b] a “perseguição” do policial; [c] a primeira parada e a compra de um carro novo; [d] a forte tempestade e a segunda parada.
	5. Bates Motel (Marion)	[a] Marion conversa com Norman; [b] Marion é assassinada (cena do chuveiro); PONTO CENTRAL – [c] Norman limpa a cena do crime: o corpo e o carro de Marion são afundados no pântano.
	6. Escritório de Sam	[a] Lila aparece para falar com Sam; [b] o acordo com Arbogast;
	7. Bates Motel / Casa de Norman (Arbogast)	[a] Arbogast conversa com Norman; [b] Arbogast é assassinado; [c] Norman limpa a cena do crime.
	8. Escritório de Sam (2)	A inquietação de Lila com o desaparecimento também de Arbogast.
	9. A casa do xerife	Sam e Lila obtêm novas informações sobre Norman.
	10. Bates Motel (Norman)	Conversa de Norman com sua mãe após decidir “escondê-la”.
	11. Fora da Igreja	Novas revelações do xerife sobre Norman e sua mãe à Lila e Sam.
	12. Bates Motel / Casa de Norman (Sam e Lila)	[a] Sam e Lila conversam com Norman; [b] conversa de Sam com Norman; [c] investigação de Lila na casa de Norman; PONTO DE VIRADA II – [d] o encontro de Lila com a mãe de Norman; Sam desmascara Norman.

ATO III – [A RESOLUÇÃO]		
	Sequência	Cenas
ATO III	13. A delegacia (County Court House)	[a] a explicação do psiquiatra a respeito da personalidade de Norman; [b] o monólogo interior da “mãe” de Norman; [c] a retirada do carro de Marion do pântano.
E. Créditos finais		