Universidade de São Paulo
Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Linguística
Área de Semiótica e Linguística Geral

HERMES LEAL

As paixões na narrativa

As teorias da narrativa e da semiótica na construção
do roteiro cinematográfico

Versão corrigida

São Paulo
2016

HERMES LEAL

As paixões na narrativa

As teorias da narrativa e da semiótica na construção
do roteiro cinematográfico

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Semiótica
e Linguística 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.

Orientando: Hermes Filho Leal

Nº USP 711448

Orientador: Prof. Dr. Antônio V. S. Pietroforte

Versão corrigida

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L433p LEAL, HERMES
AS PAIXÕES NA NARRATIVA / HERMES LEAL ; orientador
ANTÔNIO PIETROFORTE. – São Paulo, 2016.
143 f.

Tese (Doutorado)– Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Linguística. Área de concentração:
Semiótica e Linguística Geral.

1. CH791.16. 2. CH741.2.5.2.13.2. I. PIETROFORTE,
ANTÔNIO, orient. II. Título.

Agradecimentos

Meus agradecimentos ao professor, poeta e escritor Antônio Vicente Pietroforte, que me guiou nessa trilha do universo do saber semiótico com seus precisos conhecimentos e bons aconselhamentos.

À professora Ana Maria Balogh, minha orientadora no mestrado, que me introduziu no universo da narrativa e me encorajou a continuar esta pesquisa.

À professora Norma Discini de Campos, pela compreensão da dimensão deste trabalho e suas contribuições como fonte inspiradora.

Aos professores Waldir Beividas, Luiz Tatit e Ivan Lopes que, direta ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao amigos, aos roteiristas Orlando Senna e Newton Cannito e à cineasta Tereza Trautman.

Especialmente, agradeço à minha esposa Julie Tseng, companheira inseparável há mais de vinte anos, por sua colaboração filosófica e sua paciência com as vibrações de minhas descobertas semióticas.

Aos meus filhos, Luan Tseng Leal e Caio Tseng Leal, e aos meus pais Hermes Braga Leal e Antônia Aquino Leal, orgulhosos por terem um filho doutor na família.

Resumo

Com base na teoria da semiótica greimasiana da narrativa e em seus desdobramentos na semiótica da paixão e tensiva, este trabalho analisa o texto do roteiro cinematográfico dos filmes “Central do Brasil” e “Estômago” com a finalidade de detectar e teorizar a alma dos personagens e estabelecer parâmetros entre as teorias do roteiro e as teorias semióticas. O objetivo é organizar uma teoria da narrativa com a inclusão do personagem como gerador dos percursos da ação que possa ser aplicada na teoria cinematográfica da análise e construção do roteiro. Este *corpus* teórico semiótico será utilizado com a finalidade de solucionar uma grande problemática do roteiro, que é a dificuldade de adentrar nas camadas mais profundas da narrativa e dos personagens, considerada uma área nebulosa e impenetrável. Ao nos concentrarmos na análise e evolução da narrativa no interior da semiótica das paixões e tensivas, propomos demonstrar como alcançar esse nível profundo examinando a passionalidade dos personagens através de seus estados patêmicos de alma.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; semiótica; narrativa; roteiro cinematográfico.

Abstract

Based on the greimasian semiotic theory of narrative and its consequences in the semiotics of passion and the tensive semiotics, this thesis analyzes the text of the script of the movies "*Central do Brasil*" and "*Estômago*" for the purpose of detecting and theorizing on the soul of the characters and of establishing parameters between the theories of the script and the semiotic theories. The goal is to organize a theory of the narrative with the inclusion of the character as the generator of the action pathways that can be applied in the film theory of the analysis and construction of the script. This semiotic theoretical *corpus* will be used in order to solve a big problematic of the script, which is the difficulty to enter the deeper layers of the narrative and of the characters, an area which is considered hazy and impenetrable. Since the focus is the analysis and development of the narrative within the semiotics of passions and the tensive semiotics, we propose to demonstrate how to achieve this deep level, by examining the passionateness of the characters through their pathemic states of soul.

KEYWORDS: cinema; semiotics; narrative; screenplay.

Sumário

Introdução, 09

PRIMEIRA PARTE: Fundamentos narrativos

1. **Capítulo I – O cinema semiótico, 17**
 - 1.1. Os sistemas gerativos do cinema, 17
 - 1.2. A problemática do roteiro cinematográfico, 19
 - 1.3. As bases teóricas do roteiro cinematográfico, 21
2. **Capítulo II – Níveis superficiais da narrativa, 25**
 - 2.1. A natureza da estrutura episódica, 25
 - 2.2. O Esquema Narrativo, 29
 - 2.3. Sujeito, objeto e valor, 31
 - 2.4. O efeito da “junção” nos arranjos provisórios, 33
 - 2.5. O poder estratégico do Destinador, 36
 - 2.6. O personagem no Programa Narrativo, 38
3. **Capítulo III – Os arranjos contratuais, 45**
 - 3.1. O contrato, a manipulação e a sanção nos arranjos, 45
 - 3.2. O contrato simulado, 48
 - 3.3. Manipulação: competência e performance, 57
 - 3.4. Sanção julgadora e o efeito de verdade, 63

SEGUNDA PARTE: Fundamentos passionais dos personagens

4. **Capítulo IV – Modos de existência, 67**
 - 4.1. Identificando a alma, 67
 - 4.2. Teorizando os aspectos da alma, 72
 - 4.3. A constituição dos simulacros nos modos de existência, 75
 - 4.4. O modelo existencial dos personagens, 78

- 4.5. Existência virtualizada, 81
- 4.6. Existência atualizante, 86
- 4.7. Existência potencializante, 90
- 4.8. Os simulacros existenciais de Dora e Josué, 92

- 5. Capítulo V – Os sintomas da paixão, 100**
 - 5.1. O pivô passional, 100
 - 5.2. A cólera de Raimundo Nonato, 102
 - 5.3. A sombra do ciúme, 106
 - 5.4. Variações passionais dos personagens, 109

- 6. Capítulo VI – Os acontecimentos extraordinários, 115**
 - 6.1. Fundamentos teóricos do acontecimento concessivo, 115
 - 6.2. A estratégia do acontecimento: a surpresa do inesperado, 118
 - 6.3. O percurso tensivo de Raimundo Nonato, 124
 - 6.4. Do saber, 127
 - 6.5. O acontecimento como ponto de virada, 131

- 7. Conclusão, 135**
- 8. Bibliografia, 138**
- 9. Filmes e audiovisual citados, 143**

INTRODUÇÃO

Dos três sistemas semióticos que compõem a linguagem cinematográfica, como a montagem e a fotografia, o roteiro de ficção é o mais complexo. Ele exige, além de uma estruturação dramática da história e dos personagens, uma visão filosófica das relações humanas e da existência do indivíduo, com uma teoria que permite uma abordagem na teoria do roteiro cinematográfico além dos níveis superficiais da ação, esmiuçando a narrativa em um nível mais profundo, uma camada abaixo onde ocorrem as ações, e que é dominada pelas características passionais dos personagens.

As teorias do roteiro atuais se encontram em manuais dedicados a ensinar como escrever um bom roteiro, mas que, segundo os teóricos cinematográficos, não permitem ir mais a fundo na criação de personagens e na organização da estrutura dramática. Estas teorias são formalizadas a partir da prática existente, nascem da lógica da construção da narrativa aristotélica, tentam explicar uma estrutura dramatúrgica e, principalmente, como se criar um personagem em transformações através de suas ações. São teorias importantes para estruturar o roteiro em cenas, sequências, personagens, diálogos, foco narrativo, em que a profundidade na narrativa é explorada apenas pelo o que é expressado na superfície do discurso calcados em ações e peripécias.

Os roteiristas, de maneira geral, detectam uma dificuldade maior para aprofundar-se nas camadas internas da narrativa para encontrar a verdadeira “alma” dos personagens, utilizando-se apenas das teorias que explicam suas ações, decorrentes das implicações de suas peripécias, faltando-lhes a existência geradora das emoções autênticas encontradas nas densidades do ser de cada personagem. Estas teorias explicam como funcionam o nível superficial do discurso cinematográfico, mas não permitem adentrar ao nível mais profundo e “invisível” onde se encontram os personagens em seus estados de alma.

Para o universo da criação, os roteiristas consideram essa estrutura dramática profunda, a qual gostariam de ter acesso, como algo “invisível”. Percebem o nível profundo da narrativa como sendo uma área nebulosa, na qual só é possível detectar como uma forma abstrata, e a tratam como “descrever o sol em um dia nublado”. Ou

seja, os roteiristas se valem mais da intuição e de sua experiência própria para determinar aquilo que não se vê, que é a existência dos personagens, do que se apoiando nos conceitos das atuais teorias do roteiro cinematográfico de ficção.

Em contraponto a esta teoria, propomos neste trabalho uma nova teoria para o roteiro cinematográfico onde a ação dá lugar ao aprofundamento no sentimento e sofrimento dos personagens na narrativa e resolve a questão da superficialidade nos roteiros cinematográficos, ao dá-se lugar ao “sentir” do personagem e não mais somente no seu “agir”. Buscaremos um resultado teórico nos conceitos semióticos, o que antes se baseava em ações dos personagens, e que agora se afirmam na alma dos personagens, inspirando-se no “sujeito” e no “ser” de Freud e Heidegger, o conceito primordial para abordar a narrativa a partir da passionalidade do personagem, provando ser este primórdio a base teórica para a potencialização da narrativa, o que no roteiro cinematográfico se conclui em um filme que alcance seus objetivos narrativos e emocionais, capaz de gerar uma sensibilização do espectador.

Penetrar nesse campo nebuloso e revelar o invisível através da passionalidade, dos estados de alma dos personagens, passa a ser o objetivo desta pesquisa. Desta forma, a explicação e a aplicação da semiótica greimasiana da narrativa e das paixões no roteiro cinematográfico de ficção passa a ser a finalidade principal deste trabalho. É a *narrativa* nosso principal objeto de estudo. Por isso, a necessidade de elaborar um *corpus* teórico, exclusivamente, explorando a evolução da narrativa, que permaneceu presente nas entranhas das semióticas das paixões e tensivas durante seu processo de evolução. A finalidade é identificar as paixões nos personagens e teorizá-las aos modelos dos conceitos cinematográficos da criação do roteiro, e demonstrar que podemos penetrar em camadas mais profundas da história e dos personagens através de seus aspectos passionais emanados de suas paixões. E como podemos explicar, através de Descartes e Gilles Deleuze, por exemplo, por que a alma é tão difícil de ser identificada nos personagens.

Para que possamos oferecer esse *corpus* teórico proposto e revelar as estruturas invisíveis da narrativa, aplicamos os conceitos da semiótica aos roteiros dos filmes “Estômago” (2008) e “Central do Brasil” (1998), tendo como referências outros roteiros de filmes, como “Melancolia” (2012), “Flores Partidas” (2005), “Django Livre” (2013) e “Gravidade” (2013). Assim, podemos chegar em um modelo, exemplificado aqui

apenas em um ou dois filmes, mas um modelo a ser aplicado em qualquer gênero do roteiro cinematográfico de ficção.

O *corpus* teórico com o qual faremos este trabalho baseia-se nos fundamentos semióticos de A.J. Greimas, Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, e nas contribuições, no campo da semiótica narrativa, dos professores doutores da FLLCH/USP Diana Luz Pessoa de Barros, Antônio Vicente Pietro Forte e Luiz Tatit. Dentro do imenso campo da semiótica francesa, escolhemos analisar a evolução da narrativa em seu sistema semiótico, desde a sua origem aos seus desdobramentos dos níveis narrativos identificados nas semióticas da paixão e tensiva.

A semiótica das paixões, surgida nos anos 80 na França, a partir dos estudos de A.J. Greimas, tornou possível perceber que as ações de um personagem na narrativa são motivadas por seus estados patêmicos de alma. Através de um modelo linguístico, a semiótica das paixões analisa a narrativa a partir do seu significante, da obra em si, partindo de uma análise gerativa do discurso em forma de um “percurso gerativo do sentido”, composto de três níveis, o superficial, o narrativo e o profundo. De maneira que, em nosso trabalho, as estruturas profundas e tensivas e as estruturas discursivas deverão ser convertidas ao nível da narrativa. Ou seja, estaremos sempre partindo do nível narrativo, onde os personagens trafegam entre o nível superficial e o profundo, para se chegar ao discurso completo daquilo que forma a sua alma.

A semiótica das paixões, que se dedica ao “mundo do sentir”, utilizada nesta pesquisa, se originou da semiótica narrativa, dedicada às ações, ao “mundo das coisas”. Ao evoluir das bases da semiótica narrativa, a semiótica das paixões encontrou um caminho para demonstrar a passionalidade dos personagens através de seus simulacros existenciais como representação de sua alma fraturada. Na *semiótica tensiva*, os conceitos narrativos passaram a ser regidos pela potência da paixão e não mais somente como um esquema episódico, mas encontrando nas próprias paixões, como ódio, rancor, vingança, ambição, cólera, o que revela o sentir dos personagens.

Ao incorporar a tensividade às paixões, o personagem também foi lançado ao mundo da imprevisibilidade, deixando de operar na narrativa pela sua implicação, por aquilo que está previsto para acontecer durante sua jornada. Essa tensividade, que tem uma gradação de intensidade, inverte essa perspectiva ao colocar um sujeito em

estado de espera, à mercê do mundo concessivo, daquilo que não estava previsto para acontecer, mas aconteceu. Nesta surpresa provocada pelos acontecimentos extraordinários, que nos surpreendem repentinamente, é exposta a fratura existencial dos personagens, na qual é guiado neste impacto apenas pelo seu sentir, quando o mundo da cognição deixa de existir. Esses três recortes teóricos da semiótica narrativa, das paixões e tensiva, servirão de base para esta pesquisa.

Para tornar claros os objetivos aqui expostos, e para que este conhecimento possa ser compreendido e aplicado também fora do universo acadêmico, dividimos a pesquisa em duas partes. A primeira parte é dedicada aos “fundamentos narrativos”, que abrangem os aspectos semióticos do cinema e os princípios superficiais da narrativa a partir de um enunciado canônico que estabelece as bases iniciais rumo ao núcleo do sujeito. As bases nas quais se estruturarão a nova semiótica das paixões. A segunda parte discorre sobre os “fundamentos passionais dos personagens”, examinados na semiótica das paixões e tensivas, revelando os diversos modelos de análises, que também servem como processo criativo, que investigam as camadas mais profundas da narrativa e do personagem. Em todos os capítulos e subcapítulos, expomos a teoria sempre exemplificando sua utilidade nos roteiros dos filmes “Central do Brasil” e “Estômago”, e em mais outros seis filmes internacionais que servirão para reforçar nossa tese em questão.

No primeiro capítulo, iniciamos explicando os “sistemas gerativos do cinema”, um ponto de vista de análise da sincrética linguagem cinematográfica através da semiótica francesa, onde expomos os conceitos da semiótica narrativa e demonstramos a “problemática do roteiro cinematográfico”. Essa problemática será analisada levando-se em conta conceitos que formam “as bases teóricas do roteiro cinematográfico”, nas quais extraímos quatro fundamentos da teoria do roteiro: a “estrutura episódica em atos”, os “pontos de virada” de um ato a outro, a “curva dramática” e a construção do “percurso interno dos personagens”, por estarem contidas nestes fundamentos as problemáticas apontadas aqui. Estes quatro pilares na estrutura do roteiro se baseiam na teoria da construção do roteiro cinematográfico identificada nas obras de autores consagrados como os americanos Syd Field e Robert McKee, cujas obras servem de referência para análise e criação do roteiro cinematográfico de um modo geral.

Dedicamos um capítulo à análise dos “níveis superficiais da narrativa”, demonstrando que existe uma coincidência entre a teoria do roteiro e a semiótica narrativa, que é a sua natureza episódica, originária do princípio aristotélico em que a ação transcorre em três atos em razão das transformações na história e nos personagens. Esses mesmos atos permanecem nas estruturas invisíveis das paixões.

A partir desta exposição, iniciamos os conceitos básicos da narrativa, as estratégias que regem os arranjos entre um *sujeito*, *objeto* e *destinador*, demonstrando a força do destinador sobre o sujeito e as relações juntivas entre sujeito e objeto, usando diversos filmes para exemplificar o papel e a função de cada um desses elementos na prática, enquanto funcionando nas estruturas dos roteiros. Também ressaltamos que esse *enunciado canônico* (que rege as relações entre sujeito, objeto e destinador) serve para organizar as ações em *programas narrativos* que cada personagem precisará cumprir, em razão de seus arranjos contratuais, a partir de seus percursos e suas relações com o destinador e os valores do objeto e suas junções.

Só a partir desta explicação introdutória, rumo à teoria das paixões, que apresentaremos o primeiro esquema episódico da narrativa, dividida em três atos, como se fossem atos de um roteiro cinematográfico. Tais atos são *contrato*, *manipulação* (*performance* e *competência*) e *sanção*. Esse esquema é comparado com a estrutura do roteiro, que corresponde ao primeiro ato, segundo ato e terceiro ato, e as mudanças de um ato a outro – chamadas de “pontos de virada” – e a formação do arco dramático do personagem. O esquema é aplicado em sequências dos roteiros dos filmes “Estômago” e “Central do Brasil”, entre outros.

Ao analisarmos o roteiro sob o ponto de vista deste esquema narrativo, *contrato*, *manipulação* e *sanção*, os três elementos considerados como operadores do nível superficial da narrativa, equivalentes aos três atos dramáticos do roteiro, demonstramos também como se estrutura um novo modelo teórico, iniciando com um “esquema contratual”, o que torna possível arranjos entre personagens aparentemente antagônicos, culminando em uma manipulação de um sujeito sobre o outro, e a finalização da jornada com uma sanção julgadora.

A segunda parte é dedicada à identificação da alma do personagem, aquilo que não se vê, nem ele mesmo percebe qual é a matiz de sua existência e origem de seu

sofrer. A alma é invisível para o personagem, mas não invisível para a semiótica, que encontrou um caminho para revelar sua força na estrutura nebulosa da existência presente na narrativa. Mas colocando essa teoria na prática, sempre utilizando como exemplos textos de roteiros, iniciaremos explicando como através dos “modos de existência”, operando a partir de funções modais do *querer*, *dever*, *saber*, *poder*, podemos demonstrar a formação dos *simulacros existenciais* dos personagens. Então, entramos na camada mais profunda, propriamente dita, quando os personagens são mobilizados por um “fazer” e um “ser”, um agir e um sentir, e não mais somente por suas estripulias do mundo implicativo, passando para as passionalidades dos personagens o controle da narrativa.

Para uma maior compreensão deste esquema do *simulacro existencial*, a porta de entrada da alma nas camadas profundas da narrativa, exemplificaremos este esquema nos personagens Raimundo Nonato, no filme “Estômago”, e Dora e Josué, em “Central do Brasil”, ao cumprirem percursos narrativos sob o domínio de forças transformadoras ao passarem de uma alma virtualizada, na fase do contrato onde só têm o *querer* para iniciar a jornada, para uma alma atualizada quando adquirem *saber*, e se realizarem somente quando adquirem *poder*. E, enfim, se potencializarem quando as forças tensivas e contrárias perdem as forças. Será neste percurso, entre uma fase e outra, que perceberemos os desarranjos decorrentes de contratos imaginários entre sujeitos em busca de objetos de valores, e onde se tece a teia da ação de onde emanam os efeitos das paixões a partir das passionalidades dos personagens, decorrentes do seu *sofrer*.

Enquanto os simulacros existenciais organizam a narrativa em sua estrutura sequencial de transformação de um estado existencial a outro, teremos um novo modelo de perceber a passionalidade em um personagem, no que ele *sente*, naquilo que qualifica no sentido dos “sintomas da paixão”; ou seja, como um personagem se transforma de um estado de *calma* para um *colérico*, ou de um estado de *satisfação* para *frustração*, em razão do seu estado patêmico de alma. Tomaremos como exemplo, para relacionar a tensividade das paixões na teoria do roteiro cinematográfico, a paixão da *cólera* em Raimundo Nonato, em “Estômago”, quando mata sua amada e o amante, demonstrando como é gerado o pivô passional que o transformou totalmente de um sujeito calmo e humilde a um assassino frio e calculista.

Para, então, percebermos como este estado passional, seja da cólera, ódio, vingança ou ambição, está ligado a toda uma rede contratual decorrente de seus desejos em forma de simulacros.

A narrativa ganha mais um avanço, rumo ao núcleo passional do personagem, e empresta à teoria do roteiro uma forma de identificar sua passionalidade a partir de um novo modelo, o “acontecimento extraordinário”, que corresponde no roteiro ao “ponto de virada”, quando algo transformador muda os atos dramáticos do personagem.

Dedicamos o último capítulo a uma extensa explicação sobre “acontecimento extraordinário”, baseado nas teorias de Claude Zilberberg, para demonstrar como este novo esquema se baseia no estado de “espera” de um personagem, da intensidade passional da *surpresa* decorrente desta espera, e das implicações do *devir* ou concessões do *sobrevir* decorrentes da surpresa de um personagem com o objeto surpreendente, sendo que seu espanto é baseado nos processos decorrentes dos simulacros que antecedem o acontecimento.

Tomando como exemplo o engasgamento com uma azeitona de uma personagem, que foi surpreendida com um pedido de casamento, analisamos a posição da personagem na narrativa a partir dos efeitos das paixões expressas nesse momento aparentemente simples, mas intenso em razão da explosão de uma emoção imprevista. Especialmente, em decorrência dos desarranjos entre personagens oriundos dos contratos mal feitos.

O esquema do “acontecimento extraordinário” nos permite observar a utilização de toda teoria citada anteriormente, o contrato e a manipulação dos personagens em busca de valores contidos nos objetos, os simulacros observados através dos modos de existência, e, sobretudo, como ele nos permite chegar ao núcleo passional do personagem em sua camada mais profunda da alma. Durante o acontecimento extraordinário, o personagem perde a cognição com o mundo das coisas e é jogado no mundo do *sofrer*, dos acontecimentos “concessivos” que chegam de imprevistos, como é a natureza da vida. Desta forma, podemos observar que existe dois percursos na narrativa, um da ação e outro para a paixão. Para cada virada na história e nos personagens, analisamos como ocorre a transformação da curva dramática de um personagem nestes dois níveis, como, por exemplo, no filme “Central do Brasil”, como

isso ocorre no nível do objetivo do percurso de ação (Dora parte em jornada em busca do pai de Josué), como também no seu percurso passional (Dora não quer ser má).

A missão deste trabalho, de oferecer um corpo teórico para a ficção cinematográfica, baseia-se, portanto, em toda a evolução da narrativa rumo às *paixões da alma* em um esquema completo e uno, e não somente um recorte dos conceitos semióticos aplicados ao roteiro cinematográfico e ao personagem. Assim, podemos dotar a criação cinematográfica com um modelo que permitirá encontrar a grandeza das relações humanas que transformam as boas narrativas em bons filmes.

Parte I – Fundamentos narrativos

1. Capítulo I – O cinema semiótico

1.1. Os sistemas gerativos do cinema

Neste trabalho, partimos do princípio de que o *roteiro* para o campo da análise semiótica, fundamentada no campo da arte audiovisual, é um dos três sistemas gerativos que compõem a obra cinematográfica; os outros dois sistemas são a *fotografia* e a *montagem*. Levando em conta o discurso cinematográfico como entidade autônoma de dependências internas, segundo os conceitos introduzidos por Hjelmslev (1975), nossa análise se debruça somente sobre o texto do roteiro, sem induzir a sua transformação em filme.

Do ponto de vista da semiótica “greimasiana”, podemos entender que a *fotografia* é gerada por um sistema de dependências internas que determina o enquadramento da imagem e o recorte da cena, revela a presença dos atores e os temporaliza a partir do movimento da imagem através da projeção cinematográfica. Pode-se enquadrar a fotografia cinematográfica tanto do ponto de vista da imagem, em um fotograma ou em uma sequência de fotogramas em movimento, assim como nos princípios da imagem única da fotografia em si. A semiótica, inclusive, oferece um vasto conhecimento para análise da imagem em suas diferentes formas de discurso.

A *montagem*, por sua vez, é um sistema que gera o ritmo, a velocidade, e recorta o tempo e o áudio no nível do discurso, oferecendo o sentido para o sistema fotográfico ao nível mais profundo da narrativa. A montagem é o que dá lógica e sentido ao encadeamento narrativo – especialmente, o encadeamento temporal –, determinando a duração dos planos, tanto pelo aspecto da ação quanto pelo das necessidades dos personagens. Diferente da sua função no cinema documental, em que o papel da montagem e da fotografia se mantém como princípio semiótico, mas se sobrepõe ao sistema do roteiro ao trocar a abordagem do conteúdo ficcional pelo real.

Já o sistema que envolve o roteiro, por sua vez, é textual narrativo, trata das relações subjetivas entre personagens, muito próximo do conceito literário, cuja

história pode ser narrada como parte da linguagem audiovisual, sem a existência de normas audiovisuais relacionadas à fotografia e à montagem. O corpus do roteiro é formado pelo desenvolvimento de enunciados baseados nos conceitos teóricos da ficção, literária no sentido do texto, onde a história e os personagens são gerados. É o esboço real de um filme em sua essência. Tanto que é através de um roteiro que a indústria do cinema percebe a excelência ou não de um bom filme. O roteiro é, entre os três sistemas, o que mais define o formato final de um filme de ficção. Sua função de ser um filme ainda no campo virtual, uma obra em construção concebida primeiro no texto escrito, é que indicará o uso dos demais conceitos de fotografia e montagem.

O texto do roteiro cinematográfico é estrutural e episódico, como a semiótica narrativa, organiza a ação, composto por cenas agrupadas em sequências sucessivas, passagens temporais, onde estão descritas as ações praticadas entre personagens e suas falas, sem a necessidade de descrição dos códigos da linguagem cinematográfica ou outras formas que determinem os significados do texto escrito a ser passado para o audiovisual.

Mesmo sendo um filme virtual, os roteiros se apoiam nas teorias do discurso que promovem o desenvolvimento da ação e intriga dos personagens, e na estrutura temporal da história, sem a necessidade de qualquer indicação de enquadramento ou movimento de câmera, ou de outro recurso que indique alguma transformação da cena textual em imagem, nada que indique que o texto irá passar para outro texto. Somente no momento em que o roteiro será filmado, que precisará ser transposto para outro texto para se concretizar enquanto cinema, é que será necessário acrescentar os aspectos de iluminação, direção de arte, fotografia e enquadramentos.

Não veremos o roteiro a partir do filme, mas de como ele é gerado em suas camadas internas antes das filmagens que transformam o texto escrito em imagem. Para tanto, nossa análise se dará em um Percurso Gerativo do Sentido, conceito básico da análise semiótica greimasiana, que adentra nas camadas superficiais às mais profundas, sem a necessidade de observações externas, com a finalidade de descrever e explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 1990, p. 7).

1. 2. A problemática do roteiro cinematográfico

O cinema como arte industrial cada vez mais perde seu poder como a arte que exige grandes orçamentos e requer um grande aparato técnico e humano para a sua realização. Com os adventos tecnológicos que possibilitaram nos dias atuais a qualquer sujeito poder registrar, em pequenos e portáteis aparelhos cenas em movimento, áudio e imagem perfeitos, quebrou-se assim o tabu da complexidade industrial. O que nunca muda no cinema, nesse processo de transformação tecnológica, é o conteúdo. O conteúdo se mantém, entretanto, porque continua sendo fundamentado na condição humana, conduzida tanto pela natureza como pelo homem. As abordagens da existência permanecem as mesmas. É onde está o sentido gerativo da vida.

Reside exatamente nesse aspecto da condição humana, reproduzida em forma de narrativa e baseada em enunciados que se desenrolam no tempo e no espaço, a problemática do roteiro cinematográfico de ficção. As atuais teorias da narrativa aplicadas à análise e à criação de um roteiro cinematográfico revelam somente as estruturas superficiais discursivas do cinema, das relações implicativas entre os personagens e suas características como caráter, moral, psicológica e social, como suficientes para demonstrar neles os aspectos profundos da existência humana.

Neste caso, existe uma necessidade de uma mudança em curso, que pode afetar o roteiro, não no sentido tecnológico, para alcançar estes aspectos existenciais do personagem não somente em suas ações, para adentrar nas suas emoções e paixões, analisadas em um modelo que detecta a formação passional de um personagem. Neste avanço da teoria do roteiro e do personagem como representação da vida em forma de narrativa, o corpo invisível da alma é a essência da vida, e move um personagem a construir histórias surpreendentes. E isto só é possível com a inclusão do personagem como gerador de todo o processo de ação na narrativa.

Encontrar a estrutura dramática profunda que permita a criação de personagens, neste sentido, tornou-se um problema a ser solucionado. Para Luis Bolognesi, roteirista de oito longas-metragens, em sua videoaula “A Construção do Personagem” (BOLOGNESI, 2014), existe realmente uma problemática no aprofundamento narrativo, o principal obstáculo enfrentado atualmente pelos roteiristas, especialmente

no cinema brasileiro, por não conseguir alcançar o nível mais profundo do personagem, sem ferramentas para adentrar em sua passionalidade. Segundo o roteirista, o autor só tem como referência a sua vivência e pessoas que conheceu, e precisa se basear em pesquisa, ver filmes e ler livros, para construir o personagem e descobrir suas falhas.

A construção do personagem é o maior desafio na hora de fazer um roteiro. Isso é a coisa mais difícil no roteiro cinematográfico. Acho que nós, no Brasil, não somos bons em construir personagens. Onde nós temos expertise? Nas peripécias. Nós somos muitos bons em estruturar histórias, uma eficiência narrativa no sentido de organizar os fatos e os acontecimentos externos que prendam a atenção das pessoas. Mas não em construir personagens nestas peripécias, que sejam profundos, que tenham sombras, que não sejam apenas uma coisa; o nosso herói não tem medo, não tem contradição.... Isso é muito comum em nossos filmes. (BOLOGNESI, 2014).

A mesma opinião tem Ricardo Tiezzi, roteirista de cinema e telenovelas e professor de curso superior de roteiro, em sua videoaula “O Processo de Criação do Roteiro” (TIEZZI, 2014), de que, aqui (no Brasil), se prevalece nos roteiros um discurso perfeito, mas superficial, não se presta à construção do personagem.

O roteiro brasileiro é ainda melhor para contar história do que para revelar personagens. Eu mesmo leio muitos roteiros onde ocorrem muitos eventos na vida de um personagem. Mas o jeito de ele agir e se comportar continua exatamente igual, apesar da pressão e transformações que houve sobre ele. (TIEZZI, 2014).

Sob este aspecto, o ponto central da problemática da teoria do roteiro é a ausência de uma teoria que permita a análise do personagem em seus aspectos passionais, área que é tratada no campo do cinema como sendo essa passionalidade uma “estrutura invisível”, um campo nebuloso e indecifrável. Isso porque as teorias superficiais da narrativa identificam o problema para aprofundar no discurso interno do personagem, mas não adquirem elementos de análise capazes de resolver o problema de como reverter do manto obscuro a “invisibilidade da alma”. O que para a semiótica é muito clara, podemos chegar ao núcleo gerativo de um personagem por sua passionalidade. Mas para as atuais teorias do roteiro continua sendo algo inatingível, e para ser alcançada é necessária a intuição de seus autores.

O pesquisador e professor de roteiro, o americano Syd Field, autor de manuais que se tornaram referência para a escrita e análise do roteiro em todo o mundo, como

o *Manual do Roteiro* (1995), relata como os roteiristas lidam intuitivamente com a problemática da parte “invisível” e impenetrável do roteiro cinematográfico, e por que é tão difícil construir aquilo que não se vê:

Conheço muitos escritores e roteiristas, americanos e europeus, profissionais e amadores, que não têm entendimento intelectual de estrutura. Mas a entendem intuitivamente. Referem-se a ela em generalizações vagas e abstrações nebulosas, falam sobre o ‘mistério da estrutura’, e tentam descrevê-la como o sol em um dia nublado. (FIELD, 1996, p. 12).

Descrever o sol em um dia nublado, o ponto central na problemática do roteiro, é o desafio desse trabalho. Nossa tarefa é estruturar aquilo que não vemos, mas que está implícito no discurso, e que poderá ser revelado através de um estudo de um nível mais profundo da narrativa, que ocorre um pouco abaixo deste campo superficial, onde se encontra a verdadeira jornada interna dos personagens escondidos sob o manto de sua passionalidade, oriundo de seus estados patêmicos da alma.

1.3. As bases teóricas do roteiro cinematográfico

Extraímos quatro princípios da teoria do roteiro cinematográfico, atualmente em prática, e que servem de pilares para a criação do roteiro cinematográfico: a “divisão em três atos”, que dá estrutura à história; os “pontos de virada” de um ato a outro, que promove a divisão dos eventos; a “curva dramática”, sobre a transformação do personagem; e a construção do “percurso interno dos personagens”, aquilo que o move sob o manto da história, e onde encontraremos a sua alma. As questões relacionadas às teorias do roteiro, os diferentes pontos de vista sobre a criação, estão geralmente ligadas de alguma forma a estes quatro princípios.

Estes quatro pilares na estrutura do roteiro se baseiam na teoria da construção do roteiro cinematográfico, identificadas nas obras de autores como os americanos Syd Field e Robert McKee, cujas obras servem de referência para análise e criação do roteiro cinematográfico de um modo geral, por se tratar de manuais que estabelecem um estatuto narrativo com normas e regras, e utilizados em todo o mundo para analisar as estruturas sequenciais e a construção do personagem.

A estrutura episódica do roteiro em atos segue os conceitos aristotélicos de que a organização da ação na narrativa está na “estrutura em três atos”, o que origina o paradigma da estrutura dramática com a inclusão dos efeitos transformadores dos personagens. Há pesquisadores que enfatizam tanto esses recursos, como Syd Field (1995), que medem o tempo de um ato como sendo um terço de tempo de duração do filme. O primeiro ato é uma “armação” inicial da história, onde são apresentados os personagens, seu perfil psicológico e de caráter, e os motivos da missão. No segundo ato, se estabelece a “confrontação ou conflito”, ou a fase da ação, e no terceiro ato ocorre a “resolução” destes conflitos, reestabelecendo o equilíbrio narrativo. “Um ato é uma série de sequências que culminam em uma cena climática, causando uma grande reversão de valores, mais poderosa em seu impacto do que em qualquer cena ou sequência”. (MCKEE, 2010, p. 52).

Neste sentido, a teoria da semiótica narrativa objetiva esclarecer como estes três atos podem ser coincidentes, se baseia estruturalmente em três fases correspondentes à do roteiro, com um ato inicial *contratual*, entre um sujeito e um objeto; à *manipulação* no segundo ato; e à de *sanção*, quando ocorre o julgamento sobre o cumprimento do contrato inicial e a resolução do conflito.

Já os “pontos de virada” (*plot points*) do roteiro é o momento na narrativa onde ocorre a passagem de um ato a outro, com mudanças no curso da história por incidentes que modificam os rumos da história, e que, por sua vez, promovem também a transformação do personagem. Syd Field, em *Manual do Roteiro* (1995), enfatiza entre todos os itens de composição do roteiro, como atos, cenas e construção de personagens, que o “ponto de virada” é o responsável pelo movimento da narrativa, em que a cada incidente são gerados novos obstáculos a serem vencidos. “O ponto de virada (*plot point*) é um incidente, ou evento, que a ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção”. (FIELD, 1995, p. 97).

Para Tiezzi, em sua videoaula “O Processo de Criação do Roteiro”, o ponto de virada é importante, porque ocorre quando um personagem causa abalo na ação, quando, sob pressão, é obrigado a se transformar, sair de uma situação para outra. “Se o personagem vive uma condição muito extrema, como a de quase morte, é natural que nas próximas cenas esse personagem tenha um grau de percepção do mundo diferente”. (TIEZZI, 2014).

Não parece ser tão difícil para os roteiristas identificar essa virada do personagem e da história, perceptível no nível superficial do discurso. Na busca do paradigma que transforma o sujeito, que demonstra como esta mudança ocorre realmente no personagem, em sua passionalidade, reside mais uma problemática do roteiro cinematográfico.

Para Robert McKee, essas viradas fazem parte do arco dramático do “percurso interno dos personagens”, que na teoria do roteiro é analisado por “dentro”, onde se encontram suas características psicológicas e de caráter, e “por fora”, onde se encontram suas características físicas e comportamentais. O “arco do personagem” é o que realmente interessa como processo que move a ação. Esse aspecto é gerado a partir de seus dilemas e de sua personalidade. Da mesma forma que Field, McKee deixa abstrato o que gera os dilemas existenciais, e discorre apenas sobre a percepção externa que promove essas mudanças no personagem.

Em *Story – Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro* (2010), McKee usa o exemplo do personagem Hamlet, de Shakespeare, para identificar que existe algo mais profundo que a aparência externa de um personagem, que há um lado interno do personagem que age diferente de suas ações, e que nelas está identificado esse lado de “dentro” do personagem.

Essa natureza profunda (do personagem Hamlet) vai de encontro com a aparência externa da personagem, em contraste com ela, senão a contradizendo. Nós sentimos que ele não é o que aparenta ser. Ele não é meramente triste, sensível e cauteloso. Outras qualidades esperam escondidas sob sua personalidade. Hamlet: *‘Só fico louco com norte-nordeste; quando o vento é do sul, posso distinguir um falcão de uma garça’*. (MCKEE, 2010, p. 109).

A jornada interna do personagem é movida por suas passionalidades, de maneira que sua expressão possa sensibilizar o espectador, e tem uma curva de transformação, de um estado de ser de um personagem a outro. Como exemplifica Tiezzi, ao se referir a esta problemática, essa transformação faz parte do “mundo visível” de um filme, é possível facilmente ser detectada.

Um personagem em movimento se transforma, [sic] porque se movimenta. A estrutura está no desenvolvimento do arco da história, e ao mesmo tempo é ligada à mudança de um personagem. Um exemplo bem didático, que é exemplo em escolas no mundo todo, é o personagem de Dustin Hoffman (Ted

Kramer) em “Kramer vs Kramer” (1978), em que, no início do filme, ele tenta fazer o café da manhã para o filho ainda criança, na manhã seguinte em que a esposa foi embora. Ele tenta manter as coisas em ordem, para demonstrar que está tudo bem, mas a feitura do café mostra que não está. Ele não sabe preparar o café, onde ficam as coisas, a caneca da criança... Vemos ali um Kramer incapaz e tenso por não conseguir ser pai, ter uma relação afetiva com aquela criança. No fim do filme, existe uma cena espelho [sic], o mesmo café da manhã, mas agora pai e filho agem como uma equipe mesmo, há uma harmonia perfeita para fazer o café. É um personagem que se transformou ao longo de sua trajetória. (TIEZZI, 2014)

O que Tiezzi está explicando é parte da complexidade narrativa que revela no plano da ação a ocorrência de uma mudança em uma camada mais profunda do personagem, que explique como realmente ocorreu a transformação verdadeira do personagem Ted Kramer de “pai descuidado” a “pai amoroso” resultou em razão de uma busca pela potencialização de sua alma. Nosso trabalho se desenvolve exatamente neste aparente “vazio” que a teoria do roteiro tem dificuldade de penetrar, e que nominamos de a “alma do personagem”.

Veremos que, no caso do personagem Raimundo Nonato, em “Estômago”, se transforma durante sua jornada interna de sujeito “ingênuo” a “esperto”, e de Dora, em “Central do Brasil”, sofre uma transformação ao longo da narrativa de uma personagem “má” para “não-má”. O percurso interno dos personagens em suas jornadas é motivado, neste caso, por suas paixões, em que as mudanças de um estado a outro são resultados de acontecimentos que promovem rumos inesperados na história e na passionalidade dos personagens.

2. Capítulo II – Níveis superficiais da narrativa

2.1. A natureza da estrutura episódica

Segundo as origens aristotélicas da teoria da ficção, praticada na criação do roteiro cinematográfico, os eventos em um enunciado narrativo, que dependem de um tempo para sua concretude, ocorrem em percursos divididos por atos episódicos. Nesse princípio aristotélico, aspectos teóricos do roteiro, a semiótica narrativa também se estruturou para desenvolver seus princípios narrativos, ampliando o poder de significação do personagem, em que estes percursos seriam realizados a partir de três fases narrativas; resumidamente, a fase do “contrato”, da “manipulação” (competência e performance) e da “sanção”.

Estes princípios básicos têm origem nas descobertas de V. Propp (2006), o linguista que, ao analisar a estrutura dos contos populares russos, em seu livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, publicado originalmente em 1928, demonstrou que, nestas três fases estruturais, existe uma teoria em comum aplicada a todos os contos. Nascia daí o princípio da teoria semiótica da narrativa ao identificar-se, a partir destes estudos, a existência dos níveis superficiais e profundos do discurso na interação entre sujeitos. Propp descobriu, em comum nestes contos, a existência de 31 funções executadas por personagens, denominadas por ele como papéis atuacionais desempenhados por atores, em um conjunto de funções estabelecido de forma episódica em três provas cumpridas pelo herói: prova qualificante, prova decisiva e prova glorificante. Estas 31 funções foram reduzidas a sete, com a finalidade de preparar a intriga que irá gerar as ações, originando o núcleo canônico da narrativa nas três provas, equivalentes às fases episódicas que vão do contrato à sanção.

O prof. Dr. Waldir Beividas¹, ao examinar o texto de Propp e seus estudos das formas estruturais dos contos, identificou a existência de um caminho marcando a evolução da teoria da narrativa aos níveis semióticos por Greimas. Como o legado

¹ O artigo intitulado “Vladimir Propp – Antecedentes da Semiótica Narrativa de Greimas” é um material de trabalho desenvolvido pelo prof. Dr. Waldir Beividas (FFLCH/USP) para cursos voltados à semiótica narrativa de Greimas.

dos contos maravilhosos, neste processo inicial em que a ação se desenvolvia através das peripécias do herói, ganhou as dimensões semióticas da paixão humana:

Foi com a chegada dos estudos diretamente aplicados a um estudo sistemático das narrativas dos contos de magia, por Vladimir Propp, que se começou a penetrar no “coração” do coração do homem, isto é, no coração da narratividade, cuja estrutura de actantes e de suas operações parece, na aguda observação de Greimas, guiar o imaginário humano, quer nos seus estilos individuais, quer nas suas estratégias coletivas. A narratividade parece cenário privilegiado onde as ações e as paixões humanas deixam-se ver nos porões de suas estruturas. (BEIVIDAS, s/d).

A natureza episódica do esquema *proppiano* estrutura a narrativa em uma fase inicial onde ocorre um “contrato” entre um sujeito e um objeto ou um destinador, e a partir deste acordo o personagem parte em busca de seu objeto adquirindo novos saberes ou adesão de coadjuvantes para obter competência e executar sua performance, a fim de cumprir seu acordo inicial com o destinador ou objeto, visando o seu valor. No final, por se tratar de “contos maravilhosos”, haveria uma “sanção” dada pelo rei em um ato em que será julgado de acordo com a veracidade, desmascarando se o herói seria falso ou verdadeiro.

A partir desse modelo, a semiótica greimasiana, desenvolvida pelo lituano A.J. Greimas, optou pela análise do sujeito na narrativa, introduzindo o personagem no contexto da ação através das mudanças que ocorrem nestas três fases e que afetam a sua passionalidade. Mantendo estes aspectos episódicos no nível narrativo mais profundo, a semiótica das paixões utiliza os “simulacros passionais” dos personagens para definir suas três fases correspondentes aos esquemas proppianos, os níveis existenciais *virtualizado*, *atualizado* e *realizado*.

Primeiro Ato	→	Segundo Ato	→	Terceiro Ato
Prova qualificante	→	Prova Decisiva	→	Prova Glorificante
Contrato	→	Manipulação (Ação)	→	Sanção
Virtualização	→	Atualização	→	Realização/Potencialização

No filme “Estômago” (2007), com direção de Marcos Jorge e roteiro de Marcos Jorge e Lusa Silvestre, por exemplo, os três atos que estrutura a história ocorrem da seguinte forma: o primeiro ato corresponde à chegada do retirante e humilde Raimundo Nonato (João Miguel) à Curitiba, e seu primeiro emprego em troca de

comida no boteco de seu Zumiro (Zeca Cenovicz). É a fase onde se desenvolve o contrato entre Nonato e a prostituta Íria (Fabiúla Nascimento), em que ele promete saciar sua fome com boa comida em troca de sexo, e que dará origem a todo o desenvolvimento da história a partir do acordo meio torto entre um ingênuo retirante e uma experiente prostituta. Neste ato, enquanto sujeitos da paixão, os personagens ainda se encontram na fase virtualizada em seu percurso passional.

O segundo ato corresponde à evolução de Nonato como cozinheiro, ao passar para o restaurante de Giovanni (Carlo Briani), onde adquire competência aprendendo os segredos da gastronomia italiana através do destinator Giovanni, e com o qual manipula Íria com seus pratos deliciosos. Mas a condição imposta por Íria o impede de obter um relacionamento mais profundo: um beijo na boca para diferenciá-lo dos outros clientes. Nesta fase de atualização de sua passionalidade em busca dos valores contidos no matrimônio com Íria, Nonato a pede em casamento, mas é traído por seu destinator Giovanni e os mata ao presenciar a quebra do contrato, demonstrando ser um sujeito cruel.

O terceiro ato corresponde ao período em que Nonato está na cela de uma cadeia de onde relembra o seu caso com Íria. É a fase da realização e sanção, de sua prova glorificante em que irá vencer Bujiú (Babu Santana), o poderoso líder da cela, utilizando os dotes culinários para tomar o seu lugar e dormir como ele na cama mais alta do beliche. A estratégia manipuladora de Nonato, que ganha o apelido de Alecrim, é perfeita e ele consegue o lugar do Bujiú após matá-lo com comida envenenada. A “curva do personagem” Nonato ao nível passional ocorre a partir destas transformações que acontecerão nos três atos, passando de um sujeito ingênuo no contrato, mas que se transforma em um frio e calculista assassino na sanção.

No filme “Central do Brasil” (1997), com roteiro de Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro e direção de Walter Salles, em que dois personagens partem em uma aventura em busca do pai de um garoto, o primeiro ato corresponde ao encontro e contrato entre Dora (Fernanda Montenegro) e Josué (Vinícius de Oliveira), na estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, quando a mãe do garoto morre atropelada e Dora vende Josué para traficantes de órgãos. O ato se fecha quando Dora, arrependida, em razão do apoio de uma adjuvante, Irene (Marília Pera), invade

o apartamento dos traficantes para resgatar Josué e, após esta prova qualificante, foge jurada de morte.

O segundo ponto de virada, e segundo ato, inicia com a viagem de ônibus do Rio de Janeiro rumo ao Nordeste, em busca do pai de Josué, que desconfia da ajuda de Dora com receio de que possa vendê-lo novamente aos traficantes. Neste ato, ocorre um acontecimento extraordinário, quando Dora conhece um caminhoneiro e tenta gerar um relacionamento como se eles fossem uma família, tendo Josué como filho e o motorista como pai. O ato se fecha quando o caminhoneiro os abandona, Dora cai “na real” e passa da fase virtualizada para a atualizada em seu percurso passional, ao saber que tudo não passou de uma fantasia, e sua infelicidade retorna, mas com competência para finalizar sua performance em busca dos valores pretendidos.

O terceiro ato, e mais um ponto de virada, ocorre na sanção, quando Dora e Josué retomam o percurso inicial da busca pelo pai de Josué, chegam ao Nordeste e precisam se virar para cumprir seu destino, com Dora voltando a escrever cartas para ganhar dinheiro e prosseguir a viagem, e finaliza com a descoberta da família de Josué e a partida de Dora de volta ao Rio de Janeiro como uma pessoa transformada. O arco transformador do personagem Dora é uma “superação”, que se inicia negando os valores negativos, por vender Josué aos traficantes, e se fecha quando consegue valores positivos ao se unir a Josué com um afeto entre uma mãe e seu filho. É quando se revela a verdade de cada um.

A disposição desse aspecto episódico, um ato após outro, permite perceber as transformações no percurso dos personagens ao nos dirigirmos, paradigmaticamente, aos níveis profundos da narrativa a partir de estruturas de superfícies do discurso, da ação. Os próximos capítulos deste trabalho se propõem, a partir desse aspecto estrutural, examinar a criação do roteiro cinematográfico utilizando a semiótica das paixões, que se originou da semiótica narrativa e, portanto, se mantém, em sua totalidade, apoiada nos espectros da ação.

2.2. O esquema narrativo

Segundo os fundamentos da ação, uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma determinada força vem perturbar. Daí resulta um estado de desequilíbrio e, pela ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é estabelecido. Deste fundamento da narratologia, surgido das teorias de V. Propp e sua herança estrutural episódica, a narrativa passou a ser formulada a partir de enunciados protagonizados por personagens em ação, movidos por uma sucessão de acontecimentos que transforma seu estado de ser. A análise passa para o seu significante, suas estruturas internas, não mais somente para aquilo que perturba ao nível da ação, mas daquilo que provoca essa perturbação.

O núcleo desta estrutura interna da narrativa, que sustenta estes fundamentos, e por onde podemos analisar o personagem “por dentro”, é um modelo formado por três papéis atuacionais desempenhando funções e uma intriga: um *sujeito*, um *destinador* e um *objeto*. Estes três elementos formam o núcleo gerativo da narrativa, e a partir deles toda teoria, até chegar a passionalidade dos personagens, se inicia.

Para entendermos o gatilho narrativo, que permite estudar o núcleo passional do personagem através de suas tensões emocionais, se faz necessário abordar este processo inicial da evolução da narrativa no campo da semiótica. É a partir da interação entre estes três elementos que se forma a natureza episódica da narrativa. Os papéis de *sujeito*, *objeto* e *destinador* são oriundos das “31 funções” descobertas por Propp e reduzidas por Greimas a sete etapas diferentes, geradoras do conflito na narrativa, comandadas pelo destinador e o destinatário e entre o sujeito e o objeto: neste esquema, é necessário o *sujeito* que opera a ação, o *objeto* que carrega os valores de busca, o *destinador* dotado de poder que interage entre o sujeito e o objeto, o *oponente* que gera o conflito, e o *ajudante*, colaborador do sujeito, sendo que estes dois últimos papéis podem ser fundidos nos três principais.

Formação do esquema narrativo canônico a partir da estrutura actancial:

Greimas reduziu ainda mais esses elementos do esquema, como sendo necessário para operar o núcleo gerativo da narrativa, às funções, apenas, do *sujeito*, *objeto* e *destinador*. Este esquema simples com as três funções é a chave que leva às relações contratuais geradoras dos arranjos entre personagens, por abrir um caminho teórico capaz de revelar a engenharia que forma a cadeia de relações ao nível das ações, no seu percurso do “fazer, e das paixões dos personagens através de seus aspectos passionais existentes no percurso do “ser”.

A relação entre estes papéis atuacionais, organizado em um *esquema narrativo canônico*, é a base no nível superficial que irá se transformar em estruturas complexas nos níveis profundos da narrativa. Esse esquema da estrutura dos contos fabulosos inicia-se com um destinador (rei) anunciando uma missão, e um personagem parte, por exemplo, em uma jornada para conquistar um objeto (a princesa). Mas, para concluir a tento o contrato com o destinador, terá de enfrentar um oponente (destruir o dragão e salvar a princesa) e só então entrar em conjunção com este objeto de desejo na sanção (casando-se com a princesa), cujos valores podem ser dados pelo destinador (o rei).

Essa estrutura elementar da narrativa, formada a partir da intencionalidade do sujeito, o poder do destinador e a atração do objeto, é analisada, inicialmente, por seu caráter implicativo, em que um evento implica em outro posterior ou é fruto de uma ação anterior. Esses mesmos elementos também são base da estrutura concessiva, que, ao contrário da implicativa, mesmo acontecendo dentro desse esquema, são frutos dos eventos inesperados, em que um fato novo não precisa se relacionar com outro para ter sentido. São os *acontecimentos extraordinários*, que irrompem o percurso de um personagem com uma ação inesperada que o mudará para sempre. É onde haverá uma ocorrência do “ponto de virada” sob o ponto de vista passional do personagem.

2.3. Sujeito, objeto e valor

Na narrativa, a intriga é formada a partir da situação de que o *sujeito* tem a função de estar sempre em busca de “alguma coisa”, que geralmente está contida em si mesmo ou em objetos, mas camuflada em forma de valor. Esse algo buscado é o *valor* que esse objeto possui, ou que aparenta possuir para o sujeito que o deseja. Ou seja, na verdade, ele não está atrás de algum objeto em si, mas no *valor* que ele contém. Geralmente, esse valor pode ser desejado como riqueza, fama, beleza, reconhecimento, prestígio, liberdade. Desta forma, desviamos o foco do real desejo do personagem não para o outro, mas para o valor que o outro representa. Usamos esse esquema simples para mostrar que o “sujeito” em busca de um “objeto” está na verdade em busca de valores que estão inseridos nos objetos e na *crença* obrigatória que esse personagem precisa ter neste valor representado no objeto.

A partir dessa premissa, podemos dizer que, na narrativa, o conflito se move a partir da ação de um personagem em busca de valores que se encontram no objeto que circulam entre outros personagens, sendo que, quando um personagem ganha ou adquire um valor, outro personagem doa esse valor, ou dele é privado. Esse descompasso se conecta sob os efeitos “contrários” e “contraditórios” dos valores do objeto com os valores do personagem, abrindo muitas possibilidades de relações subjetivas onde está o verdadeiro sentido que faz um personagem querer ou não estes valores. São efeitos da busca dos valores imanescentes nos objetos desejados que irradiam as estruturas invisíveis da ação em forma de arranjos aparentemente impossíveis entre personagens.

Para que Nonato, em “Estômago”, conquiste o amor da prostituta Íria e adquira seu objeto de valor, o “casamento”, e assim liquide a sua solidão, precisará forjar um arranjo com um destinador, o chefe Giovanni, que o transforma de um fazedor de coxinhas em um bom *gourmet*, e com a própria Íria, manipulando-a com seus pratos saborosos oferecidos em troca de sexo. Mas Giovanni também é seu oponente e antissujeito, pois no futuro tomará Íria para si.

Em “Central do Brasil”, esse esquema básico funciona com o garoto Josué desejando encontrar o pai e o seu valor de “proteção”, e conta com a ajuda de um destinador, Dora, uma escrevedora de cartas para analfabetos na Central do Brasil, que inicialmente atuará também como seu oponente. Neste caso, os dois, sujeito e destinador, partem em uma permanente luta durante a jornada em busca dos valores deste objeto de busca, mas cada um com seus valores particulares contidos no mesmo *objeto-pai*. O valor do objeto de busca de Dora é “não ser má”. Está contido nela mesma. E só poderá “ser” essa pessoa bondosa, se “fazer” o destinatário-Josué também encontrar seu valor. Josué, por outro lado, tem nestes valores o seu futuro como “homem” que gostaria de ser, e que se revela no trajeto de ônibus no início da jornada negando os valores ruins do destinador Dora e transferindo esses valores positivos para o “pai inexistente”.

Revelar como funciona esse descompasso entre sujeito e destinador, causado tanto pela simples busca ou na disputa pelo objeto, é um dos efeitos dessas estruturas atuacionais.

O núcleo central do nível superficial da narrativa, portanto, é formado por três papéis atuacionais (sujeito, destinador e objeto), que irão desenvolver seus percursos

através de Programas Narrativos, acionados por relações contratuais, promovendo manipulações para adquirir competência e assim executar uma boa performance em sua jornada, e finalmente buscar uma sanção positiva no final, conquistando uma junção perfeita (ou não) com os valores conquistados. Esse percurso de intencionalidade e desejo de todo sujeito é uma busca universal por um final da jornada com a alma potencializada, mesmo que para isso ele permaneça em um eterno simulacro existencial originário de seu insolúvel sofrer.

2.4. O efeito da “junção” nos arranjos provisórios

Nesse esquema episódico, denominamos de *junção* o elemento causador dos problemas no núcleo da intriga, quando são esquematizados os “arranjos” entre personagens, ocasionados por um relação contratual entre um sujeito e um objeto. A junção é um sistema de transformação que determina a relação de continuidade ou descontinuidade entre um sujeito e um objeto. É o elemento dinâmico da intriga que mede a importância e a densidade do atrito entre um personagem e outro. Na sua lógica teórica, a junção é binária, com uma relação positiva com o objeto (conjuntivo) e uma negativa (disjuntivo), e demonstra os dilemas entre personagens através das “disjunções” e “conjunções” com os objetos e seus valores.

O objeto, neste estudo da semiótica narrativa, define-se por seus valores e pela relação de junção (conjuntiva ou disjuntiva) com o sujeito e o destinador. O objeto-valor define-se como o lugar de investimentos de valores com os quais o sujeito está com conjunção ou disjunção. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 346).

Conjunção: Sujeito $\cap$ Objeto

Disjunção: Sujeito $\cup$ Objeto

Quando um personagem possui seu objeto de desejo dizemos que ele está em *conjunção*, em harmonia com esse objeto, e a *disjunção* acontece quando o personagem está privado deste objeto de desejo. É na passagem de um estado a outro, de um personagem perturbando outro, que às vezes não quer ser perturbado, que a junção acontece. Ela incide em uma transformação em dois níveis, no *fazer*,

que ocorre no nível da ação, naquilo que o personagem precisa cumprir ou por um contrato ou por vontade própria, e no nível do *ser*, que é o resultado das junções passionais decorrentes dos arranjos contratuais entre personagens em forma de simulacros existenciais.

Examinando o nível profundo da narrativa em um *quadrado semiótico* (GREIMAS; COURTES, 2012, p. 400), é possível demonstrar a passagem da junção, de uma relação conjuntiva para uma disjuntiva, ou vice-versa, utilizando a lógica da questão binária de positivo e negativo da junção, tanto no nível superficial da narrativa quanto no nível profundo. Para o sujeito se tornar disjuntivo com seu objeto (contradição), ele precisa antes passar pela não-conjunção (contraditório), um estado de negação intermediário que gera os conflitos da ação.

Esquema semiótico da junção:

Este sistema de transformação pela junção, no ponto de vista da semiótica das paixões, denominado de *junção passional*, opera em um nível mais profundo da narrativa com perspectiva na existência dos simulacros existenciais, ocasionadas pelas relações subjetivas entre personagens movidos por suas passionalidades. Desta forma, quando ocorre uma transformação conjuntiva e o sujeito adquire um objeto de valor, ele é considerado um sujeito *realizado*. Na transformação disjuntiva, o sujeito se torna *atualizado* quando é privado deste objeto. Anterior à ação, quando ainda estão na fase do reconhecimento dos objetos, os sujeitos são considerados *virtualizados*.

Nos filmes “Central do Brasil” e “Estômago”, os personagens iniciam seus percursos narrativos disjuntos do objeto de desejo. Dora inicia disjuntivo de Josué,

que recusa sua ajuda inicialmente, assim como o retirante Nonato está disjuncto de Íria, a prostituta com a qual pretende casar-se. Em “Central do Brasil”, quando os personagens estão virtuais porque atuam na fase de reconhecimento dos objetos, Dora, mesmo sendo um oponente, tem a função de destinador de Josué. Da necessidade de conjunção entre Dora e Josué, este gera condições para realizar sua performance em busca do pai, em uma jornada do Rio de Janeiro ao Nordeste do país que não conseguiria fazer sozinho. A força da narrativa está contida nesses primeiros princípios do enunciado, em que um personagem tem como função se tornar conjuntivo do seu objeto de desejo, e para isso terá que flutuar nessas relações de junções arranjadas até cumprir ou não seu “contrato” com o objeto ou com o destinador no fim da jornada.

Nesta perspectiva passional, percebermos as funções das junções através de como os personagens se posicionam no enunciado, nas funções de sujeito de “estado” ou de “fazer”. Se o objeto de transformação emerge de um enunciado de estado, a junção conjuntiva ou disjuntiva é a relação que determina o “estado” do sujeito em relação a um objeto qualquer. A ação se desenvolve a partir do momento em que, no enunciado do fazer, opera a passagem de um personagem de um estado a outro, de um estado conjuntivo a um disjuntivo e vice-versa. (BARROS, 2002, p. 30).

No filme “Estômago”, Nonato (sujeito do fazer) deseja que Íria seja disjuntivo de papel de prostituta (sujeito de estado) para poder se casar com ele. Seu percurso narrativo será transformar eventos; com ajuda do destinador Giovanni, que lhe dá competência de bom cozinheiro, sua meta é transformar em conjunção seu desejo com os valores de Íria. Em “Central do Brasil”, Josué, sujeito de estado, é induzido por Dora (sujeito do fazer), a realizar a jornada em busca do pai. Dora, no papel de destinador, terá a função de passar do disjuntivo para conjuntivo a relação de Daniel com seu objeto, o pai.

Outro exemplo mais complexo pode ser observado no filme “Flores Partidas” (2005), com roteiro e direção de Jim Jarmusch, onde o personagem quarentão e solteiro Don Johnston (Bill Murray) é transportado do mundo virtual quando um acontecimento anuncia que poderia ser pai, gerando um *simulacro passional* de que poderia transformar seu estado virtual de “ser sozinho”, e parte em busca do filho que ele imagina poder existir. Johnston, em disjunção com um filho imaginário, que o priva

de ser pai, parte em uma missão de transformar essa disjunção em conjunção, que seria encontrar o filho.

A ação de Johnston, que é por vontade própria procurar suas ex-namoradas de décadas atrás, desfazendo um a um todos os seus imaginários contratos que poderiam existir, onde nenhum arranjo foi possível, finaliza sua jornada com o mesmo simulacro que iniciou, sem a liquidação da falta que lhe perturbava, que continuará disjuntiva de seu desejo de potencialização, permanecendo a necessidade da liquidação desta falta. Essa possibilidade de suprir a falta, que não se caracteriza como real valor em nenhum objeto, é uma característica de personagem desajustado, como Johnston.

2.5. O poder estratégico do *Destinador*

Nesta relação de junção entre sujeito e objeto, o destinador tem papel fundamental para operar essas transformações, responsável por elaborar teias invisíveis nos conflitos entre sujeitos e objetos abaixo do nível superficial do discurso e das estruturas elementares da narrativa. O destinador é sempre dotado de algum poder - ou mesmo de total poder - e seu percurso persuasivo tem o papel de manipular e sancionar o sujeito. Somente isso já é suficiente para gerar conflitos entre sujeitos. Os destinadores podem ter papéis variáveis e ocupam um papel importante na narrativa.

Podemos demonstrar em exemplos de filmes diferentes funções do papel de destinador na narrativa, como o *destinador transcendente*, o *autodestinador*, o *destinador de persuasivo* e o *destinador social*. O primeiro e principal deles é *destinador transcendente*. Deus é o maior de todos os destinadores, por isso, é transcendente. Não fez nada para obter o imenso poder que detém sobre os sujeitos. Mas neste caso, este destinador absoluto só existe em razão do “crer” do sujeito. Segundo Luiz Tatit, em seu livro *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa* (2010, p. 22), o destinador transcendente possui um estatuto especial, porque ele articula conjunção e disjunção como estágios de um mesmo processo que mantêm o sujeito em continuidade.

O destinador transcendente paira sobre todas as operações executadas e as paixões vividas pelo sujeito ao longo de sua trajetória. Ele acolhe as interrupções como elementos indispensáveis à continuidade. É por seu intermédio, pela força transitiva de sua ação, que as narrativas não param. (TATIT, 2010, p. 22).

No filme “Melancolia” (2012), de Lars Von Trier, sobre a aproximação do planeta Melancolia à Terra, e o fim do mundo iminente, temos um planeta como *destinador transcendente*, que representa a “morte” de todos, e o destino desejado da personagem Justine (Kirsten Dunst) que, tomada pela melancolia, deseja a morte e não a vida, e que no início do filme se encontra disjuntiva com o destinador-planeta. O destinador, com poder total para destruir a Terra ao se aproximar do sujeito protagonista, trazendo consigo a morte certa, vai modificando o agir e o ser de Justine, tornando-a mais “livre” com a aproximação da “morte”, já que ela, ao contrário dos outros personagens, não tem a “vida” como destino desejado. A função do destinador é tornar-se conjuntivo com o sujeito. Neste filme, podemos perceber, através das junções do sujeito com o objeto e o destinador, o “estado de alma” do personagem Justine, perturbado em razão de suas tensões emocionais, frutos de seu estado patêmico gerado pelo estado permanente de melancolia em que a morte a “libertaria”, e que entra em choque com os valores de vida dos seus amigos, noivo e familiares, diante do antiprograma do destinador transcendente em curso.

No filme “Inside Llewyn Davis – Balada de um Homem Comum” (2013), com roteiro e direção de Ethan e Joel Cohen, por exemplo, sobre um músico fracassado, o personagem Davis (Oscar Isaac) exerce um papel de *autodestinador*. Seu desejo é o sucesso como cantor, que se encontra disjuntivo no início da narrativa com seu objeto e seu destino. O roteiro inicia-se com Davis, um músico sem teto, sendo expulso de um bar, e jogado literalmente na rua, desencadeando um percurso de derrotas, e termina com ele novamente sendo expulso do mesmo bar, porque ele não aceitou a conjunção com o sucesso com a condição de romper o contrato consigo próprio de somente tocar o que bem entende e da maneira que quiser. Ou seja, a força do autodestinador foi mais forte e manteve o sujeito sempre em conjunção consigo mesmo, recusando o poder de outro destinador.

Existe também o *destinador persuasivo* nos moldes de Propp, ligado à jornada do herói, que podemos tomar como exemplo no filme “Django Livre” (2013), com

roteiro e direção de Quentin Tarantino. No enunciado, o *destinador persuasivo* Dr. King Schultz (Christoph Waltz), um caçador de recompensas que tem desejo de matar como sentido de vida, é quem destina ao ex-escravo Django (Jamie Foxx) o cumprimento da missão de salvar sua mulher, Broomhilda (Kerry Marisa Washington), que continua escrava de fazendeiros no sul dos Estados Unidos, no final do século 19. Sem esse destinador, Django não teria como executar seu plano de vingança e tornar a disjunção inicial com sua amada Broomhilda em conjunção quando a resgata.

Este mesmo modelo de destinador persuasivo pode ser encontrado em “Central do Brasil”, com Dora atraindo Josué para sua confiança, como destinadora de sua jornada, mesmo que seus valores sejam contrários aos de Josué. Em “Estômago”, é o destinador Giovanni que passará todo o saber cozinhar bem a Nonato, dando-lhe um destino a sua vida vazia e inútil.

Neste aspecto, podemos incluir também o *destinador social*, que representa um grupo, e pelo qual o sujeito-personagem irá enfrentar seu oponente - um regime militar, por exemplo - e assim libertar seu povo. Este é o caso do filme “Gandhi” (1982), com roteiro de John Briley, Alyque Padamsse e Candice Berger e direção de Richard Attenborough, cujo personagem Gandhi (Ben Kingsley) age em nome de um destinador (e também destinatário) que é seu povo oprimido por um país colonizador, que o destina como líder de uma busca por liberdade. Seu poder deriva do povo que o nomeia destinador de suas esperanças de libertação.

2.6. O personagem no Programa Narrativo

O aparelho onde sujeitos, objetos e destinador irão desenvolver a intriga é denominado de Programa Narrativo (PN), o modelo organizador do conjunto de funções e junções, composto por percursos narrativos, onde os personagens têm o papel de transformar estados de disjunção em conjunção e vice-versa, pela privação ou aquisição de um valor. Trafegam no programa, personagens cumprindo um percurso em razão de seus contratempos nos contratos a cumprir, em razão do poder do destinador ou da atração pelo objeto. Por outro lado, o programa narrativo comporta um antiprograma agindo como força contrária e operado por antissujeitos.

O princípio básico do Programa Narrativo é como um personagem age sobre outro, em uma ideia de um personagem de “estado” que é transformado por um personagem do “fazer”. Ou seja, o sentido do PN, além de ser um projeto de realização de um personagem, teoricamente, é formado por uma “mudança de estado” efetuada por um dos personagens sobre o outro. Neste programa, o personagem agirá sobre outro, tendo como consequência o desenrolar de uma série de episódios, iniciando com um “contrato” regido por um fazer, que passa por um processo de aquisição de “competência e performance” e finaliza com a “sanção”.

Com relação à junção modal, que coloca o personagem em uma função passional transformadora, de fazer com que um sujeito de estado se torne disjuncto de um sujeito de estado que estava conjunto, o manipulador (sujeito e destinador) transforma o sujeito ao modificar suas determinações em um *faz-fazer*. Para executar o Programa Narrativo para o qual foi programado, o sujeito leva em conta a natureza da junção (conjuntiva ou disjuntiva), o valor investido nos objetos e a natureza dos personagens em sua performance.

Segundo o *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTES, 2012, p. 388) o esquema do PN funciona da seguinte maneira:

$$PN = F [S1 \rightarrow (S1 \cap Ov)]$$

$$PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cup Ov)]$$

F = Função

S1 = Sujeito de Fazer

S2 = Sujeito de estado

Ov = Objeto e seu valor

[] = Enunciado de Fazer

() = Enunciado de Estado

→ = Função Fazer

∪ e ∩ = Junção (conjunção e disjunção)

No enredo de um roteiro cinematográfico, podem ser detectados vários PNs agindo ao mesmo tempo. Em “Estômago”, por exemplo, detectamos um PN principal, de “base” (Nonato que ser conjuntivo de Íria), e PNs secundários, denominados de PN de “uso”. Nonato tem dois programas de base a cumprir: casar-se com Íria (PN1) e tomar o lugar de Bujiú no lugar mais alto do beliche (PN2). Através de um programa narrativo, por exemplo, podemos observar mais claramente o papel do destinador (Giovanni, que doa saber a Nonato), que estimula a continuidade do discurso ao mesmo tempo em que ocorre a descontinuidade imposta pelo antissujeito através de um antiprograma narrativo, que neste caso é desempenhado também por Giovanni, por trair Nonato ao beijar na boca a prostituta Íria. No programa de uso com Bujiú, o antiprograma é o desejo de Bujiú de permanecer no poder, que vem de encontro ao desejo de Nonato de tomar esse poder para si.

Nonato desempenha, em cada fase de seu percurso, novos programas narrativos em razão dos novos arranjos, das transformações juntivas com o objeto, e de como se transformam nas fases da competência e performance, também em razão das junções oriundas dos arranjos.

PN do Contrato: Estágio inicial com o sujeito disjuntivo ou conjuntivo do objeto. Nonato busca no PN1 firmar contrato com Íria em um bar onde o destinador Giovanni doou o emprego e um saber. No PN2, o contrato será o destinador Bujiú, que, na prisão, vai permitir que ele deixe de dormir no chão e alcance a cama mais alta do beliche.

PN1= F (conhecer Íria)

$[S1 \text{ (Nonato)} \rightarrow (S2 \text{ (Íria)} \cup O \text{ (possibilidade de casamento)})]$

PN2= F (ganhar confiança de Bujiú)

$[S1 \text{ (Nonato)} \rightarrow (S2 \text{ (Bujiú)} (\cap) \text{ (possibilidade de ascensão na cela)})]$

PN da Performance: É concebido como uma transformação do estado de disjunção em um estado de conjunção, operado por um sujeito transformador. Neste PN, que ocorre logo após o contrato, Nonato inicia sua performance com um não-

saber-fazer comida gostosa, disjuntivo do desejo de Íria de querer-comer melhor, e termina conjuntivo ao conseguir saber-fazer e poder-fazer boa comida.

PN da Competência: Como o PN da performance, ocorre uma transformação do estado de disjunção em um estado de conjunção, mas, ao contrário do programa de performance, o valor do objeto é um *valor modal*. A questão não é mais saber fazer bons pratos, mas garantir o casamento com Íria. A comida é uma manipulação de Nonato para obter um valor ao seu fazer. Do ponto de vista modal, Nonato, na fase em que se encontra virtualizado, tem apenas um *querer-fazer* e precisa de um *saber-fazer* e um *poder-fazer* para que Íria possa se casar com ele. E, para obter esses estados de fazer, precisará de competência.

No total, o roteiro do filme “Estômago” tem inclusive quatro PNs executados por Nonato, com os quais estabelece contratos: PN1 de uso: encontrar um coadjuvante, Zulmiro, o dono do bar que lhe dá um lugar para dormir; PN2 de base: conquistar o amor de Íria; PN3 de uso: adquirir competência de cozinheiro com o destinador Giovanni; PN4 de base: matar Bujiú (destinador e antissujeito) e tomar seu lugar na parte mais alta do beliche na cela do presídio.

O programa de base ocorre na Sequência-22 do roteiro de “Estômago” (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 91), quando Nonato observa o poder de Bujiú na cela e reflete que será tomando o “poder” do próprio Bujiú o programa que o levará para o beliche de cima, iniciando-se a partir desta constatação seu segundo PN principal:

22. INT. CELA – DIA

Nonato está varrendo um canto, a porta da cela se abre e o ajudante distribui a comida: carne moída com arroz².

NONATO (V.O.)

² Nas cenas seguintes, Bujiú reclama da comida ruim do presídio e Nonato se dispõe a fazer comida melhor, o que agrada Bujiú, iniciando o contrato entre os dois e estabelecendo o objetivo do Programa Narrativo de base.

Manda nos outros porque faz umas coisas que nem sendo bem cruel mesmo a pessoa faz. Bujiú, o nome dele. Tem celular, tem visita de mulher – e não é só a dele não. É um sujeito do poder, percebe? Ele sabe convencer as pessoa do que quer, bem dizendo. É por causa disso que o xadrez aqui tem poucas pessoa, enquanto os de lá tem pra mais de trinta. Bujiú. Beliche de cima.

No programa narrativo de base com Íria, o projeto de Nonato falha por ignorar os valores do objeto, e ele não se *realiza*, não chega à *plenitude*, o que só vai ocorrer quando toma o lugar de Bujiú. Esta sequência do roteiro exemplifica como o personagem Nonato narra potencializado, narrando os eventos já acontecidos, e quando prevê que tipo de valor tem o objeto representado em Bujiú; que é o poder. Quando ele percebe este sentido, estabelece uma meta em forma de Programa Narrativo a partir de um antiprograma já em andamento nas mãos do poderoso Bujiú, que precisa ser neutralizado.

O programa global do percurso narrativo do personagem Nonato é um conjunto que inclui todos os PNs operando em um esquema na busca de concretizar um objetivo, alguma forma de potencialização possível, mesmo que seu destino seja continuar preso em uma cela. Seu percurso será definido pelo encadeamento de programas narrativos, em uma longa sequência de acontecimentos, relacionados por pressuposição, que une o programa com Íria ao de Bujiú. Um depende do outro. O percurso do destinador-manipulador Giovanni, por exemplo, tem como PN a função de “doar” competência a Nonato, passando seu conhecimento de cozinheiro a Nonato, que vai usá-lo no PN com Bujiú.

O sentido do programa narrativo principal de Nonato é passar de *ingênuo* a *esperto* como um sujeito manipulador, que usa em uma primeira instância o seu *saber-fazer* comida saborosa para que as pessoas gostem dele. E inicia seu percurso disjuntivo dos seus objetivos, que é obter um emprego e uma mulher. Já do ponto de vista da cela do presídio, Nonato está disjuntivo do seu objeto *liberdade*, mas está conjuntivo com o poder performático adquirido no programa com Íria, e agora manipula facilmente os outros presos e os chefes de gangues com os seus dotes culinários.

Seu percurso gerativo passional, que forma o “arco do personagem” no roteiro cinematográfico através de seu “percurso interno”, de ingênuo a esperto, pode ser determinado em uma série de programas. Na fase contratual do percurso (referente à *ingenuidade* do personagem), Nonato consegue um bom emprego, mas na etapa final da manipulação ele antecipa uma sanção deste PN com Íria, faz a burrice de matá-la porque ela quebrou seu contrato. Na fase da sanção, Nonato paga pelo crime na prisão, mas volta a manipular os presos a seu favor, desenvolvendo novos programas narrativos com o objetivo de se transformar pela *esperteza* em um novo líder.

Já em “Central do Brasil”, o Programa Narrativo de base (ou principal), na organização geral da narrativa, é a busca pelo pai de Josué, que não o conhece e que mora no Nordeste, e será executada pelos dois personagens, o garoto e Dora. Mas o programa narrativo principal de Dora é diferente do de Josué, tem como meta no nível passional “não ser uma pessoa má” e se tornar disjuntiva de seus valores negativos. Na execução deste programa, a personagem Dora irá ressaltar que a sanção desejada por ela é a aquisição de novos valores positivos. Ela parte com Josué, o que na verdade é a busca de novos valores de ‘vida’ como forma de poder-deixar-de ser má. Este é o seu arco de ação e transformação passional, sua verdadeira superação. Todo o percurso narrativo de Dora é para tirá-la da condição de não ser uma pessoa mais humana, capaz de não jogar fora as cartas cheias de esperanças de pessoas analfabetas que lhe pedem para escrever em uma banquinha na Central do Brasil, acreditando na sua boa vontade. A maldade de Dora é tanta, que vende uma criança a traficantes de órgãos e engana as pessoas humildes jogando no lixo as esperanças contidas nas cartas que deveriam ser enviadas aos destinatários.

Mas também há outros programas narrativos de uso que geram programas paralelos, como a PN da fase contratual entre Josué e Dora desde que se conhecem na Central do Brasil e fogem dos traficantes de crianças. Na fase da competência e performance, existe um programa narrativo de uso na viagem de ônibus, quando adquirem saber para finalizar a jornada iniciada sob tumulto do contrato disjuntivo entre os dois personagens na fase contratual. Surge neste percurso um caminhoneiro a quem Dora deseja se unir, um sujeito que seria um pai para Josué e um marido para si, antecipando uma realização antes da hora, interrompendo o percurso geral da busca pelo pai verdadeiro. E, por último, no programa de uso da sanção, Dora volta a

“fazer” o que fazia antes (escrever cartas) e “ser” o que não era antes, quando ainda estava na fase do contrato.

No filme “Gravidade” (2013), com roteiro e direção de Alfonso Cuarón, em que o enredo parece ocorrer apenas em um grande plano-sequência, o programa narrativo principal da astronauta Ryan Stone (Sandra Bullock) é “viver”, exatamente o contrário do programa do personagem Justine, em “Melancolia”, que é “morrer”. O valor de retornar à Terra, seu objeto de desejo, representa voltar à vida, mas não somente no sentido da ação, mas também uma recuperação da vontade de não-morrer. O PN de Ryan, quando se vê sozinha perdida no espaço em uma nave em frangalhos como única sobrevivente, se desenvolve a partir do contrato consigo de que não lutará para sobreviver, que despreza a vida ao não poder contar mais com ninguém para salvá-la. As causas geradoras dessa não-vida se revelam, então, sendo a morte da filha como causadora de sua infelicidade, justificando o porquê deste desejo inicial de não-viver, um sentimento de que não faz sentido continuar vivendo, mas transformado, neste mesmo programa de base, para o projeto de sanção que finaliza em querer e poder viver.

Esse programa de transformação de Ryan tem a ajuda de um destinador, outro astronauta que “ama a vida”, Matt Kowalski (George Clooney), que lhe doa os valores da vida, ocorrendo uma nova curva do personagem ao se atualizar e desejar se realizar ao retornar à Terra. A cada nova sequência, ocasionadas por acontecimentos imprevistos, a personagem desenvolve programas narrativos paralelos de ação, como retornar à aeronave ou consertar partes danificadas, ou se transportar no espaço de uma nave a outra. É importante observar que, neste programa principal, já estão inclusos os aspectos passionais do personagem, marcados por *dano* em sua *alma* ocorrido no passado, que foi a perda da filha, e que precisa reagir para liquidar esta falta gerada pelo dano, que, por sua vez, gerou o sentimento de tristeza e não-vida.

Em filmes como “Django Livre”, de Quentin Tarantino, o programa narrativo principal do personagem Django é a execução de uma *vingança*. O percurso do personagem na narrativa será a busca por liquidar a *falta* ocasionada com a perda do objeto desejado, a sua amada Broomhilda que se encontra escravizada, desenvolvendo, assim, um PN de vingança a partir de um contrato com o destinador Dr. King Schultz, que o ajudará a liquidar seus oponentes doando-lhe saber.

3. Capítulo III – Os arranjos contratuais

3.1. O contrato, a manipulação e a sanção nos arranjos

Além de manter a natureza episódica, a estrutura da narrativa, organizada em forma de *contrato*, *manipulação (ação)* e *sanção*, demonstra como funcionam os arranjos entre personagens no nível superficial do discurso cinematográfico em direção às camadas mais profundas do discurso. Será através dessas três articulações que, inicialmente, o personagem começará a tomar total controle da narrativa e onde os arranjos contratuais que permearão as três etapas serão estabelecidos. É a base para adentrarmos nos simulacros passionais utilizando os conceitos práticos e objetivos oferecidos pela semiótica das paixões e tensiva.

Esses arranjos são gerados em um esquema dramático operado por personagem cumprindo programas narrativos a partir do seu percurso em três fases distintas: a de um *contrato* entre dois ou mais personagens, cujas regras estabelecidas moldarão todo o restante da ação; a da *manipulação* para que esse arranjo dê certo; e a fase do julgamento final na *sanção*, onde haverá um julgamento pelo sujeito ou destinador, se foram cumpridas ou não as regras do contrato assumido inicialmente.

A fase do *contrato*, correspondente ao primeiro ato, estabelece as regras dos arranjos entre personagens coagidos pelos efeitos da junção. A forma como o contrato é estabelecido determina os arranjos que virão a acontecer nas fases seguintes. Já na *fase da manipulação*, correspondente ao segundo ato, é onde ocorre a maior parte da ação de uma história, e que tem a força de ser também operada por um destinador que interfere no cumprimento do contrato existente entre o sujeito e o objeto. É a fase onde os personagens, sob o aspecto modal, precisam deixar de ser *virtualizados* quando estavam na fase contratual, e se tornam *atualizados* após a execução de tarefas chamadas de *performance* e *competência*, os dois componentes que formam a *manipulação*. A fase da *sanção*, correspondente ao terceiro ato, ocorre quando o destinador e o sujeito passam por acerto de contas sobre o cumprimento ou não do contrato assumido. É o fechamento da história narrada e a possibilidade de potencialização da alma dos personagens.

Este esquema superficial da narrativa ainda tem origem nos estudos dos contos maravilhosos e se concretiza através de acordos e arranjos contratuais como os principais elementos transformadores dos grandes geradores de conflitos. A ordem dos acontecimentos destas fases, entretanto, é aleatória, qualquer uma das fases pode iniciar o discurso do enunciado.

Contrato → Manipulação (competência e performance) → Sanção

Neste esquema, o ponto de vista do Programa Narrativo, em resumo, o *contrato* põe em relação o destinador-manipulador e o sujeito. A *competência* põe em relação o sujeito e o objeto. A *performance* põe em relação o sujeito e o antissujeito em torno do objeto de valor. A *sanção*, enfim, restabelece o contrato entre o sujeito e o destinador, que desempenha agora o papel de julgador.

Desta forma, o *contrato* entre um sujeito e um objeto (Nonato/Giovanni e Dora/Josué) fixa os valores e a missão. O sujeito adquire as *competências* (conhecimento, meios de agir) para executar a ordem e cumprir o seu compromisso, realizando a ação (a performance propriamente dita), até que o destinador, no fim do percurso, verifique a conformidade da ação cumprida às condições do contrato, e retribua ou puna, trazendo, assim, sua contribuição ao contrato inicialmente estabelecido.

Do ponto de vista episódico, no filme “Estômago”, o *contrato* corresponde ao primeiro ato, da chegada à rodoviária até ir para cama com Íria. As fases de *competência* e *performance* transcorrem desde o momento em que Nonato começa a trabalhar no restaurante italiano do destinador Giovanni, onde aprende a arte da gastronomia para seduzir sua amada Íria. O terceiro ato, a *sanção*, é o acerto de contas, quando Nonato flagra a quebra do contrato, a traição de Íria. Também temos, do ponto de vista global da narrativa do filme, a sanção potencializada com Bujiú no presídio.

Em “Central do Brasil”, o primeiro ato, correspondente ao *contrato*, inicia-se na Central do Brasil, com Josué conhecendo Dora e desconfiando de sua honestidade, e transcorre até o momento em que ela decide que irá salvar Josué das mãos dos traficantes de órgãos. Na cena em que ela resgata Josué, inicia-se o segundo ato, faz

parte da *performance* e *competência* necessários para realizar suas jornadas, e vai durar até o momento em que o caminhoneiro que lhes davam carona abandoná-los. Neste trajeto, que dura a maior parte do filme, transcorre a luta entre destinador e sujeito, o ajuste mal-arranjado de Dora e Josué.

A partir da sequência em que o projeto de Dora em conquistar o caminhoneiro não deu certo, inicia-se o terceiro ato com outro programa narrativo paralelo, da *sanção*, e se prolonga a partir do momento em que retornam à vida de antes, e, como parceiros, Dora volta a escrever cartas ao lado de Josué, como fazia na Central do Brasil, e recupera o contrato inicial disjuntivo entre os dois que permitiu a função de ambos se entenderem durante a jornada em busca do pai de Josué.

A duração destas fases é aleatória, assim como sua disposição no discurso, e pode variar o tempo de acordo com cada enunciado. A força do destinador sobre o contrato assumido é muito grande e pode determinar as estruturas superficiais em um primeiro momento. Em filmes de ação, como “Django Livre”, o contrato é uma fase bem clara. Há, inclusive, um aperto de mãos entre Django e Dr. Schultz, e em seguida inicia sua performance enquanto matador, para obter competência para resgatar sua amada Broomhilda. A fase da performance dura o tempo em que aprende a atirar (ganha competência como atirador) e a agir como caçador de recompensa. Na fase da “sanção”, que é bastante longa, Django aplica seu plano de vingança.

Já no filme “Melancolia”, o contrato principal de Justine é com o destinador, o planeta Melancolia – que representa a morte que ela deseja e que tem como Programa Narrativo de base –, e não com seu noivo, objetivando um casamento. Por isso, o contrato com sua mãe, irmã e o noivo é um *contrato de uso* e só faz sentido para seu percurso de existência ao contrapor com a força conjunta do destinador. Sua *performance* ao se aproximar do planeta é também de se afastar da família, em uma tensividade passional ao se aproximar o momento sublime em que todos morrerão, que vai ocorrer na fase da *sanção*, na última sequência, quando destinador e sujeito se unem.

Esta estrutura episódica também pode ser vista em filmes com estruturas superficiais menos visíveis, como “Inside Llewyn Davis”, por exemplo, em que praticamente todo o filme é uma batalha do personagem para melhorar sua *competência* e sua *performance* enquanto compositor e cantor diferente dos demais

e que estão na moda. As fases de contrato são mínimas, são percebidas em várias partes do filme e não somente no seu início, porque o personagem tem um contrato consigo mesmo de somente tocar as músicas que realmente gosta. Na *sanção*, ele termina como começa, se recusa a quebrar o contrato consigo mesmo. Esse último ato é muito curto, e resume a cena final, quando é expulso de um bar, que remete à cena que deu início ao filme.

Davis é um exemplo, do ponto de vista da junção passional, de um personagem contraditório, não-disjuntivo consigo e não-conjuntivo com a indústria da música; vagueia sem rumo e sem teto entre a virtualização como *ser* que nunca se torna realizado, mas tomado pela potencialização de *saber-ser* um bom músico, mesmo que os outros digam o contrário, e torna-se sempre virtual no seu próprio simulacro existencial.

3.2. O contrato simulado

No filme “Estômago”, o personagem Nonato vai cumprir o “percurso do sujeito” a partir de quatro contratos, sendo que para cada contrato existirá um programa narrativo em curso; com Zulmiro (Zeca Cenovicz), para conseguir um lugar para morar; com Giovanni, para conseguir um lugar melhor para trabalhar; com Íria, para obter uma mulher para se casar; e com Bujiú, com um programa narrativo que visa conquistar poder dentro da cela do presídio. Nesta análise dos arranjos contratuais, vamos destacar o programa de base de Nonato, o principal entre todos PNs, que é casar-se com Íria, e acompanhar como este contrato inicial irá permear toda sua performance, gerar sua desgraça (mata Íria quando ela quebra o contrato) e sua redenção quando mata Bujiú.

O significado de *contrato*, a fase da narrativa que engloba geralmente todo o primeiro ato e faz parte da ação inicial nos filmes de ficção, é um termo abrangente no campo filosófico, mas aqui serve como o elemento principal causador dos arranjos iniciais dos personagens, e os arranjos afetivos oriundo deste contrato que estará sempre presente até o fim da jornada. Este contrato principal entre Íria e Nonato ocorre no bar sujo onde ele trabalhava antes de conhecer Giovanni, quando descobrirá que é um cozinheiro talentoso ao se surpreender com o sucesso de suas coxinhas

saborosas. (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, Sequência 16. INT. BOTEÇO – NOITE, pág. 76). Nesta sequência, os dois, ao se conhecerem, estabelecem um contrato de maneira convencional, apertam as mãos logo que ela come e se deleita com uma coxinha preparada por Nonato.

Ao perceber a gula de Íria, Nonato promete explicitamente que estabeleceram um contrato baseado na confiança, de que ele continuará a saciar sua fome com alimentos deliciosos, já que ela gosta de boa comida e não sabe cozinhar, em troca de seus interesses sexuais. Esse ato contratual, sob o ponto de vista do plano superficial da teoria do roteiro cinematográfico, é a fase em que os personagens são apresentados, onde exteriorizam seus perfis e suas características pessoais. Para a narrativa baseada na semiótica das paixões, é onde os personagens ainda estão em uma fase virtualizada, em uma longa missão existencial de Nonato que se inicia a partir deste arranjo aparentemente conjuntivo.

16. INT. BOTEÇO – NOITE

Nonato se aproxima do balcão do bar. O boteco, embora seja o mesmo que víamos nas cenas anteriores, sofreu uma radical mudança: está lotado de pessoas. E de pessoas muito diferentes entre si. Além dos costumeiros frequentadores, gente pobre das vizinhanças da rodoviária (operários, prostitutas, desempregados), encontram-se agora entre os clientes gente um pouco rara por aquelas bandas: estudantes, intelectuais. Alguns engravatados até parecem políticos...

Zulmiro se aproxima de Nonato e apanha metade das coxinhas que este trouxe na bandeja de alumínio. Zulmiro sai servindo as coxinhas pelas mesas cheias enquanto Nonato coloca as restantes na vitrininha do balcão. Ao balcão estão sentadas diversas pessoas, em banquetas de madeira.

Entra pela porta uma mulher daquelas que chamam a atenção pela aparência. Ela é uma mulher jovem, de pouco mais de vinte anos, rosto e corpo rechonchudos mas agradáveis ao olhar. Está coberta com um vestido curtíssimo e muito decotado, vermelho, e seu rosto está bastante maquiado. Ela senta na frente do Nonato, enquanto ele agora está lavando os copos naquele utensílio típico de boteco, de plástico, onde o copo sujo é inserido dentro de uma escova em movimentos ritmados, e de lá sai lavado. Ela puxa papo:

ÍRIA

Que verão de bosta, né?

Nonato sorri sem graça e, desconfortável, passa a lavar os copos mais rápido, pondo e tirando copos de dentro do utensílio com a escova. Íria vê que o papo não flui.

ÍRIA

Essa coxinha, tá boa?

NONATO
Tá boa sim, fiz hoje.

ÍRIA
Joga uma na minha.

NONATO
Como faz?

ÍRIA
Me dá uma, hôme.

Nonato a serve. Ela morde a coxinha, e fala:

ÍRIA
Porra, que puta coxinha! Foi você mesmo
que fez?

NONATO
Eu sim senhora.

ÍRIA
Olha, olha o cara, me chamando de senhora.
Prazer, Íria.

Nonato limpa a mão no avental e cumprimenta Íria. (*Apertam as mãos*)

NONATO
Raimundo Nonato.

ÍRIA
Não lembro de você aqui antes.

NONATO
É que faz um mês, mais ou menos, que
eu tô no bar.

ÍRIA
Esse boteco mudou, viu. Antes só dava
mosca e bêbado. Agora, tem mosca, bêbado
e coxinha. Dá outra?

Nonato pega outra coxinha, entrega para Íria e volta a lavar mais copos no
utensílio de cozinha.

ÍRIA
Putá, essa coxinha tá de comê gozando.
Olha, Raimundo Nonato, se eu soubesse
cozinhar assim, tava noutra vida. Com
certeza.

NONATO
A senhora não sabe cozinhar nada?

ÍRIA
Umas besteirinhas, só. Ovo, queijo quente,
chá...

NONATO

Ih, não dá prá casá, então.

ÍRIA

Foda-se. Não sei cozinhá, mas eu adoooooro comida. Outro dia vi na televisão, no programa daquela loira do papagaio....

NONATO

O louro, né?

ÍRIA

Esse. Vi no programa da mulher um macarrão que é a minha cara. Vai tomate, vai alcaparra, aliche, só coisa boa. Cê não faz aqui não? Faz um dia, conversa com o dono aqui pra ele servir. Olha, ia juntar de amiga minha pra comer isso, ia sim.

Ela come o último pedaço da coxinha, e conclui, meio mastigando, meio falando junto, a boca mostrando a comida sendo mastigada, a fala saindo enrolada:

ÍRIA

Chama macarrão a putanesca.

NONATO

Putta vesga?

ÍRIA

Que puta vesga o quê... PutaNESCA. É italiano, não tem nada a ver com puta, não. É italiano, é chique prá caralho!

Zulmiro interrompe a conversa, salvando Nonato:

ZULMIRO

Nonato, deixa de conversê. Faz mais coxinha que tá faltando.

NONATO

Sua licença, vou ter que voltar pra cozinha.

E falando baixo:

NONATO

Olha, vô fazê umas coxinha bem fresquinha. Eu trago duas pra senhora.

Nonato se retira em direção da cozinha enquanto Íria o acompanha com o olhar.

Neste arranjo contratual, Nonato age como um sujeito que ignora os componentes afetivos e de valores contidos no enunciado onde ele é o protagonista,

como se não percebesse que Íria fosse uma prostituta. Aí o contrato se transforma em um arranjo simulado e conjuntivo (um sem teto que sabe cozinhar bem se une a uma prostituta gulosa), que precisará ser moldado nas fases seguintes. Este contrato é simulado, porque Nonato age em um nível virtual de sua passionalidade, sem noção do contrato assumido quando a chama de “senhora”. Ou seja, ele ignora seus valores mesmo não batendo com os dela, que diz a ele que ninguém a chama de senhora, que “vive da buceta”.

Após esta cena do contrato, os dois transam no primeiro encontro, e isso não parece suficiente para satisfazer o querer de Nonato. Então, não é sexo o que ele procura no seu “objeto” contratual. O “valor” que ele quer (e procura) na verdade será revelado na próxima fase, na *manipulação*, quando ela diz a ele que “beijo na boca” é proibido, é regra da profissão, gerando um antiprograma narrativo, e estabelecendo um novo PN de Nonato para conseguir este “beijo”. Ele simboliza um “sim” da parte dela para seu projeto “casamento”.

A partir deste contrato, fica estabelecido que o programa narrativo de base de Nonato será casar-se com Íria. E essa permissão só aconteceria se ela o beijasse na boca como um não cliente, que o repele sempre que ele tenta beijá-la. Então, o valor contido no beijo é o valor do casamento, da vida confortável que Nonato planeja ter. Mas para conseguir cumprir esse contrato “imaginário”, de que ela seria a esposa que lhe daria a felicidade, Nonato terá de conquistá-la, precisa adquirir saber e poder, o que ele não tem. Nesta apresentação de seu perfil passional durante o contrato, já está implícita uma das características mais importantes do personagem: a sua total nulidade no mundo.

O contrato de confiança estabelecido entre personagens não é necessariamente um contrato verdadeiro. Na maior parte das vezes ocorre um contrato imaginário, denominado “simulacro imaginário”. Sobre esse contrato simulado, teremos um capítulo para explicar como ele opera ao nível do imaginário a partir dos estados modais dos personagens operando como “simulacros existenciais”.

Então, a próxima fase deste esquema contratual é a *manipulação* de Nonato sobre Íria para obter o tão sonhado beijo, usando o fazer-comida como performance, com ajuda de um novo destinador, Giovanni, dono de um restaurante chique, que lhe oferece seus conhecimentos sobre a gastronomia italiana. A batalha de Nonato na

busca ao sonhado “beijo na boca” se dará em uma performance que deixa o sujeito disjuntivo com o objeto, uma demonstração de que o arranjo entre os dois não está totalmente conjuntivo no ponto de vista do afeto, o que implica que o contrato poderia correr o risco de ser rompido caso o beijo na boca não se consumasse.

Já o contrato de Nonato com Bujiú fixa outros tipos de valores, e o programa narrativo de base é subir de vida dentro da cela, deixar de dormir no chão, não ser tratado como “cachorro”, e conquistar poder para dormir no beliche, ambicionando a cama que fica na parte mais alta onde dorme Bujiú. Na manipulação, será demonstrado o resultado deste contrato, como Nonato vai passando do chão para a primeira cama do beliche usando a comida como competência para realizar sua performance, que é matar Bujiú e tomar seu lugar. No contrato com Bujiú, o objeto de desejo é o seu lugar na cela, e não mais um desejo emocional como foi o contrato com Íria. Seu percurso, agora atualizado, é planejado para não ter surpresas desagradáveis.

O contrato de Nonato com Bujiú ocorre no início do roteiro (as tramas de Nonato com Íria e com Bujiú são narradas paralelamente), quando Nonato declara a Bujiú que pode fazer uma comida saborosa, melhor que a péssima comida que foi servida, e Bujiú aceita sua proposta (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, Sequência 22. INT. CELA – DIA, p. 91). Com Bujiú, que também é seu destinador e oponente neste programa narrativo de Nonato, a fase de manipulação é idêntica à operada com Íria, que é o uso da comida para seduzir todos pelo “estômago”. Neste contrato, Nonato já manipula Bujiú, visando o objetivo final de seu programa, que começa conjuntivo quando Bujiú aceita as regras do arranjo contratual.

22. INT. CELA – DIA

Nonato está varrendo um canto, a porta da cela se abre e o ajudante distribui a comida: carne moída com arroz. Sobre estas imagens, o letreiro: QUINTA-FEIRA.

Nonato come seu prato com sofreguidão, como todos os demais na cela.

NONATO (V.O.)

Hoje, carne moída. Ontem foi picadinho de carne e antes de ontem, bife. Quer dizer, aproveitar bem aproveitadim a carne três dias seguido eles sabe. É coisa de quem vive o dia a dia da cozinha. Que nem o peixe.

Cenas da comida, detalhando as texturas. No meio do arroz, alguns bichos.

NONATO (V.O.)

Peixe é de dia de sexta, que tá certo: é o
dia que chega no mercado os peixe fresco.
Agora, bicho, não: bicho é to-do di-a.

Mas uma voz interrompe os pensamentos de Nonato: dois detentos conversam:

BOQUENGA

Esta comida tá uma merda.

GUENTAÍ

Quer que eu chame o garçom procê
reclamar?

BOQUENGA

O garçom não dá, né, mas podia trazer
de volta aquele outro lá que foi pro de
Piraquara; lembra aquele de cabelo ruim
que cozinhava pra nós?

GUENTAÍ

Aquele já Elvis; foi pro saco.

VALTÃO

Era um filha da puta.

BOQUENGA

Mas cozinhava.

Nonato, que não pudera evitar ouvir a conversa dos dois, ousa interrompê-la:

NONATO

Sabia que se ponhar um alecrim e pimenta
do reino, melhora?

Nonato não percebe, mas todos os detentos param de comer e olham para ele.

BUJIÚ

Você sabe como faz pra cozinhar?

NONATO

Sei. Trabalhava com isso.

BUJIÚ

Se nós arranjar isso que você quer, esses
troço e a pimenta, você cozinha?

NONATO

Cozinho, ué. Mas e fogão?

BUJIÚ

Tem o brasinha que o outro lá usava,
cadê o brasinha?

E Bujiú olha para um dos detentos no beliche de baixo. Este, depressa, responde:

LINO

Tá seguro. Eu guardei, sabia que era bom de guardar isso.

BUJIÚ

Firmeza, Lino. Amanhã é dia do quê, dia de servirem o quê?

E Nonato, sentindo-se mais seguro:

NONATO

Não carece de saber. Me arranja um pouco de alho, cebola, alecrim pode ser seco, azeite pra refogar, queijo ralado sempre é bom, sal e pimenta do reino. Isso aí e com o que tive nós dá jeito.

E Bujiú, com jeito de chefe, fazendo carinho no gato que vimos perambulando pela cela algumas cenas atrás:

BUJIÚ

Ô, Lino, aquele na cozinha que você conhece, fala com ele. Arranja esses troço: sal, pimenta, alegrinho...

NONATO

Alecrim.

BUJIÚ

Então: arranja alecrim e pimenta pro... como é mesmo teu nome?

NONATO

Nonato Canivete.

Ao ouvir o apelido, todos os detentos caem na gargalhada.

BUJIÚ

Lino, arranja pro Nonato esse Alecrim, que amanhã eu quero comer bem.

E voltando-se para o Guentaí:

BUJIÚ

Guentaí? Tu é faxina de novo.

GUENTAÍ (baixinho)

Porra!

E completa as ordens, dirigindo-se a Nonato:

BUJIÚ

E você cozinha.

E Bujiú dá por encerrada a conversa, voltando a concentrar-se.

Ao final da sequência, está estabelecido o contrato entre o destinador Bujiú, que mostra seu poder, inclusive, trocando Nonato de lugar com outro cozinheiro “Guentaí”, que tomará de agora em diante o lugar de faxineiro que era de Nonato, que por sua vez assumirá um lugar na primeira cama do beliche. Neste contrato, ao contrário do que ocorre com Íria, é Bujiú que não tem noção de que, por trás de um inocente retirante, se esconde um sujeito tihoso e assassino.

No roteiro de “Central do Brasil”, o contrato de base entre Dora e Josué é gerado nas ações que envolvem todas as 38 sequências do primeiro ato, (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998, Sequência 01. DIVERSAS CENAS – CENTRAL DO BRASIL. INT - DIA, p. 15, à Sequência 38. INT. PRÉDIO/APARTAMENTO NO SUBURBIO – INT. - DIA, p. 39). O contrato inicia e se fecha de forma disjuntiva; vai do primeiro encontro na Central do Brasil entre Josué, sua mãe e Dora, e se estende com a morte da mãe e a disposição de Dora em resgatar Josué das mãos de traficantes de órgãos. Ao encerrar a Sequência 38, quando Dora foge com Josué, é que fica clara a existência de um contrato entre os dois. Esse contrato, como os demais, ocorre na base da confiança e desconfiança. O contrato entre Dora e Josué, ao longo da jornada rumo ao Nordeste em busca do pai, estará sempre posto em questão. A partir da cena em que ela resgata o garoto, inicia-se a fase da ação, operada por manipulações, que será o difícil relacionamento entre os dois durante a jornada em ônibus e carona em busca do pai de Josué. No capítulo 6.5 (página 146), analisaremos detalhadamente esta sequência sob o ponto de vista do “acontecimento extraordinário”, que provoca mudança do ato e do “ponto de virada” no roteiro, resultado de um arranjo contratual no nível profundo da narrativa.

Em “Django Livre”, por exemplo, quando Dr. Schultz salva o escravo Django das mãos de um mercador de escravos, os dois personagens sentam para conversar e apertam as mãos em um acordo em que Schultz promete ensinar Django a atirar e torná-lo competente para salvar sua amada. É o contrato entre os dois que define os papéis de sujeito e destinador e o destino da jornada vingativa sob o domínio do arranjo entre os dois na base da confiança.

3.3. Manipulação: Competência e Performance

A fase em que ocorre o processo de *manipulação* na narrativa é considerada a mais longa e importante, e domina o segundo ato do roteiro cinematográfico. Sua existência é possível em razão da necessidade do cumprimento do contrato estabelecido entre personagens. A manipulação é uma etapa de preparação do personagem para a sua ação transformadora quando a história começa para valer. Essa etapa da ação pode ser analisada em duas perspectivas: a) de uma *competência* que precisa ser adquirida e, por ordem dos acontecimentos, e b) da execução de uma *performance*; na primeira, o personagem adquire *saber*, para então *poder* executar sua performance de forma planejada, sem levar em conta os acontecimentos surpreendentes.

Segundo Barros (1990, p. 29), a semiótica demonstra que a manipulação, em um primeiro momento, é uma forma de persuasão de um personagem sobre o outro; especialmente do destinador sobre o sujeito, que tenta persuadi-lo a fazer o que quer que ele faça. Um personagem manipulador, por exemplo, pode agir de acordo com quatro tipos simples de manipulação: *provocação*, *sedução*, *tentação* e *intimidação*, e que podem ser exemplificadas usando-se a relação manipuladora entre uma mãe e um filho pequeno através de uma *sansão* negativa ou positiva:

- *Tentação*: Oferece-se um objeto tentador: “Se você comer tudo, a mamãe leva você para ver o filme da Mônica”.

- *Intimidação*: Ameaça-se com um dano: “Coma tudo, senão você apanha!”.

- *Provocação*: Põe-se em cheque a competência: “Duvido que você seja capaz de comer todo o espinafre!”.

- *Sedução*: Elogio antecipado da competência: “Você é um menino tão bonito e gosta tanto da mamãe. Você vai comer tudo, não é?”.

Mas, para Barros (1990, p. 33), a manipulação só é bem-sucedida quando o sistema de valores em que ela está assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver uma certa cumplicidade entre eles.

“Não se deixar manipular é recusar-se a participar do jogo do destinador, pela proposição de um outro sistema de valores. Só com valores diferentes, [sic] o sujeito se safa da manipulação”. (BARROS, 1990, p. 33).

Em “Estômago”, por exemplo, é nesta fase que Nonato se mostra um grande manipulador, dominando os outros personagens pela *tentação*, ao oferecer aos outros a felicidade proporcionada pelo alimento saboroso que só ele sabe fazer. Nonato diz para Íria: “*Olha o que te dou se me fizer isso*”. Nonato revela para Íria e para Bujiú o que ele *pode oferecer* (com sua deliciosa comida) se eles cumprirem o contrato estabelecido. Ele não poderia manipular Íria usando a *sedução* pela comida, porque esse tipo de manipulação não funcionaria. Trata-se mais da *adulação*, que se refere a um elogio antecipado da competência do outro e não sobre o fascínio que exerce o objeto tentador proposto por Nonato.

No primeiro programa narrativo paralelo, de uso, quando Nonato chega a Curitiba, este é manipulado por Zulmiro em forma de *intimidação*, que o xinga e o humilha, comparando-o com os ratos com os quais dorme, como condição para trabalhar “de graça” em troca de comida e um lugar para dormir. Esse pequeno programa estabelece o contraprograma narrativo que impede Nonato de sair da condição de nulidade diante do mundo e das pessoas.

Além de não ter um teto, uma vida própria, Nonato também é humilde, e vai precisar de uma grande transformação durante seu processo de competência e performance para desejar e obter alguma coisa boa na sua vida negativa. No programa desenvolvido por Nonato no presídio, ele age durante a fase contratual da mesma forma humilde como no primeiro programa com Íria, chamando Bujiú de “senhor”. Nos dois programas, a vida de Nonato precisa mudar.

É a tentativa de Nonato em manipular Íria para conseguir o tão sonhado “beijo na boca” que o deixa *disjuntivo* de seu objeto de desejo durante toda esta fase do segundo ato do roteiro cinematográfico, e o motivo que o leva para uma *sanção de não-poder-não-fazer* com que Íria e Giovanni morram, de não poder conter sua *cólera* contra os dois.

É nesta fase da *manipulação* que do ponto de vista modal Nonato passa por um longo processo para sair do mundo virtualizado que se encontrava, quando estabeleceu o contrato com Íria, para o mundo atualizado, quando adquire a

“competência” do *saber* (saber-fazer boa comida) para poder executar o passo seguinte, o *dever-fazer* (beijar a boca de Íria) performático obrigatório para se tornar realizado na fase da “sanção”.

A semiótica oferece à teoria da narrativa e do roteiro um esquema linguístico denominado de “competência e performance modal” para teorizarmos os níveis da competência e da performance, utilizando o sentido emanado de jogos verbais representativos para a sua ação. Este esquema analisa a operação da narrativa através dos verbos modais, que remete ao modo de *ser* (existência) e *fazer* (competência) dos personagens, regido por outros quatro verbos – *querer*, *dever*, *saber* e *poder* – e que serve para teorizar os sistemas gerativos das passionalidades dos personagens em uma camada mais profunda dos níveis da narrativa.

Assim, em um enunciado, em que um personagem *quer-ser*, o *querer* modaliza o *ser*, sendo que o primeiro sempre muda, mas o segundo permanece. Estamos tratando de competência e performance modal quando, por exemplo, um personagem não-quer-ser fora da lei, mas não-sabe-ser. Ou tem um *dever-fazer*, mas não possui um *poder-fazer*. Este esquema serve, portanto, a este jogo de confrontações.

Nesta fase sequencial da narrativa, segundo o *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTES, 2012, p. 75), a *performance* é um fazer produtor de enunciados e a *competência* (ser do fazer) é um *saber-fazer*. Se o ato é um *fazer-ser*, a *competência* é ‘aquilo que faz ser’, é esse ‘algo’ que torna possível o *fazer*. O personagem pode adquirir competência durante o seu fazer performático, sem a necessidade de um destes termos, *competência* ou *performance*, se sobrepor ao outro, mesmo que o estudo da performance pressuponha o conhecimento prévio da competência.

A performance identifica-se, em uma primeira abordagem, com o ato humano, que interpretamos como um *fazer-ser*, que damos a formulação canônica de uma estrutura modal (*querer-dever-saber-poder*), constituída por enunciados de fazer que regem um enunciado de estado. *A performance* surge, então, independentemente de qualquer consideração de conteúdo, como uma transformação que produz um novo ‘estado de coisas’. Condicionado, por um lado, pela competência de que se acha dotado o sujeito performador, e, por outro lado, pelo crivo modal do *dever-ser*, da necessidade ou da impossibilidade de *poder-ser*. (GREIMAS; COURTES, 2012, p. 363).

Em “Estômago”, a manipulação na modalização supõe um contrato entre Nonato e Íria, em que Nonato fará um esforço para ganhar a confiança e o amor de Íria, e ser

bem-sucedido em seu plano, de modo a deixar Íria numa posição de *não-poder-não-fazer* o compromisso que Nonato lhe impõe (o casamento). A manipulação pode ser explicada tecnicamente como um caso em que o destinador tem como meta fazer o destinatário cumprir. E, sob a análise modal do *fazer*, pode ser explicada da seguinte maneira:

- *Tentação*: domínio em que o destinador demonstra *poder-fazer* o destinatário *querer-fazer*, apresentando uma recompensa irrecusável.

- *Sedução*: o destinador manifesta *saber-fazer* o destinatário *querer-fazer*, elogiando-o ou enaltecendo-o, de tal maneira que qualquer recusa da manipulação significa também a renúncia a todas as qualidades que lhe foram atribuídas.

- *Provocação*: caso no qual o primeiro sujeito obtém com seu *saber-fazer* o *dever-fazer* do destinatário, já que o leva a agir como a única forma de refutar a depreciação que lhe fora imposta.

- *Intimidação*: processo que põe em cena um destinador dotado de *poder-fazer* o destinatário *dever-fazer* a partir de algum tipo de ameaça.

Em “Estômago”, a fase de manipulação ocorre com um destinador (Giovanni) passando conhecimento (competência) a Nonato, que manipula Íria usando esse saber adquirido, com *poder-fazer* o destinatário (Íria) *querer-fazer* suas vontades, tendo como meta o ajuste contratual, porque, encerrado este percurso de ação do sujeito, inicia-se atividade de *sanção* reveladora do poder de Nonato sobre Íria.

Com relação à manipulação de Giovanni, no papel de destinador do saber de Nonato, os estágios da performance e da competência são claros. Giovanni, cumprindo o papel de destinador, doa conhecimento (competência) para Nonato durante uma visita ao Mercado Municipal, em uma longa sequência (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, da Sequência 42. INT. CORREDOR DO MERCADO – DIA, p. 168, à Sequência 44, p. 175), em que Giovanni explica detalhadamente a Nonato como escolher bem os ingredientes para fazer um bom prato, revelando os mistérios da gastronomia existentes na escolha dos alimentos.

44. INT. FRIGORÍFICO DO AÇOUGUE – DIA

Eles (Giovanni e Nonato) se dirigem para a parte detrás, onde se encontram grandes pedaços de boi sendo destrinchados. Giovanni vai explicando como cortar um boi.

GIOVANNI

Isso aqui, Nonato, isso aqui é a arte da arte. Separar a carne do boi. Cê olha a peça, e pensa: porra, tudo carne. Verdade. Mas, veja, isso aqui é coxão duro. Carne boa, mas logo aqui, na continuação, o que tem? A picanha. Coxão duro, oito paus o quilo, e vinte centímetros mais prá baixo, a picanha: quinze paus o quilo. Tá vendo? É arte. Bater o olho e ver que ali tem carne boa, aqui não. É que nem olhar pra uma mulher na rua, uma dessas magra, a falsa magra, e perceber que embaixo da roupa, tem uma mulher gostosa. Prá cortar carne tem que ter esse olho clínico.

Giovanni gira a peça da carne, faz uma pausa e recomeça:

GIOVANNI

Ah, e isso aqui, esse pedaço aqui, é o filé mignon, o que tem de melhor na carne. Que nem a bunda é na mulher, o filé mignon é o melhor do boi.

NONATO

O filé mignon é na bunda do boi, é isso? Na bunda e é caro?

GIOVANNI

Eu falei que o filé mignon é o “correspondente” à bunda da mulher. O melhor. Cê não gosta de bunda de mulher?

NONATO

Ô.

GIOVANNI

Então. É o filé mignon. Quando você comer uma bunda, pense: é o filé.

NONATO

Bom, eu também gosto do peito.

GIOVANNI

Boa. Frango. Vamvê o frango.

Com este saber adquirido por Giovanni, que se estende em outras sequências, onde conhecerá os segredos do vinho e dos legumes, Nonato demonstra à Íria sua competência como cozinheiro, usando o seu poder de tentação, e repete a

performance aprendida com Giovanni levando-a também à feira, manipulando-a com o conhecimento adquirido para que ela mantenha de pé o contrato assumido.

55. INT. BANCA DE QUEIJOS – DIA

Nonato e Íria entram numa loja de queijos. Por todos os lados, grandes queijos em formas, prontos para serem cortados. Ao fundo, um balcão frigorífico, também repleto de queijos. Nas vitrines, alguns vidros com vários tipos de azeitonas e outros petiscos.

Nonato pede alguma coisa para o vendedor e este lhe indica um queijo grande. Nonato indica com as mãos a quantidade que deseja e o vendedor começa a cortar um pedaço do queijo. Íria estranha o aspecto do queijo e diz para Nonato:

ÍRIA

Nonato, este queijo tá estragado. Acho que tá velho. Tá cheio de mofo verde...

NONATO

Tá não, Íria. Esse queijo é assim mesmo. É o gorgonzola. Queijo de história...

No caso de “Central do Brasil”, a manipulação acontece no nível da *sedução*, no embate de uma senhora para domar a rebeldia de um garoto. A manipulação de Dora, que é repelida por Josué (que é rebelde pelo fato de todo personagem que não aceita o poder do destinador se tornar um rebelde), se estabelece na imposição de um *saber-fazer* de Dora sobre Josué para que ele possa *querer* sua companhia.

Nesta jornada, por outro lado, o garoto Josué precisa adquirir competência como homem que ainda não é, de ser seu próprio destinador, já que sua mãe morreu e ele nem sequer sabe se encontrará seu pai. Sua posição em negar ajuda manipuladora de Dora serve para glorificar a presença de um pai, mesmo que seja uma pessoa perfeita em seu imaginário (destinador transcendente), o que impede a junção completa do arranjo entre os dois nesta fase da narrativa.

A força da necessidade de o destinador se unir ao sujeito nesta fase da manipulação é o que torna o arranjo interessante. Nesta fase, além das brigas de Josué e Dora dentro do ônibus, fica clara a distância entre os dois. Mas só percebemos como ocorre essa fase da competência e performance entre eles, à qual foram submetidos desde que assumiram o contrato, quando ocorre a tentativa de antecipar uma realização e obter uma família feliz junto ao caminhoneiro César que não se concretiza. Por algumas sequências, durante essa fase de manipulações, eles

“imaginam” uma vida em família com este personagem que parecia lhes trazer segurança, que se desfaz quando o caminhoneiro foge às manipulações sedutoras de Dora e Josué. Após esta fase de manipulação, os personagens continuam a jornada rumo à *sanção* totalmente transformados.

3.4. A sanção julgadora e o efeito de verdade

A *sanção* é a última fase do esquema narrativo em que estará em julgamento não necessariamente a *performance* e a *competência* do personagem, mas colocado em questão se o contrato inicial foi cumprido. A *sanção* pode ser positiva (gratificação) ou negativa (reprovação), pragmática (recompensa ou punição) ou cognitiva (elogio ou censura). Segundo o *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTES, 2012, p. 426), a *sanção* ocorre de duas formas: *pragmática*, quando é movida pelo julgamento do destinador, e *cognitiva*, quando estão em jogo as cobranças do próprio destinador-sujeito, operando modalidades veridictórias sobre o que é verdadeiro ou falso, e que equivale, na narrativa proppiana, ao reconhecimento do herói.

Sob o ponto de vista da “*sanção pragmática*”, ao realizar a *performance* principal da narrativa, o personagem cumpriu de alguma forma sua parte no contrato assumido com o destinador-manipulador, momento em que o sujeito da ação procura convencer o seu destinador de que cumpriu o contrato. Ou seja, é onde ocorre o julgamento em que o destinador vai, então, sancionar positiva ou negativamente o sujeito da ação atribuindo-lhe recompensa ou punição. É onde o arranjo é colocado em questão.

No caso do percurso de Nonato na *sanção*, o contrato foi rompido nos dois programas narrativos principais. Primeiro, com a quebra de contrato de Íria ao beijar Giovanni na boca, e a sua própria quebra de contrato quando envenena Bujiú com a comida que ele tanto gosta. O projeto de Nonato com Íria não deu certo, não correspondeu na *sanção* ao projeto inicial do destinador, ocorrendo uma punição vingativa no julgamento final. Mas, na cadeia, esse projeto manipulador dá certo, com a eliminação do antissujeito e destinador, o temível Bujiú, finalizando seu percurso em uma *sanção* positiva.

A quebra do programa passional do personagem Nonato no julgamento da *sanção*, quando mata Íria, ocorre em razão do estágio de manipulação disjuntivo com

seu objeto apesar das aparências, mesmo ele obtendo competências (nordestino retirante e sem escolaridade que aprende a fazer comida italiana) para impressionar Íria positivamente. Esta sanção frustrada de Nonato ocorre em razão das aparências contratuais. Por isso, o que parece conjuntivo no plano da ação, no seu estado de alma, seu estado de “ser que *espera*”, continua disjuntivo do objeto e seu valor, que é ganhar um beijo na boca para poder casar-se com a prostituta Íria como um não cliente. O beijo não é o causador da sanção, mas o valor contido nele que foi quebrado; é o que representa para Nonato o “contrato verdadeiro” de casamento.

No programa narrativo com Bujiú, o projeto performático deu certo, a sanção foi de *recompensa*. Após cumprir seu programa de manipulação, ganhando competência para sua performance, Nonato conquista as duas camas do beliche até chegar à última, dedicada aos líderes, eliminando Bujiú com comida envenenada. Nonato sanciona sua potencialização deitado no beliche do andar de cima, coçando a bunda como fazia Bujiú.

A “sanção cognitiva”, a que coloca em questão a veracidade do personagem na sanção, sob o ponto de vista do quadrado semiótico, expõe as diferentes categorias contraditórias oriundas entre o *ser* e o *parecer*, em razão da relação do personagem com o objeto, dizendo-se verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta. Isso porque, no contrato fiduciário (na base da confiança), sua definição depreende a ligação entre o valor e a confiança. Aí entra em jogo a questão da “veracidade”, analisada na narrativa sob as modalizações do *crer-ser* e *crer-fazer*.

Segundo Greimas (2014, p. 122), a verdade é apenas um efeito de sentido, e sua produção consiste em um fazer em particular, um “fazer-parecer-verdadeiro”. No processo de manipulação discursiva, destinador e sujeito precisam construir uma “máquina de produzir o efeito de verdade”.

Para proceder o julgamento (com seus valores inclusos), o destinador deve confrontar o seu saber a respeito do sujeito destinatário com o critério de “verdade”, decorrente dos acordos estabelecidos. Com isso, surge então uma oposição entre o que “é de fato” (ou esquema de imanência) e o “que parece ser” (esquema de manifestação). No quadrado semiótico, podemos extrair uma segunda geração de termos (termos complexos) que demonstra o critério de “veracidade” (BARROS, 2002, p. 55).

No quadrado semiótico, “ser” e “parecer” são *modalidades veridictórias* que articulam esquemas contrários (imanência e manifestação), e possuem cada um o seu termo contraditório (não-ser e não-parecer). De acordo com os contratos assumidos pelos personagens, algo será *verdadeiro* quando puder, ao mesmo tempo, *ser* e *parecer*. Será *ilusório* ao apresentar o composto *parecer* e *não-ser*. Constituirá um *segredo* se articular simultaneamente *ser* e *não-parecer*. Por fim, não sendo e nem parecendo, corresponderá ao conceito de *falsidade*.

Operando por essas modalidades veridictórias, o destinador julgador pode distinguir a verdade em duas formas: na esfera das histórias de heróis, pertence a esfera do “segredo”, aquilo que *é* mas não *parece*; e do “vilão”, aquele que manobra a ilusão, *parece*, *mas não é*.

Em “Central do Brasil”, a sanção do destinador Dora foi positiva, o contrato com Josué foi cumprido, e o garoto encontra sua família e se torna conjuntivo com Dora, que na fase contratual era falsa (não parecia e não era uma pessoa moralmente decente). No roteiro, a sanção tem início na Sequência 91 (91 – PRAÇA DE BOM JESUS – EXT. – AMANHECER (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998, p. 78), após a decepção de Josué em não encontrar o pai como esperava, e Dora explodir em revolta e afirmar que Josué é um estorvo em sua vida, que finaliza o segundo ato e ocorre o “ponto de virada” para o terceiro ato onde se dará a sanção. Esta sequência, que equivale à sanção, inicia com Josué e Dora acordando abraçados na porta da igreja, de onde iniciarão o último programa narrativo paralelo rumo à realização e à potencialização. A partir de uma ideia de Josué de como ganhar dinheiro para terminar a jornada em busca do pai em outra região, Dora voltar a escrever cartas, os dois se

unem para ganhar dinheiro, e se tornam conjuntivos até o final da sanção, ao descobrir que o pai tão esperado continuará ausente.

No programa narrativo de Josué, Dora se revelou uma personagem verdadeira no julgamento final ao cumprir, portanto, o contrato inicial de leva-lo até o pai. Mesmo havendo uma disjunção final, quando Dora retorna ao Rio de Janeiro e deixa Josué com sua família no Nordeste, a sanção do ponto de vista passional de ambos permanece conjuntiva através do laço afetivo que os une.

Nonato, ao assumir o lugar de Bujiú na sanção, em “Estômago”, revela-se um sujeito falso. Após manipular Bujiú e os demais presidiários, Nonato se mostra como realmente é. Parecia ser um sujeito ingênuo, mas não era. Neste caso, houve uma sanção cognitiva, sancionada pelo destinador-sujeito, como resultado de sua perfeita manipulação. Este julgamento final se inicia na Sequência 73 (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, Sequência 73. INT. COZINHA DA PENITENCIÁRIA – DIA, p. 241), o “ponto de virada” para o terceiro ato do programa narrativo desenvolvido na prisão, onde Nonato prepara o seu grande golpe durante um banquete especial na cozinha do presídio para o poderoso bandido Etecetera (Paulo Miklos), que em meio a atrapalhadas acaba surpreendendo a todos ao matá-lo com uma comida envenenada. Alecrim, apelido de Nonato na prisão, finalmente consegue poder, e sanciona Bujiú negativamente com a punição da morte. Por fim, esta é a fase onde todos os eventos narrados passam por outro “ponto de virada”, do acontecimento para o acontecido. E se preciso for, iniciam-se novos desdobramentos ainda não previstos.

Parte II: Fundamentos da passionalidade dos personagens

4. Capítulo IV – Modos de Existência

4.1. Identificando a alma

A utilidade aplicativa da semiótica das paixões na análise da narrativa e do roteiro cinematográfico torna possível identificar e teorizar a alma de um personagem, percebida através da junção dos níveis superficiais e profundos da narrativa, de onde emanam os conceitos gerativos do sentido da alma humana.

A semiótica das paixões opera no personagem uma descida paradigmática do agir para o ser, do *estado de coisas* para o *estado de alma*, onde encontramos os personagens dotados de uma alma problemática, e onde residem suas fraturas existenciais e seus estados patêmicos que o fazem sofrer. Essa transformação da ação para a paixão coloca o personagem como centro da narratividade por uma nova perspectiva, como explica Bertrand:

Na semiótica da ação, percebemos que os personagens ocupam lugares fixos, e mesmo cobertos pelos modos existenciais, continuam operando através de uma visão transformadora de seu fazer. Já na semiótica da paixão, é levado em conta o estado passional dos personagens, se ele está agitado, calmo, irado, em seu face a face com as peripécias da ação. Vamos encontrar o sentido passional dos personagens ao se revelarem existencialmente nessa passagem do estado de coisas para o estado de alma. (BERTRAND, 2003, p. 359).

A semiótica das paixões encontrou este caminho, não psicológico nem filosófico, como uma nova forma de análise da percepção do sujeito através do que gera o sentido de seus estados patêmicos de alma, sem abrir mão das teorias da semiótica da ação na qual os personagens se estruturam. A semiótica das paixões, também denominada de semiótica do sujeito, é a integração total do personagem à narrativa, em que o estado de alma se sobrepõe ao estado de coisas.

A alma que estamos identificando é aquela que parte dos estados patêmicos, área nebulosa do ser de onde emergem perturbações sem que os personagens saibam o porquê, e que são gerados por paixões como *angústia*, *melancolia*, *cólera*, *ódio*, *vingança*, *felicidade*, *infelicidade* etc. O modelo pelo qual podemos examinar

estes estados patêmicos no personagem é quando ele deixa de agir somente por um dever fazer algo transformador, mas também por uma necessidade da “urgência do ser” que lhe impõe um dever ser algo transformado, garantindo à narrativa um caráter passional que a diferencia dos jogos superficiais da ação.

O filósofo Gilles Deleuze⁴, em sua célebre palestra sobre o “ato da criação”, faz um enorme esforço para exemplificar como se identifica essa alma do personagem em um percurso narrativo. Deleuze demonstra uma forma bem diferente do exemplo de McKee, ao explicar a alma de Hamlet pelo nível superficial do discurso sem identificar uma alma sofredora no significante do próprio personagem, ao se debruçar sobre as origens desta passionalidade que desestabiliza o personagem. A questão da alma levantada por Deleuze se refere à adaptação da literatura para o cinema, onde uma obra cinematográfica tem uma ideia fundamental que corresponde àquilo que era uma ideia em um romance, por se manter entre uma obra e outra o caráter interno de seus personagens.

Mas para exemplificar como essa ideia essencial é transferida de uma obra a outra, Deleuze identifica a alma como sendo “a urgência do ser” a ideia central do romance “O Idiota”, de Dostoievsky, que se manteve ao ser adaptado para o cinema pelo cineasta japonês Akira Kurosawa. Ao demonstrar essa ideia central, que para o filósofo é a “fórmula” do filme que o torna significativo como arte, a “urgência do ser” é a passionalidade do personagem, e motivado por seus simulacros existenciais em curso, aquilo que não pode ser contido, quando o sofrer opera sobre o agir. E para exemplificar como esse aspecto passional interfere no personagem em seu lado obscuro da alma, cria uma cena com um personagem movido por uma “urgência do ser” que o deixa perdido entre salvar a si, atendendo sua angústia, ou à pessoa amada, que é sua obrigação.

Um personagem sai de casa, desce até a rua e diz: “Tânia, a mulher que amo, me pede ajuda. Vou correndo, ela morrerá se eu não for”. Ele desce a escada e encontra um amigo, ou vê um cão atropelado, e esquece, esquece completamente que Tânia o espera, à beira da morte. Ele se põe a falar, cruza com outro camarada, vai até sua casa tomar chá e, de súbito, diz novamente: “Tânia me espera, é preciso que eu vá. É a fórmula de “O Idiota”: “Veja, há

⁴ A conferência de Gilles Deleuze “Qu’est-ce que l’acte de création?” foi realizada em Paris, em maio de 1987, e lançada em uma caixa contendo 3 DVDs, “L’Abécédaire de Gilles Deleuze”, distribuído por Editions Montparnasse (Paris, 2004).

um problema mais profundo. Qual problema, não saberia dizer ao certo. Mas me deixe. Tudo pode arder... É preciso encontrar esse problema mais urgente. (L'ABÉCÉDAIRE DE GILLES DELEUZE, 2004)

Está nesse problema mais urgente a morada da alma. E para a semiótica das paixões esta urgência é fruto de uma *fratura* na alma, e que, analisada ao nível da passionalidade do personagem, pode ser gerada por uma *falta* que pede uma liquidação. É esta falta que nos torna todos imperfeitos e precisamos viver no simulacro do parecer. Segundo Greimas, em *Da Imperfeição* (2002), a semiótica das paixões leva em conta que somos imperfeitos, porque a perfeição é, na verdade, uma *concessão* do mundo imperfeito. Todo parecer é imperfeito, porque oculta o ser, por isso só é possível vivermos no parecer.

É a partir dele (parecer) que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que é já um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível. Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. (GREIMAS, 2002, p. 19).

Seguindo essa teoria aplicada ao roteiro cinematográfico no nível mais profundo, somos imperfeitos, porque temos uma *falta* que nos joga no mundo do sofrer, e em razão dela agimos em uma busca incessante por liquidá-la. Nas paixões, somos imperfeitos, porque sofremos. Então, para a semiótica, em resumo, o caminho para a alma é chegar à organização deste *sofrer*, e como é gerada em um campo existencial através da narrativa, como Deleuze quis que entendêssemos. E que este aspecto passional, da urgência em atender Tânia que o espera, e que acontece no nível da ação, do fazer, se esconde uma existência cobrando outro percurso executado pelas consequências de seu estado de ser, onde reside a problemática da imperfeição.

A *paixão* e o *sofrer* têm o mesmo sentido para a semiótica na revelação da existência. Desde Descartes, em *Paixões da Alma* (2010), começamos a observar que a alma pode possuir um significante relacionado ao sentido do sofrer. E que buscar o “ser deste sentido” é o que torna a narrativa o lugar ideal para teorizarmos os estados de alma dos personagens em suas transformações internas. Há outras formas além da narrativa em que estes estados de alma estão impregnados sem a necessidade de personagens, como no caso da pintura. Gilles Deleuze, em *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (2007, p. 46), por exemplo, afirma que esse aspecto da alma na pintura é o fio que liga Francis Bacon à Paul Cézanne, e que ambos tentam pintar a *sensação*

a partir de suas próprias passionalidades. Essa *sensação* de origem fenomenológica na arte dos dois pintores toca diretamente o sistema nervoso do observador e, por conseguinte, a sua alma fraturada naquilo que nos torna imperfeito. Mas o que Deleuze realmente está tentando dizer é que ambos os artistas expressam o seu sofrer e sua alma fraturada em suas pinturas de maneira obsessiva, impregnando sua obra com esta urgência da vida, a alma oculta revelada em forma de expressão pela lógica da sensação em nossos sentidos. Em uma natureza morta de Giorgio Morandi, por exemplo, os objetos mortos, em si, não significam nada, mas a sensação transmitida por aqueles objetos ao sujeito o leva a perceber a existência da alma do próprio pintor impregnada na pintura, através da sensação de quem a observa.

A sensação sentida diante de algo extraordinário, mesmo um acontecimento simples, pode gerar no sujeito uma percepção de suas próprias fraturas, como descreve o escritor Tanizaki Junichiro (GREIMAS, 2002), ao perceber a “cor das trevas” na escuridão de uma velha casa, algo sinistro existente na escuridão por detrás da luz de uma vela acesa. Esse pequeno acontecimento perturbador, narrado por Greimas, em *Da Imperfeição* (p.49), percebido por uma única vez por um sujeito, efêmero, é o que produz a fratura em sua alma.

Este *sofrer* da alma pode ser detectado também na famosa “Paixão de Cristo”, um relato religioso cristão que narra os últimos momentos da vida de Jesus Cristo pela via sacra carregando uma enorme cruz rumo ao calvário. Nesta narrativa, a paixão tem seu sentido original, daquilo que nos desequilibra perante o sofrer de todos nós. Em razão desta paixão, os cristãos cultuam o sofrimento de Cristo até os dias atuais tendo a cruz como o maior símbolo deste sofrer. O sofrer de Cristo, mesmo sendo um filho de Deus, é uma culpa que todo sujeito cristão carrega, uma falha na sua alma oriunda do sofrer de um homem mortal como todos os crentes. Já que Jesus é um imenso destinador transcendente, que somente não é Deus, porque sofreu, porque tem alma. Só Deus é a potencialização absoluta, sem fraturas, por isso é perfeito. Por isso, Deus não tem alma.

A semiótica das paixões acolheu essa falha do sujeito presente no mundo, essa fratura existencial que, mesmo podendo tudo, ainda se sente irrealizado, e como sendo esses sintomas geradores de simulacros existenciais oriundos de uma falta geradora desse sofrer. Chamamos de *falta* aquilo que na narrativa proppiana é

conhecido como *dano*, em que o herói sai em busca do vilão para vingar ou corrigir esse dano, como o rapto de uma princesa.

Há outro tipo de dano existente na alma, provocando o sofrer de um personagem, que o impele na busca pela “liquidação dessa falta” e não somente as implicações que motivaram as suas ações. Por exemplo, um personagem que parte em busca da liquidação desta falta, e este percurso ocorre no nível passional que estamos querendo demonstrar, seja em um projeto de vingança, como em “Django Livre”, em que o dano foi o rapto de sua amada Broomhilda, seja por fortíssimo simulacro existencial, como no caso do personagem Don Johnston, em “Flores Partidas”, que busca um filho imaginário, fruto de uma falta existencial que ele transfere para um desejo de “ser pai”. Em ambos os casos, um filme de ação e um drama, os personagens terão um programa narrativo da ação e passional executados ao mesmo tempo em um processo de sucessivos estágios, partindo do querer liquidar a falta, a um saber e um poder para executar a liquidação, tanto no plano da ação como no plano existencial. Django, ao matar seus opositores, liquida sua falta no ponto de vista da ação, do fazer, e somente assim liquida o ódio sob a perspectiva do seu ser, de seu percurso passional.

Outro exemplo de como estamos lidando com outro campo além da ação, em que passionalidade tem força implícita na narrativa, é o seriado de TV “Breaking Bad”, de Vince Gilligan, em que o personagem Walter White (Bryan Cranston) é um “perdedor”, um professor de química que, ao saber que tem pouco tempo de vida em razão de um câncer, constata que lhe falta, portanto, um tempo maior para sua existência. White transforma essa falta em sua ousadia para agir na busca pela riqueza, entrando para o mundo do crime para conquistar o dinheiro fácil e deixar uma fortuna para sua família após sua morte.

Mas enquanto o percurso da ação de White é acumular dinheiro em razão de sua “morte” iminente, vencer no plano da ação o seu percurso de fracasso, no plano existencial é a “vida” o programa narrativo de White, que se deposita no plano de sua alma organizado em forma de simulacros. Não é a morte e a riqueza seu valor contido no objeto de busca, que ocorre no plano da ação, em luta contra o tempo da chegada de seu fim, mas a redenção de sua vida inútil. Na sanção, no fim do seriado, White sente que viveu o que tinha programado para viver, demonstrando que seu programa

não foi o de preparar a espera da morte iminente. Que não era a riqueza o valor de seu objeto “dinheiro”, mas suprir essa falta existencial que o tornara sempre um perdedor. Ao liquidar sua falta no plano da ação, liquidou também a imprevisibilidade da morte ao modificar seu estado de ser. Esta transformação passional que o leva do virtual ao potencial é o que torna prodigiosa a “obscura” curva do personagem.

Concluindo, podemos analisar essa alma invisível a partir dos ajustes dos arranjos contratuais movidos por forças passionais, que operam na organização da narrativa sob a força da busca pela liquidação desta *falta* emanada de sua existência. Neste sentido, as paixões são percebidas, portanto, em um nível um pouco mais profundo do discurso narrativo até então dedicado às peripécias da ação.

4.2. Teorizando os aspectos da alma

O esquema como a semiótica opera essa falta existencial nos personagens leva em conta que os personagens atravessam fases de transformações existenciais durante seu percurso narrativo em um “simulacro existencial”, na condição de *virtualizado*, *atualizado*, *realizado* e *potencializado*, estados passionais decorrentes de seus modos de existência. Estes estágios correspondem aos três principais pontos de virada do roteiro cinematográfico, correspondentes também aos três atos canônicos da narrativa, mas regidos por outros modelos canônicos de exame da alma do personagem, ao invés do seu simples percurso na superfície do discurso.

Teoricamente, temos duas maneiras de observar a paixão na narrativa, em duas dimensões profundas que ocorrem paralelamente aos percursos de ação: os modos de existência de um personagem, que se apresentam na narrativa em uma *dimensão inteligível* (gerados pelas modalidades) e responsáveis pelos ajustes dos arranjos. E também está em jogo uma *dimensão sensível*, que são as *intensidades passionais* geradas no personagem, decorrentes destes arranjos e das junções com o objeto de desejo.

As duas dimensões estão entrelaçadas na narrativa e se apresentam juntas no discurso, mesmo se localizando nas camadas mais profundas da narrativa sob o comando dos personagens. Para medir a *intensidade da paixão* em um personagem,

quando tratamos de sua dimensão sensível, por exemplo, temos de analisar os diferentes efeitos passionais oriundos das articulações modais.

A *dimensão modal* é denominada de “esquema canônico da paixão” e assegura também uma estrutura episódica, possibilitando detectar a curva existencial do personagem ao iniciar seu percurso na fase de contrato ainda virtual, quando só tem *querer* e *dever*, tornando-se atualizado na fase da manipulação, quando adquire *saber* para obter competência e conseguir executar sua performance. Se torna realizado quando possuído de um *saber* e de um *poder* ao final de seu percurso, entrando em seguida na sanção, quando um *crer* o põe em estado de potencialização, e os eventos ocorridos são postos em memória. O modo *realizado* é comandado pelas forças *ser* e *fazer*, não correspondente restritamente a uma fase modal, mas à sua competência no enunciado.

Do ponto de vista teórico, estes estágios são analisados no esquema denominado *modos de existência* do sujeito, amparados por uma base teórica composta pela combinação de cinco verbos; *querer*, *dever*, *saber*, *poder* e *crer*, que, ligados às forças transformadoras do *ser* e *fazer*, representam na narrativa o *sofrer* e o *agir* dos personagens. Estes modos verbais são utilizados pela semiótica na narrativa para demonstrar como esses “contratos imaginários” geram um simulacro existencial resultante das junções dos contratos, promovendo desequilíbrios, acertos e desacertos nos arranjos entre personagens no nível da ação.

Greimas e Fontanille, em *Semiótica das Paixões* (1993, p. 54), afirma que o modo de existência apenas traduz certa etapa no percurso das transformações narrativas, mas no interior das configurações passionais essas transformações tornam-se modalizantes para os personagens, e exemplifica como esses simulacros existenciais são projeções do sujeito através de seu imaginário passional.

Examinaremos brevemente, a título de exemplo, a *humildade*: o sujeito humilde que se considera de bom grado como insuficiente é, em decorrência de sua competência, pobre e idiota? Sem tomar partido numa discussão ética religiosa, poder-se-ia observar que a humildade não diz respeito a um modo de existência característico do estado de coisas, mas a um modo de existência característico de um estado de alma. Em outras palavras, no humilde, seja pobre, seja rico, disjunto ou conjunto, o que importa é a disjunção na qual ele se representa e para a qual ele tende. (GREIMAS, 1993, p. 54).

A análise da narrativa sob o ponto de vista da paixão, que detecta a *humildade* como uma paixão, pode ser analisado sob dois modelos: o que segue os “modos de existência”, do virtual ao potencial, e outro na dimensão sensível que analisa as paixões através do *sentir* do personagem, resultantes dos arranjos oriundos desses modos existenciais, que se processam em estados de *tristeza*, *mágoa*, *frustração*, *ódio*, *cólera*, decorrentes de sua posição passional na narrativa.

Neste modelo de análise, o gatilho que dispara o pivô passional é decorrente dos arranjos modais, e demanda da intensidade da expectativa de um personagem em *estado de espera*, posição na narrativa que o torna vulnerável ao fazer de outro sobre sua existência. O que surpreende o personagem em seu estado de espera, a rapidez da chegada do objeto, é o que determina o grau, a intensidade e a duração do efeito passional a ser analisado.

A ideia de colocar um personagem em estado de espera é para que ele seja surpreendido tanto pelo *devir* (relação implicativa), daquilo que já estava previsto, como pelo *sobrevir* (relação concessiva), daquilo que não era para acontecer, mas aconteceu. E neste acontecimento que o tira da espera é que são gerados os diferentes graus de tensões passionais, muitas vezes, seguidos de sentimentos de *felicidade* ou *infelicidade* e de *satisfação* ou *frustração*. A retenção ou a explosão de uma emoção gera outros estados passionais, como o *ódio* que pode desencadear a *cólera* ou a *vingança*.

O acontecimento que atinge o personagem no estado de espera resulta em uma ruptura do percurso do personagem, algumas vezes, criando o simulacro existencial e, em outras, quebrando esses simulacros, o que, no nível de análise do roteiro cinematográfico, equivale à função do Plot Point (ponto de virada). Sempre que há *acontecimentos extraordinários* ocorre um ponto de virada, tanto no personagem como na história, porque não há quem saia ileso após um impacto de um acontecimento que o tira do mundo cognitivo e o coloca no mundo sensível, do sofrer.

Em resumo, a dinâmica modal das paixões, segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 260), não está inscrita nas estruturas modais, ela é um efeito de seu uso. Esse efeito dos sentidos passionais, para os semioticistas, são o “cheiro” e o “perfume” dos arranjos modais: “do mesmo modo que o perfume emana, não da estrutura da matéria, mas de combinações provisórias de moléculas, a paixão é um efeito de

sentido, não das estruturas modais, mas de seus arranjos provisórios”. (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 260).

4.3. A constituição dos simulacros nos modos de existência

Seguindo esse caminho teórico pelo qual o sujeito apresentará na narrativa o seu oculto estado de alma por um novo esquema modal de origem linguística, denominado *modos de existência*, podemos analisar sua aplicação nos níveis profundos dos personagens e não visíveis, quando foram gerados os arranjos tortos entre Dora e Josué, em “Central do Brasil”, e entre Nonato e Íria, em “Estômago”, por exemplo. E como esse aspecto passional também é transformador, visto que a paixão transforma do mesmo modo que a ação, que em forma de simulacros se organiza na narrativa de forma episódica (virtualizada, atualizada, realizada, potencializada), porque são resultados do estado de um sujeito que deseja, que espera a realização deste desejo ou o antecipa em seu imaginário.

Na semiótica, o sentido do *ser* relaciona-se à existência de um sujeito de estado ao ser agido em seu estado de espera, enquanto o sentido do *fazer* relaciona-se à competência do personagem, a sua ação propriamente dita, e analisado sob a forma de “modos de competência”. Ao *ser*, portanto, deverão ser incorporados os “modos de existência”, e ao *fazer*, os “modos de competência”. Os dois modos operam juntos na narrativa por intermédio das cargas modais (competência e existência), condições para que os simulacros possam constituir-se. Na organização geral da narrativa, a competência modal e a existência modal são complementares na performance do sujeito do *ser* e do *fazer*, na formação e na quebra destes contratos previstos no plano da ação. Nos personagens, os efeitos das modalidades do fazer regem as relações intencionais e os das modalidades de estado regem as relações existenciais.

Na prática, as modalidades demonstram o quanto um personagem, para passar por estas fases existenciais em seus simulacros, precisa estar mobilizado por um querer, um dever, um saber e um poder para executar um percurso narrativo de *fazer* e de *ser*, que, em confronto com outras modalidades, geram instabilidades emocionais e reviravoltas no estado de espera.

Modalidades do ser: querer-ser, dever-ser, saber-ser, poder-ser.

Modalidades do fazer: querer-fazer, dever-fazer, saber-fazer, poder-fazer.

Na narrativa, segundo Greimas (2014, p. 106), a estruturação dramática demonstra que o *ser* e o *fazer* são responsáveis pelas realizações dos personagens, e a partir dos quais serão operados de modo a garantir coerência narrativa em todos os níveis do simulacro, da virtualização do *querer* à potencialização do *saber*. Será através destes simulacros que poderemos adentrar os níveis profundos de um personagem em sua competência e existência modal, incluindo os valores investidos nos objetos.

Diremos, portanto, que as *modalizações do fazer* devem ser interpretadas como alterações do estatuto do *sujeito do fazer* e que as modalidades que o afetam (querer, dever, saber, poder) constituem sua *competência modal*. Da mesma maneira, as *modalizações do ser* são consideradas modificações do estatuto do *objeto de valor*. Já as modalidades que afetam o objeto (ou melhor, o valor nele investido) serão ditas constitutivas da *existência modal* do sujeito de estado. (GREIMAS, 2014, p. 107).

O modelo determina as diferentes fases de um personagem na narrativa, como ocorrem suas transformações a partir de sua situação do enunciado, que exposto no quadrado semiótico percebemos ao menos quatro variações modais, por exemplo, em sua fase virtualizada: *querer-ser*, *dever-ser*, *saber-ser* e *poder-ser*. Cada uma destas modalidades é suscetível de se desdobrar em mais quatro posições modais, uma vez que se pode negar cada um dos predicados ou os dois ao mesmo tempo (ex. *querer-ser*, *não-querer-ser*, *querer-não-ser* e *não-querer não-ser*).

Greimas (2014, p. 93) explica esse esquema no contexto geral da teoria da narrativa, colocando os verbos modais responsáveis pelos arranjos modais (*agencements modaux*) entre personagens em sua posição equivalente na estrutura

da ação, e que ocorre no nível superficial da narrativa da competência, performance e sansão.

COMPETÊNCIA		PERFORMANCE	SANÇÃO
modalidades virtualizantes	modalidades atualizantes	Modalidades realizantes	modalidades potencializantes
dever-fazer querer-fazer	poder-fazer saber-fazer	fazer-ser	crer-ser

Na análise do personagem, uma paixão é raramente o efeito de uma só modalização. Um personagem para *fazer* é preciso, primeiro, *poder-fazer*. Aí entra o jogo das confrontações modais, que além de identificar os estados passionais do personagem também o colocam em jogo com seu antissujeito e um antiprograma narrativo. Esses desequilíbrios que movem a ação e a transformação dos personagens nestes modos de existência, segundo Bertrand (2003, p. 107), advêm das operações de asserção e negação, que pressupõem o *querer* e o *poder* assertar ou negar. É assim também com as contradições com o objeto de valor, que é desejado, independente das operações de conjunções e disjunções, e anteriormente a elas.

As modalidades, na semiótica, não serão mais limitadas às manifestações dos verbos modais querer, dever, saber e poder, mas aos valores modais induzidos por enunciados de toda natureza. Um sujeito de *plenitude* poderá ser definido conjuntamente pelo querer-fazer, dever-fazer, saber-fazer e pelo poder-fazer. Mas um sujeito problemático será caracterizado por contradição e confrontação modal: querer-fazer e poder-fazer, mas dever-não-fazer. (BERTRAND, 2003, p. 312).

Assim, o personagem Nonato, em “Estômago”, do ponto de vista modal, é um sujeito que *quer* e *deve* fazer boa comida, mas não *sabe* e não *pode* fazer esta boa comida, tornando-se inevitável que está impedido por um *não-poder-não-ser*, um despossuído de saber. Portanto, um sujeito problemático. É um personagem que *quer-ser* desejável para Íria enquanto sujeito de estado, que espera ser agido pelo fazer de Íria, e aparenta *não-querer-ser* prejudicial aos outros, o que contradiz com um *não-saber-ser* menos humilde e onde reside a origem de sua virtualidade total diante do mundo.

Este esquema *canônico dos modos de existência do sujeito*, que identifica os simulacros passionais, segundo Denis Bertrand (2003, p. 313), tem origem em Aristóteles, na sua obra *Da Interpretação* (2013), e decorre da união de dois verbos (unidos por um hífen) com um desdobramento que resulta em dois predicados; o *modus* e o *dictum*. Ou seja, um verbo incide sobre o outro, em que o primeiro enunciado tem um juízo sobre o segundo.

Bertrand cita, por exemplo, a forma como esses dois verbos interligados opera: “é possível (modus) “que isso seja” (dictum). Levando essa teoria para a narrativa, um verbo é modalizante e o outro modalizado, o que podemos entender que existe um enunciado que modifica outro enunciado. É denominado modal um predicado que modifica outro predicado, um *querer* modifica assim os dois modos, de *ser* e *fazer*. “Sendo assim, *eu canto* é um predicado descritivo. Mas, *eu quero cantar*, eu sei cantar, eu posso cantar, que determinam “cantar”, são predicados modais”, explica Bertrand (2003, p. 313), se referindo aos conceitos básicos de Aristóteles.

Concluindo, portanto, os estados modais servem para demonstrar a passagem transformadora de um personagem de um estágio a outro, assim como suas confrontações que articulam as ações e as fases existenciais em sua “curva dramática”. Desta forma, podemos identificar que os personagens nos *modos de existência*, que agregam os simulacros, estão organizados na narrativa em sua forma canônica inicial. Assim, um personagem é dito *virtualizado* (na fase do contrato), quando ainda só tem o *querer* e um *dever*, e se torna *atualizado* (na fase da manipulação) quando adquire *saber*. Torna-se *realizado* quando conquistou um *poder-ser* e um *poder-fazer*, que ocorre na fase da sanção, quando finaliza o percurso estabelecido no contrato. Assim, *querer-fazer* é uma modalidade em que o sujeito ainda se encontra *virtualizado*, que apenas *quer* os valores contidos no objeto, mas não tem *saber* para conquistar esse objeto e nem *poder* para concretizar isso; conta com apenas um *dever-fazer* e um *dever-ser* em curso.

4.4. O modelo existencial dos personagens

O cozinheiro Raimundo Nonato, em “Estômago”, é um personagem em condição de nulidade, dorme no chão sujo, no mesmo nível dos ratos e das baratas, segue o

percurso de uma vida sem destino e sem trabalho, em total *virtualidade* com seu desejo de sair desta vida. Com o objetivo de mudar de vida, Nonato inicia seu percurso como um humilde faxineiro em um boteco, sob a condição de *não-querer-ser* mais humilhado por um patrão sádico que o contrata. Vivendo na cela de um presídio nessa mesma situação de desamparo, Nonato dorme no chão sujo e deseja sair da sarjeta para as camas de um beliche, de preferência a mais alta de todas, onde dorme o poderoso Bujiú.

Então, neste percurso de espera para sair desse estado lastimável, Nonato encontra a prostituta Íria, e acredita que através do amor dela poderá sair da condição de *virtualizado* e se tornar um sujeito *atualizado*, apenas com o fato de ter uma parceira para lhe tirar da solidão total. No percurso de sua longa jornada, ao adquirir saber e poder, Nonato se atualiza na espera de que Íria venha doar seu amor através do casamento. E só com a conjunção com este amor prometido (valor objetual que se encontra no sujeito Íria), através de um contrato simulado, Nonato se sentirá *realizado* plenamente.

Neste esquema, os valores contidos nos objetos continuam influenciando as junções nos modos de existência em diferentes fases desse simulacro passionai; podemos dizer que o sujeito modalizado que *quer* ou *deve-fazer* alguma coisa para obter um dado objeto de valor é um *sujeito virtualizado*. Desta forma, o sujeito que *pode* e sabe fazer alguma coisa para obter esse objeto de valor é um *sujeito atualizado*. O sujeito que *realiza o fazer*, e adquire, por conjunção, o objeto de valor em questão, é um *sujeito realizado*. Já o *sujeito virtualizado*, por exemplo, ainda não tem problemas de conjunções e disjunções com seu objeto, ainda estão na fase do “contrato” anterior as junções de atualização e realização da performance.

Podemos acrescentar a este esquema o *sujeito potencializado*, estágio que antecede o virtual e ocorre posterior ao da realização. Muitas vezes um personagem antecipa em seu imaginário esta potencialização para antes da realização. Para se tornar potencializado, o sujeito precisa se encontrar em total conjunção com seu objeto ou consigo mesmo. Isso ocorre quando, ao final do eventos ocorridos em todo o percurso narrativo, ele passou pelo crivo do “crer” (crer-querer, crer-dever, crer-saber e crer-poder), quando os eventos anteriores são efetivados apenas na memória. De maneira que, potencializado, o personagem estará pronto para outra jornada,

provavelmente, iniciando seu novo percurso de forma virtualizada. Um estágio sempre estará se seguindo de outro.

Este quadrado semiótico ilustra a passagem do personagem de uma fase à outra, sua relação de oposição e contradição com o objeto. Obrigatoriamente, se percebe as relações de um personagem com seus antagonistas, assim como a força do antiprograma narrativo, em fases sucessivas. O sujeito virtualizado, antes de se tornar realizado, passa por uma categoria contraditória, a fase de atualização. Já o sujeito realizado, para se tornar virtualizado, precisa antes se tornar potencializado.

A organização modal da “competência” do sujeito operador, do seu fazer, por exemplo, é caracterizada por duas modalidades que modificam o personagem: as *virtualizantes*, que instauram o sujeito, e as *atualizantes*, que o qualificam para a ação. Um sujeito só se sente *realizado* através do *ser* e do *fazer*, elementos básicos da competência e da performance. Em resumo, da mesma forma, é o *dever-fazer* e o *querer-fazer* que tornam essas modalidades virtualizantes, assim como o *saber-fazer* e o *poder-fazer* são modalidades atualizantes, e o *fazer-ser* é realizante.

Modalidade virtualizante: *querer e dever*

Modalidade atualizante: *saber e poder*

Modalidade realizante: *ser e fazer*

Modalidade potencializante: *crer*

Segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 256), essas modalidades possuem características do modo de existência como sendo endógena as que se voltam para o ser (existenciais) dos personagens, e exógenas, as relacionadas ao seu fazer

(competências). Em cada uma dessas fases, os sujeitos possuem características passionais em transformações que promovem também a ação na narrativa, como crenças, motivações, aptidões e efetuações:

	Potencializada	Virtualizada	Atualizada	Realizada
Endógena:	ASSUMIR	QUERER	SABER	SER
Exógena:	ADERIR (crenças)	DEVER (motivações)	PODER (aptidões)	FAZER (efetuações)

Na análise global da narrativa do roteiro do filme “Estômago”, esta sequência de fases do simulacro existencial do ser e do fazer, que ocorrem no programa narrativo de Nonato com Íria e no programa de Nonato e Bujiú, é esquematizada em apenas um programa de base, que é sair de um estado de nulidade para um estado de potencialidade. Em seu programa narrativo, um percurso a cumprir, Nonato se transforma de um sujeito virtualizado de saber, vive em estado de ignorância atuando com Íria sem noção do saber verdadeiro que os une. E nesta transformação rumo à potencialização, que ocorre na prisão e tem como destinador o temível Bujiú, Nonato se demonstra um sujeito transformado, realizado por *saber-fazer* boa comida adquirida no primeiro programa, perceptível ao agir *dissimulado*, escondendo sua natureza assassina, não é levado a sério quando diz que seu nome é “Navalha”, e sob deboche recebe o apelido singelo de “Alecrim”, referente aos seus dotes culinários. Mas não percebem a verdade oculta sob as pretensões de Nonato de ser reconhecido como um matador.

Em nossa análise rumo à estrutura passional na narrativa e ao núcleo tensivo do sujeito, iremos ampliar, nos três capítulos a seguir, como ocorre a aplicação das teorias das paixões nas fases virtualizada, atualizada e potencializada de um personagem, em sua essência motivadora que organiza o seu percurso existencial.

4.5. Existência virtualizada

A existência virtualizada é decorrente da modalização do *querer*, e ocorre na narrativa na fase em que os personagens são virtuais por terem apenas motivações. Nonato *quer* Íria, Josué *quer* encontrar o pai, Dora ainda é má e *quer* não ser má.

Neste *querer*, está incidida a noção de *dever* buscar a realização do *querer*. Tanto o *querer* quanto o *dever* depende de uma condição virtual de produção de enunciados de fazer ou de estado (ser). Na teoria do roteiro cinematográfico, corresponde aos aspectos que formam o primeiro ato, em que são apresentados os personagens, o contrato e a missão que o destina a *fazer* alguma coisa, e só após esta fase se tornam atualizados para finalizar sua missão. O *querer-fazer* apresentado no quadrado semiótico demonstra as suas variações de asserção e negação como possibilidades de atuações diferentes nesta fase inicial do programa narrativo:

Para explicar melhor esse processo de confrontações entre sujeito e antissujeito, ou entre programas narrativos e antiprogramas narrativos, estas modalidades podem igualmente combinar-se entre si (*querer-saber*), como também modalizarem a si próprias (*querer-querer*), que remetem às contradições dos personagens pelas regras da “asserção” e “negação”. Assim a asserção simultânea do modalizante e do modalizado dá-se por um *dever-fazer*; já a negação, apenas do modalizante (*dever*) e a asserção, do modalizado (*fazer*), teremos um *não-dever-fazer*, enquanto que a negação dos dois enunciados dará um *não-dever-não-fazer*.

Do ponto de vista da junção do sujeito com o objeto, que caracteriza os “modos de existência” regidos pela modalização do *ser*, podemos também perceber que *querer-ser* e *dever-ser* de um personagem podem gerar antiprogramas narrativos com relação à atração ou à repulsão com os valores dos objetos. O desejável, indesejável, indispensável, possível, verdadeiro atrelados às modalidades básicas do *querer*, *dever*, *saber* e *poder*, constitui-se, assim, a existência modal dos sujeitos ao determinar a existência modal dos objetos e seus valores, determinando os rumos dos percursos iniciais dos personagens.

Em “Central do Brasil”, por exemplo, os valores morais de Dora, que faz maldades com as pessoas ao enganá-las, se modifica de *querer-ser* má na virtualização, para um projeto desejável de *não-querer-ser* má na realização. Seu projeto existencial, do ponto de vista modal, é se potencializar de maneira não disjuntiva com seus valores desejados, e isto parte das variações de um querer e um dever em curso.

Diferente do *querer*, o *dever* é uma obrigação. Por isso, poderá ser visto por uma série de variantes, conjugando entre si a força existencial do *ser*. Em “Estômago”, Nonato *deve* ser (modo de existência) bom cozinheiro como prescrição para saciar o apetite devorador de Íria por comida, e onde reside o real valor do objeto, para tanto deverá *saber-fazer* (modo de competência) bons pratos para conquistar, por esse valor da comida, o seu amor, e como contingência de seu programa ele não-deve-ser ingênuo. O dever é assim, uma imposição do destinador, e ao mesmo tempo uma condição pela qual o sujeito operador não pode escapar.

No plano dos modos de existência, um *dever-ser* bom cozinheiro imposto a Nonato, em “Estômago”, como possibilidade de obter o valor de seu objeto de desejo, é um querer do destinador, mas o *querer-ser* é um dever autodesignado. É o que joga Nonato no universo da manipulação por um *dever-ser* imposto por sua condição de passar de um estágio de impossibilidade para a possibilidade de *poder-ser*. Um personagem pode não agir em razão de *impossibilidade* (*dever-não-ser*), ou por uma *interdição* (*dever-não-fazer*), em conflito com seu querer-fazer e querer-ser, como Josué, em “Central do Brasil”, que se revolta contra seu opositor Dora, antes que a torne seu destinador, e passe do estado de impossibilidade para possível de fazer e ser.

Essa imposição do dever de um personagem é regida na organização da narrativa por *suposição*, como já vimos, a partir dos pressupostos e dos determinantes do fazer, que o coloca em uma ciranda, o que acontece quando há um dever em jogo. Zilberberg e Fontanille (2011, p. 236) afirmam que, como tais, essas modalidades obedecem em tudo ‘às regras da pressuposição, visto que, em um enunciado, “João quer Dançar”, o predicado “dançar” pode ser suspenso ou negado sem que a modalidade “querer” seja por isso afetada, enquanto que o inverso não é automaticamente verdadeiro.

Em muitos casos, “João não quer dançar”, mas dançará *mesmo assim*, é que há relato: ele dançará, seja porque *um dever* ou um *não-poder-não-fazer* de força superior neutralizará seu querer negativo, ou seja porque ele decidirá por si próprio (*não-querer-não-fazer*) dançar. (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2011, p. 236).

O que ocorre com o personagem Davis, em “Inside Llewyn Davis”, que não consegue se realizar como músico, sendo seu percurso eternamente virtualizado? É porque ele é movido por um querer-ser e um querer-fazer que colide com um *poder-não-ser* e *poder-não-fazer* imposto pela indústria da música que não aceita sua inovação musical, impedindo assim, como um antiprograma narrativo, a sua passagem para a realização. Essa *interdição*, dever-não-fazer o jogo da indústria, é que o faz permanentemente virtual. Não se realiza, e termina sua jornada como começou, sendo expulso de um bar a pontapés, tão virtualizado como quando começou sua jornada.

O que torna esse jogo das confrontações modais importante, na análise da narrativa, é que também podemos examinar as compatibilidades e as incompatibilidades dos personagens através das variações do *dever* diante destas imposições.

Na relação entre personagens, quando o jogo das modalizações representa em cada grupo um personagem (sujeito, objeto ou destinador), aí sim teremos um “jogo das confrontações modais”, quando um sujeito em busca de competência é confrontado com outro sujeito dotado de uma modalidade diferente da sua. É o processo gerativo da “ação”.

São chamados de confrontações modais quando diferentes modalidades, compatíveis ou incompatíveis, encontram-se convocadas simultaneamente para definir a “competência” de um sujeito. Isso ocorre quando o campo do dever-fazer de um sujeito, por exemplo, acha-se confrontado com o campo do *saber-fazer* e do *poder-fazer*. (BERTRAND, 2003, p. 313).

Segundo o *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 315), a estrutura modal do *dever-fazer* é uma “prescrição” e se opõe ao *dever-ser*, denominada de “necessidade”. No primeiro caso, é um sujeito que modaliza, enquanto no segundo é o objeto (o enunciado de estado) que modaliza. Desta forma, podemos

não somente prever processos de modalização formulados como sequência ordenada de enunciados, que pressupõe uma modalidade atualizante e uma virtualizante ao mesmo tempo, mas também calcular a compatibilidade e a incompatibilidade no interior dessas sequências. O *dever-fazer* é compatível com *não-poder-não-fazer*, enquanto que o *querer-fazer* não o é.

Como veremos mais adiante neste trabalho, no capítulo sobre o *acontecimento*, quando o sujeito da “espera” quebra seu simulacro passional caso adquira saber, essas confrontações ocorrem sob forma de tensões implicativas e concessivas quando há um *dever-fazer* em curso. Podemos detectar, nesse modelo, mas sob os aspectos da modalização, “as confrontações tanto na *implicação* (se *querer*, *saber*, *poder*, então *fazer*), quanto na *concessão* (embora *querer*, *saber*... no entanto, *não fazer*; ou apesar de *não saber*, *não querer*, e mesmo assim *fazer*).” (BERTRAND, 2003, p. 237).

4.6. Existência atualizante

Na existência atualizante, caracterizada pelo *saber* e *poder*, segundo Fontanille e Zilberberg (2001), a modalização do *saber* é sempre transitiva, é um saber sobre alguma coisa, sendo inconcebível saber sem o “objeto do saber”. É o saber que produz a ruptura do fluxo passional, o que acarreta o fim do simulacro, a descoberta de um imaginário desfeito. A fase atualizante prepara o personagem para a sua realização, de forma que o *saber-fazer* é uma parte importante da *competência* e *performance* dos personagens rumo a estas descobertas da verdade, do *crer* na *sanção*, na medida em que organiza as programações narrativas. Mas é o *saber-ser* aquilo que sanciona o saber desses objetos como uma competência. Nesta fase da narrativa, o confronto entre o *dever-fazer* e o *poder-fazer* determina, nas estruturas modais, as condições de um esquema que, de início, parece acabado e fechado nas lógicas das regras.

Análise do percurso de atualizante para realizante de Nonato, no filme “Estômago”, mostra como o personagem adquire saber e poder como condição para torna-se potencializado. Reside, exatamente, no *saber-fazer* bons pratos a competência e habilidade (*saber-não-fazer*) para adquirir confiança em si mesmo, a partir do momento em que deixa de ser impotente (*não-poder-fazer*) no percurso da manipulação, em que a liberdade de *poder-fazer* o torna competente para sua bem-sucedida sanção.

Esse *saber-fazer comida*, proveniente de uma competência adquirida no programa com Íria, é o elemento de valor do objeto que Nonato estará negociando no programa com Bujú. Se, no plano da ação, essa transformação no final deu certo, o programa passional de Nonato tem outro destino no transcorrer da atualização. Estas características do estado de ser dos personagens, que os deixam mobilizados por situações subjetivas, emanadas da força do poder e das complexidades do saber, podem ser vistas neste quadrado semiótico traçado por Diana Luz Pessoa (2003, p. 59), as variações decorrentes destas duas categorias modais:

Em se tratando da fase da competência e performance, regida pelo *poder*, em “Estômago”, estas confrontações modais afetam o personagem Nonato quando precisa confrontar seu oponente Bujiú. Entra no jogo em que o seu oponente é possuidor das modalizações de *poder-fazer*, enquanto que ele, além de impotente por *não-poder-ser*, ainda era privado de um *poder-não-ser* o sujeito mais rebaixado na cela da prisão, que dorme no chão. Já no percurso com Íria, a confrontação é o *querer-poder-fazer* com que a prostituta não possa beijar (*não-poder-não-fazer*) outro homem na boca, submetendo-se por submissão ou obediência ao seu poder.

Levando em conta que o sujeito está sempre em busca de valores inseridos nos objetos, no programa com Íria, o projeto de Nonato falha em função de ele ignorar os valores do objeto, e ele não se *realiza*, não chega à plenitude da potencialização ao saber que continuava um ingênuo apesar de cozinhar bem. Essa falha no percurso da competência é que dará condições a Nonato de se atualizar para se tornar realizado somente quando mata Bujiú e ocupa o seu lugar.

Um personagem que tudo tem, tudo quer e tudo pode ao mesmo tempo, é um sujeito de extrema autoridade. Em “Central do Brasil”, esse confronto modal entre Dora e Josué revela um pouco os matizes da passionalidade dos dois. Por isso, o personagem se torna interessante quando ele é submetido à proibição *deve-não-fazer*

(Dora proíbe Josué de *poder-ser* um garoto rebelde). Porém, submetido ao desejo e à necessidade de querer-fazer, e dotado de meios doados pelo destinador de poder fazê-lo, o *não-poder-não-fazer* rebelde de Josué vence o programa proibitivo da manipulação por Dora.

Analisar um personagem movido por um “desejo de fuga”, aprisionado de sua liberdade, nas modalidades do *poder*, expõe na narrativa as relações existenciais do *poder-ser*, da relação do sujeito com a falta dos valores contidos no objeto liberdade. Desta forma, podemos demonstrar, através da ‘fuga’, a configuração modalizada da “liberdade” sob efeitos de suas junções. O esquema funciona, segundo Bertrand (2003, p. 43), através de uma articulação conjuntiva e disjuntiva com o objeto de valor do qual podemos extrair ao menos quatro formas de entender o sentido de liberdade, acrescentando o sentido de obediência, independência e impotência.

A fuga confronta dois atuantes, um sujeito e um objeto; o condenado de um lado e a liberdade de outro. O sujeito em princípio está privado de seu objeto, portanto, disjuntivo em seu estado inicial. Seu programa de aquisição consiste passar de disjuntivo a conjuntivo. (BERTRAND, 2003, p. 43)

Este desejo de fuga, que pode ser um desejo de se livrar o personagem de sua própria angústia, este sujeito privado de sua liberdade e em sua ânsia em escapar, está mobilizado pelo *querer-fazer* e um *poder-fazer*, que tem como oposição uma negação, a impotência do *não-poder-fazer* e um *não saber-ser* em um contraprograma. Essa posição negativa implica entender que, para que este sujeito alcance sua liberdade, o livre arbítrio do *poder-fazer* precisa também obter uma independência, que consiste em *poder-não-fazer* aquilo que lhe é proibido, vencendo sua impotência em *não-poder-fazer* e a obediência por *não-poder-não-fazer* o que bem entende.

Em “Central do Brasil”, Josué se *revolta* contra o *poder-fazer* de Dora, o qual é obrigado a obedecer, pois o seu *dever-fazer* buscar o pai está condicionado ao *não-pode-fazer* a viagem sozinho. Sua rebeldia parte desse estado não aceito de impotência, em *não-querer-ser* obediente à Dora. Aliás, uma das características dos personagens rebeldes é não aceitar o poder de um destinador. Uma recusa que torna disjuntiva a relação de confiança entre os dois, com Josué recusando o jeito de “ser” enganadora de Dora, que joga no lixo as cartas desesperadoras que deveriam ser

postas no correio, prejudicando muita gente, além de que ela o vendeu aos traficantes, garantindo a cifra tensiva e de valores negativos de uma personagem “má”. Submeter-se a tudo isso o revolta.

O poder de Dora sobre o fazer de Josué é diferente do poder dos traficantes sobre o seu querer e dever. No programa de virtualização de Dora, quando precisa fugir do Rio de Janeiro onde é ameaçada de morte pelos traficantes de crianças, ou seja, quando se vê privada de liberdade por estar impedida de exercer sua livre vontade, que é voltar a escrever cartas na Central do Brasil como sempre fez, resulta na impotência do *não-poder-fazer* o que sempre fez, diante do poder ameaçador dos traficantes. Esse antiprograma logo deixa de existir a partir do fim do contrato, quando viaja com Josué em fuga em um ônibus, mas sem as ameaças de serem perseguidos. Só que essa ameaça se encontrava no lugar de partida, onde ainda impera o poder dos traficantes, e para o qual Dora ainda poderia voltar. Vemos, ao longo do filme, vários momentos em que Dora liga para o Rio de Janeiro para reforçar seu antiprograma, que reforça a existência de seu programa de *não-poder-voltar*, mas que, por força do programa existencial dos personagens, suas tensividades emocionais, esse vínculo da narrativa com a ação perde força.

4.7. Existência potencializante

O modo potencializado de um personagem só foi introduzido nos simulacros existenciais, ao lado das modalidades básicas do querer, *dever*, *saber* e *poder*, posteriormente aos primeiros estudos da passionalidade dos sujeitos na narrativa. Os teóricos da semiótica descobriram, ao adentrarem no campo da paixão, que faltava na série das modalidades básicas uma das condições de realização, a *potencialização*, modalizada pelo *crer*. E que este estágio potencializado de um personagem corresponde, na estrutura do roteiro, aos níveis superficiais da narrativa ao ato da *sanção*, ou das antecipações de uma realização imaginária. Esta ligação entre a potencialização e o *crer* tem um longo histórico na filosofia. Santo Agostinho, ainda no século quinto, detectou, em sua obra *Sobre a Potencialidade da Alma* (2013), que a indivisibilidade da alma comprova a sua perfeição, mas para se chegar à verdade por meio da razão é preciso *crer*.

Fontanille e Zilberberg (2001, p. 253) afirmam que de fato não basta que o sujeito tenha todas as competências virtualizantes e atualizantes para que aja e se realize. É preciso também que ele *creia-querer, creia-poder, creia-saber, creia-fazer*, em suma, que creia em suas *competências*, e, de uma maneira geral, “creia” no sistema de valores em cujo seio sua ação vai se inscrever. É a fase existencial em que ocorre de fato a “liquidação da falta”, quando se encerra o percurso interno do personagem em busca dessa liquidação em todos os eventos ocorridos durante todos os processos existenciais, da virtualização à realização.

Na narrativa, segundo Tatit (2010, p. 58), ao analisar o conto “As Margens da Alegria”, de Guimarães Rosa (2005), o nível potencializado de um personagem ocorre quando o antissujeito e o antiprograma narrativo perdem força. Há uma perda de densidade existencial da realização à potencialização, inclusive dos acontecimentos marcantes ocorridos na sua virtualização e atualização. Neste ponto, o personagem pode sentir o “efeito de eternidade”, até que um novo acontecimento o coloque novamente em estado virtualizado.

Para que um personagem alcance o nível potencializado, antes precisa se realizar, a competência modal dever ser por ele ancorada na *fidúcia*, a mesma da qual emergem os valores que ele visa. Em “Estômago”, Nonato só se potencializa de fato quando se realiza na prisão ao conquistar o objeto e o valor contido no objeto desejado, que é a cama mais alta do beliche. E, do beliche mais alto, é que ele irá narrar todos os acontecimentos já ocorridos, de quando era virtualizado e de como se tornou realizado na prisão após um fracasso no seu primeiro programa narrativo com Íria. A crença de Nonato de que tinha competência para *poder-vencer* Bujiú é o resultado de seu percurso narrativo, das mudanças existenciais ocorridas em sua “curva dramática” que o torna mais confiante. A falta de crença ou uma crença no simulacro, no entanto, pode tornar um personagem destinado ao fracasso.

Muitas inibições, muitos fracassos, aparentemente inexplicáveis, vêm do fato de que o sujeito não está em condições de perceber a coerência entre sua competência e os valores a que ela deve facultar o acesso. Na semiótica das paixões, aquilo que chamamos de “falta de autoconfiança” procede raramente da falta de competência, e menos ainda de um sentimento de incompetência, pelo menos antes do fracasso. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 253).

No entendimento de Fontanille e Zilberberg (2001), dizemos que, de um modo geral, a respeito do sujeito que tem “segurança”, ele “acredita em si mesmo”: “Compreendamos: ele crê no seu ser modal. O *crer* é, então, a modalidade que corresponde para nós ao modo potencializado, primeira etapa da construção da competência, a partir de qualquer outras modalidades que poderão se desdobrar”. (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 255). Esse crer está de acordo com a análise da fidúcia, pois trata de um sujeito preste a agir, de perceber ou de sentir, sua competência. Não como simples competência, mas como “eficiência”.

O percurso passional de Nonato, em “Estômago”, apesar de potencializado no final ao derrotar Bujiú, não foi bem-sucedido com Íria ao antecipar uma condição de não prostituta que nunca chegou a existir. Nonato obteve novos valores e competências, como saber cozinhar bem, mas não o suficiente para saber que seria inútil pedir em casamento uma prostituta que não muda seus valores. O resultado é um sujeito que permaneceu em estado de ser. Mesmo sabendo manipular bem, sua passionalidade não se modificara, apesar das promoções e do sucesso com suas coxinhas e comidas italianas. Ele continuava o mesmo homem *ingênuo* e sem saber-ser quando descobriu a traição de Íria, não sofreu transformações para o estágio de atualidade. E por isso foi parar na cadeia realizado como um “matador” dissimulado após o assassinato de Giovanni e Íria, onde se potencializa como um sujeito esperto.

4.8. Os simulacros existenciais de Dora e Josué

Nos simulacros passionais dos personagens, segundo Greimas e Fontanille, em *Semiótica das Paixões* (1993), podemos observar as diferentes posições do

personagem na narrativa da ocorrência de uma potencialização antecipada, quando ela ocorre antes da realização. Em “Central do Brasil”, por exemplo, o contrato entre Dora e Josué, para que juntos partissem em busca do pai do garoto, faz parte desses contratos imaginários, decorrentes da necessidade de um arranjo passional entre dois personagens que aparentemente não se combinam. No entanto, em vários momentos, podemos ter outros programas narrativos paralelos, dentro do programa narrativo de base, onde podemos observar as ocorrências das construções desses simulacros.

Durante a jornada de Dora e Josué rumo a o Nordeste, eles encontram o caminhoneiro César, um senhor bondoso e charmoso de uns 60 anos, que faz Dora se potencializar em seu imaginário antes mesmo de realizar seu programa de base, gerando um programa narrativo paralelo onde terá de passar de virtualizado a realizado, como se fosse interromper seu percurso de base antes da sanção julgadora. O contrato entre Dora e o caminhoneiro César é um exemplo claro de como Dora constrói todo um universo imaginário a partir de seu estado de espera, ao antecipar algo que ainda não existia, como a possibilidade de formar uma família com o caminhoneiro, tendo como filho o garoto Josué.

Em 19 sequências fílmicas (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998, da SEQ. 58, p. 50, à SEQ. 77, p. 67), se desenrola uma pausa no percurso dos dois sujeitos em busca do pai “verdadeiro”, quando Dora e Josué se antecipam à potencialização estando ainda no nível da virtualização, apostando em uma solução ao tentar obter um pai também virtual para Josué. É uma antecipação que pretende liquidar a falta antes mesmo de finalizado toda uma performance necessária para este fim, e que tem a função de atualizar os personagens em sua competência na organização da narrativa.

Na SEQ. 58 do roteiro de “Central do Brasil” (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998, p. 40), o contrato que vai estimular o simulacro existencial, como uma liquidação de uma *falta*, da solidão ocasionada pela ausência de um marido e de uma família, acontece quando Dora e Josué, com fome e sentados em um restaurante, mas sem dinheiro para pagar um prato de comida, recebem a atenção do simpático caminhoneiro César que lhes oferece um bom almoço e carona em seu caminhão.

Nesta sequência no restaurante do posto às margens da rodovia, Dora inicia seu simulacro diante de um acontecimento tenso provocado por César. Seu coração dispara, mas ela disfarça dizendo ser problemas de saúde. Esse encontro inesperado,

que a joga em estado de admiração com um objeto surpreendente, que ocasiona estas tensões emocionais, é que demonstra a ansiedade de Dora em resolver logo seus problemas. Naquele momento, Dora acerta o contrato imaginário com outro personagem, sem que ele tenha noção do contrato estabelecido. Assim, o sujeito da espera (Dora) *crê* que o sujeito do fazer (César) irá transformar seu estado de junção com o objeto-valor que ele almeja, como podemos observar nesta sequência do roteiro onde se estabelece o contrato entre os dois.

58. LANCHONETE DO POSTO – INT – MANHÃ

Dora e Josué fazem hora sentados no balcão da lanchonete. Josué não tira o olho da comida que um homem sentado ao lado, pelo jeito um dos caminhoneiros estacionados no posto, está comendo. O homem percebe os olhares. Dora cutuca o menino. O homem sorri para eles.

CAMINHONEIRO

Estão servidos?

O homem coloca um prato com aipim frito ao lado deles. Dora e Josué se entreolham.

JOSUÉ

Não, obrigado.

DORA

Sim, obrigado.

CAMINHONEIRO

É bom vocês me ajudarem mesmo porque eu já perdi a fome.

Josué começa a atacar o aipim. Extenuada, Dora passa o braço na testa.

CAMINHONEIRO

A senhora não tá bem não.

DORA

É o coração. Eu acho que deu uma disparada.

CAMINHONEIRO

Olha, aperta no dedo mindinho assim, na batida do coração, que ajuda...

O caminhoneiro faz o fêsto e Josué o imita. Dora sorri.

Após a cena do contrato, os três personagens viajam juntos na boleia do caminhão rumo ao Nordeste. Na tentativa de tornar juntivo seu arranjo modal, fazer com que o caminhoneiro se interesse por ela, Dora tenta não ser má, não ser uma ladra, mas não consegue. Durante uma parada em uma mercearia, o caminhoneiro

percebe que Dora roubara alimentos. De volta à jornada pela rodovia, Dora manipula o caminhoneiro usando Josué; o seduz oferecendo Josué como filho, e bem aceito pelo caminhoneiro, que o põe no colo para ensinar a dirigir o caminhão, como um pai faria com um filho.

Essa junção imaginária gera em Dora uma atualização do estado virtual, com o qual iniciou o contrato, em forma de felicidade e confiança, que a faz supor que estava no momento de cobrar o acordo gerado através de seu simulacro passional repleto de faltas para liquidar. Ao parar para almoçar, Dora encontra a oportunidade de se tornar realizada existencialmente quando uma atendente do restaurante se confunde, e acha que Josué seja filho do caminhoneiro e Dora, sua esposa. Parecia tudo perfeito para que Dora pudesse ter uma família também perfeita.

Ao deixar a mesa para ir ao banheiro, Dora coloca batom e se ajeita toda para impressionar o caminhoneiro. Mas quando volta à mesa tem uma surpresa desagradável ao perceber que o caminhoneiro havia quebrado seu contrato imaginário indo embora.

74. RESTAURANTE – INT – DIA

César (caminhoneiro) e Josué saem do banheiro e se juntam a Dora numa mesa. Uma mulher do restaurante se aproxima.

MULHER

Vão querer o quê?

DORA

Nada. A gente só tá aqui que para te acompanhar.

CÉSAR

Mas de jeito nenhum. Eu faço questão de convidar vocês.

(para a mulher)

Por favor, traz três refeições e para mim água...

E pra você?

DORA

Uma cerveja.

MULHER (para César)

E pro seu filho?

JOSUÉ

Um guaraná.

CÉSAR

Você trabalha com que?

DORA

Eu fui professora primária.

JOSUÉ

Ela é escrevedora de cartas. Ela ganha dinheiro escrevendo cartas para aqueles que não sabem escrever.

Dora olha para Josué com ódio.

DORA

É, depois que me aposentei, aí eu comecei a fazer isso pra ajudar no orçamento de casa. Cê não gosta de totó? Vá brincar! Vai brincar, moleque! Vai lá!

Josué levanta-se e caminha em direção a um totó no fundo do salão. A mulher do restaurante aparece com as bebidas. Dora se serve de cerveja e enche o copo de César.

CÉSAR

Não, não, não, não. Eu não posso beber. Eu sou evangélico.

DORA

Eu tenho certeza que ELE ali em cima está olhando para você.

Dora enche o copo de César, que num só gole liquida com tudo. Dora sorri. Seus modos quase sempre ásperos dão lugar a uma fala mansa, uma delicadeza insuspeitada.

DORA

Eu queria te dizer uma coisa... eu tou muito feliz por ter perdido aquele ônibus... muito feliz.

Ela enche de novo o copo de César, que dá outro gole. Dora olha no olha de César e chega mais perto dele. César para de falar e enrubesce.

A mulher do restaurante volta com a bebida de Josué, que está jogando totó.

MULHER

Seu guaraná.

Dora segura firme nas mãos de César. Atônito, ele não sabe o que fazer. Josué interrompe seu jogo e olha de longe a cena.

DORA

Só um instante, eu volto num instante.

75. BANHEIRO – INT – DIA

Dora acaba de lavar o rosto e fica se olhando no espelho do banheiro. Uma mulher entra e passa batom vermelho nos lábios. Ela a observa atentamente.

DORA

Faz um favor de me emprestar o batom?

MULHER (*entrega o batom*)

Tá no final, pode ficar.

DORA
Obrigada.

Dora se maquiando. De tanto ter perdido o hábito, ela esfrega o batom devagar, meio sem jeito, o olhar fixo na sua cara nova refletida no espelho.

75. RESTAURANTE – INT/EXT – DIA

Dora sai do banheiro. Está alegre, o batom lhe cai bem. Ao se dirigir à mesa, no entanto, não encontra César. Josué continua no totó, mas não há sinal do outro no restaurante. Pela janela, Dora vê o caminhão partindo e se põe a chorar. (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998)

No entendimento de Greimas e Fontanille (1993, p. 134), o que ocorreu com Dora foi uma antecipação de uma realização ainda inexistente, um simulacro de potencialização por uma vida plena com o caminhoneiro somente na sua imaginação. No acontecimento final desta sequência romântica, ocorre a quebra do simulacro por força do *acontecimento concessivo* quando o caminhoneiro os abandona.

Esta quebra da expectativa no estado de espera de Dora ocorre em um ritual de sequências tensas, sua transformação passional de pessoa má a pessoa boa que poderia casar com o caminhoneiro religioso ganha seu ápice em forma de *frustração*. A quebra do contrato imaginário de Dora que gera a frustração, uma realidade à qual ela gostaria de não pertencer, que foi antecipada de forma a sair desse mundo que a torna má, mas que ela ainda não estava preparada para a sanção final. Esse evento com o caminhoneiro é a atualização completa dos personagens Dora e Josué, onde adquirem competência para executar a sanção final.

Após essa atualização rumo à realização nas sequências seguintes, e à potencialização verdadeira do programa narrativo de base, Dora voltará a escrever cartas, se une a Josué como são e não como gostariam de ser. Mas na sanção, os dois finalizam seus percursos de forma positiva e de satisfação, ao cumprirem o contrato estabelecido quando estavam disjuntivos em seus valores. Visto que a curva dramática da personagem Dora é de superação para se tornar potencializada, assim como da astronauta Ryan, de “Gravidade”, e essa superação só se concretizará se essa potencialização também ocorrer no sentido do ser, do existencial.

Há exemplos em que esse simulacro é a fórmula que faz todo o sentido do filme, como “Flores Partidas”, de Jim Jarmusch. A partir de um acontecimento extraordinário, da informação de que poderia ter tido um filho no passado com uma de suas

namoradas, o personagem Don Johnston, um solteirão convicto, gera um simulacro imaginário sobre o filho, tirando-o da virtualidade e jogando-o no campo da atualização e realização desse simulacro. Todo o filme se baseia nessa procura imaginária, que tem como programa narrativo a busca de um filho gerado de um desejo de “querer ser pai”.

Para liquidar a falta de um filho e amenizar seu sofrer, ele vai em busca de todas as suas ex-namoradas de forma desconectada com a realidade. É um personagem que se autodestina, que não se atualizou e nem se realizou, visto que viver sozinho era já uma potencialização, quebrada pelo incidente informativo da probabilidade de ter um filho. A partir de sua frustração na sanção, Johnston retoma à sua passionalidade anterior, volta aos estados de melancolia e tédio de quando iniciou sua jornada em busca de potencialização para sua alma.

Já no filme “Gravidade”, de Alfonso Cuarón, o contrato que a cientista Ryan faz com seu destinador, Matt, irá gerar um simulacro que ocorre em forma de sonho ou delírio. Esse simulacro, em um programa de uso, acontece na sequência em que o astronauta Matt volta à nave vindo do espaço de onde havia sumido, e provavelmente estaria morto, para reanimar Ryan que já tinha se entregado e se preparava para morrer, ativando sua disposição para continuar o seu percurso de “voltar viva” à Terra. Neste simulacro, Matt, no papel de destinador, passa para Ryan os valores da vida, para ela não desistir e continuar a lutar por sua sobrevivência. De repente, Ryan acorda e Matt não tinha voltado, tudo tinha sido uma espécie de sonho, mas que teve o mesmo efeito de um encontro verdadeiro com Matt.

Esta fase, com a força dos simulacros existenciais, assim como o exemplo de “Central do Brasil”, na organização geral da narrativa e na teoria do roteiro, funciona como uma fase de passagem da atualização para o nível da realização que virá em seguida a este estágio. Em “Gravidade”, a passionalidade de Ryan surge na forma de superação da perda da filha, o que sustenta seu programa narrativo “morrer”, e que ocorre em forma de simulacro existencial enquanto executa outro percurso no plano da ação. O eixo dramático deste simulacro, portanto, é a sua virtualização enquanto vive a “falta” ocasionada por um dano, que foi a morte da filha, e como reflexo disso não dá mais importância a sua própria vida. Após esse simulacro que lhe gera satisfação, ocorre então uma virada na sua curva existencial, superando a perda da

filha para poder realizar-se. Em “Central do Brasil”, Dora e Josué sairão diferentes da situação gerada pelo simulacro com o caminhoneiro, a partir deste acontecimento, eles passam para um novo estágio em que os dois irão operar conjuntivos, ocorrendo uma curva dramática aos níveis profundos da atualização para a realização.

5. Capítulo V – Os sintomas da paixão

5.1. O pivô passional

Logo após Nonato, cheio de esperanças em se casar com Íria, convidar Seu Zulmiro para ser padrinho de casamento (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 221, Sequência 59 – INT. BOTEÇO – NOITE), o cozinheiro retorna ao restaurante em que trabalha e mora e encontra sua amada Íria na cama com seu destinador Giovanni e os mata (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 240, Sequência 71). A partir do momento em que Nonato flagra a traição, até o assassinato dos dois, existe uma transformação em curso que o tira de um sentimento de felicidade e o joga imediatamente em um sentimento de infelicidade e frustração, sua passionalidade trafega das tensões do ódio à cólera rapidamente.

Se, anteriormente, analisamos esse percurso de Nonato sob o ponto de vista da paixão por seu simulacro existencial, em uma *dimensão inteligível* (gerada pelas modalidades), e responsáveis pelos ajustes dos arranjos, agora, entra em jogo uma análise pela *dimensão sensível*, através das intensidades passionais geradas no personagem decorrentes dos arranjos e das *junções* com o objeto e seus valores.

No entender de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 300), o conjunto de manifestações afetivas ocorrem a partir de uma relação entre a dimensão modal e a dimensão fórica (intensidade): desta forma, o esquema gerativo tensivo da passionalidade no afeto, por exemplo, ocorre no personagem através de um acúmulo sucessivo de estados passionais que se inicia com uma *emoção*, em seguida por uma *inclinação*, e por último por uma *paixão* e *sentimento*. Este esquema gerador dessas emoções, denominado de *esquema afetivo*, ocorre no personagem também em fases episódicas e sucessivas.

emoção → inclinação → paixão → sentimento

A passionalidade de um personagem, então, pode ser dividida em ao menos três fases de ocorrência: uma *emoção* inicial, como a admiração, que faz Nonato se encantar por Íria, e que também fez Dora cair pelo caminhoneiro, ambos no primeiro

encontro; uma *inclinação*, a propensão de Nonato em se apaixonar; e a *paixão* do amor que sente por Íria, e o *sentimento* de ódio que se desencadeia em cólera. Assim, podemos identificar e medir a intensidade e extensidade de algumas emoções que levam os personagens a estados de cólera, ciúme, ódio, vingança, insegurança, felicidade ou infelicidade, e a sua importância no personagem e na organização geral da narrativa.

Greimas, em *Sobre o Sentido II – Estudos Semióticos* (2014), afirma que, quando ocorre a paixão da *cólera*, por exemplo, podemos classificar esse aspecto tensivo do personagem com uma negação do racional e do cognitivo, em que o sentir ultrapassa o perceber, gerando passagem de um estado a outro do personagem motivados somente por aquilo que lhe pertence enquanto ser que *sofre*.

Anos mais tarde de publicar este esquema, Greimas e Fontanille (1993), retornam ao tema, não somente no nível do sensível, mas também recolocando esse esquema no nível da narrativa. O desencadeamento da passionalidade do personagem sob a dimensão modal é gerado graças a uma *sensibilização* particular que o joga em um encadeamento das etapas, iniciadas por uma *disposição*, que gera uma *emoção* e que se desencadeia uma *moralização*.

Este esquema passional canônico é descrito por Bertrand (2003, p. 374) como sendo possível detectá-lo ao nível superficial da narrativa, quando o personagem desenvolve esse esquema passional, levando em conta a estrutura episódica do roteiro cinematográfico, o percurso extensivo da ação: contrato, competência, performance e sanção.

Disposição	→	sensibilização	→	emoção	→	moralização
(contrato)	→	(competência)	→	(performance)	→	(sanção)

Esse esquema aparece, portanto, por meio da sensibilização, na *quebra* do discurso como fator da heterogeneidade que provoca o *sentir*, espécie de estado de alma do sujeito que o transporta a um lugar imprevisível e o transforma em um outro sujeito, que sai da calma para um estado de *cólera* repentinamente. Na organização da narrativa, a partir desta forte emoção que se manifesta sob o controle de outra

paixão, teremos uma avaliação final positiva ou negativa, que resulta em comportamento moral na sanção.

5.2. A cólera de Raimundo Nonato

Quanto mais intensa a *espera*, mais forte será a paixão que dela resultará. Em “Estômago”, Nonato é tomado pela *cólera* a partir da espera imaginária oriunda de um contrato com a prostituta Íria, que ocorre por uma sucessão de motivos que levará um sujeito calmo a um sujeito colérico. Essa sucessão imediata, do calmo ao agitado, decorre do poder de imaginar de Nonato ao insistir tanto por um “beijo na boca” que nunca acontece. Será esse valor do beijo, que só aumenta a cada etapa da performance, que dispara a cólera de Nonato ao vê-la beijar outro homem.

O gatilho que dispara esse “pivô passional” da *cólera*, segundo Fontanille e Ditché, em *Dictionnaire des Passiones Littéraires* (2005, p. 74), como ocorre com Nonato que espera a felicidade ao lado de Íria, é gerado na quebra da confiança. Essa decepção que o leva da frustração à explosão ocorre em um encadeamento sequencial que implica uma sucessão de motivos, do contrato à sanção. Mesmo que essa emoção ocorra intensivamente em poucos segundos dentro de uma extensa trajetória narrativa, como é o caso da *paixão da cólera*, ela tem um encadeamento em esquema canônico formado a partir de uma série de razões.

confiança → *espera* → *frustração* → *descontentamento* → *agressividade* → *explosão*

O sujeito explode em razão de sua agressividade; ele é agressivo em razão de seu descontentamento, ele está descontente em razão de sua decepção, ele está decepcionado em razão do que ele esperava, e, enfim, ele esperava em razão do que lhe haviam prometido ou da expectativa que haviam lhe criado. (FONTANILLE; DITCHE, 2005, p. 63).

A sequência da *cólera* permite prever variantes não canônicas, pois nem todas as frustrações terminam por uma explosão de cólera. Algumas levam ao desespero; outras, a simples e duráveis descontentamentos; enquanto outras serão compensadas por contraestratégias de vingança ou de represália, quando o sujeito retém a imediata explosão da cólera. E outras podem resultar em estado de *tédio*, especialmente se o personagem sofrer da paixão da *melancolia*.

Em “Estômago”, Nonato vai passar por vários estágios antes de ocorrer a sua frustração, evitando a todo custo a explosão, como se planejasse suas intenções para que não perdesse sua eficiência enquanto ganha competência, em uma espera “calma” até ocorrer um alto nível de intensidade e a explosão de sua *frustração* em *cólera* e *ódio*. Ao perceber que Íria continuava prostituta e que não deu a mínima para o seu pedido de casamento, e ainda quebra o contrato ao beijar na boca outro homem, que representa o valor do casamento arranjado, ele a mata e faz um “prato” com um pedaço de suas nádegas, como liquidação do rancor e ódio ocasionados pela traição. Neste sentido, segundo o esquema de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 304), o percurso de Nonato pode ser visto como um “encaixe de esquemas” na formação canônica do afeto e liquidação de uma falta da seguinte forma:

O início destas etapas ocorre na primeira fase do esquema canônico, quando Nonato assina um “contrato simulado” na base da confiança, em que o valor do objeto é transformado em um “beijo na boca” como cumprimento deste contrato na sanção por Íria, porque em sua *visão exclusiva* o beijo o deixaria na posição de não cliente, o separaria dos outros homens com quem Íria, enquanto prostituta, vai para a cama.

Essa condição do beijo, estabelecido como percurso de busca, no programa narrativo principal de Nonato, que representa um casamento em termos de valores e “amor” em termos afetivos, é reafirmado na Sequência 33 do roteiro de “Estômago” (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 136), onde Nonato recebe a informação de Íria sobre o impedimento de sua realização, de que “na boca não pode”. Ou seja, enquanto ele imagina que é diferente dos outros homens, Íria impõe um limite que dificulta o acesso ao valor do objeto, transformando sua *confiança demasiada* em *inquietude*. O que ocorre na Sequência 51 (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 204), com uma nova tentativa de Nonato em beijar Íria, só vem reafirmar a

condição contratual que deveria ser uma *moralização* sancionada positivamente por Íria.

33. INT. COZINHA DO RESTAURANTE – NOITE

Íria está sentada a uma mesinha, num canto da cozinha. Ela está acabando de comer um risoto, esquentado por Nonato dentre as sobras do dia. Ela come com apetite. Nonato está ao lado dela, vendo-a comer. Nonato observa as pernas de Íria que se abrem um pouquinho. Íria termina, pega um guardanapo e limpa a boca. Nonato se aproxima dela e tenta beijá-la na boca. Íria se afasta, com nojo.

ÍRIA

Nonato, não beijo ninguém na boca, sabe?
Nunca.

NONATO

Não pode?

ÍRIA

Não pode. Não beijo ninguém na boca!
Faço tudo, tudo, menos beijo na boca. Não
é ético. Ética. Tudo, menos beijo na boca.

51. INT. QUARTINHO DA PENSÃO – DIA

Íria aproxima-se de Nonato para beijá-lo na face, mas Nonato vira o rosto e oferece a boca para Íria. Íria, acintosamente, evita o contato com os lábios de Nonato e o beija afetuosamente nos olhos. (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008)

Na Sequência 71 (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 240), Nonato, ao flagrar Íria beijando a boca de Giovanni, seu destinador, dispara seu pivô passional para uma situação explosiva, ao saber que Íria quebrou o contrato ao beijar outro homem. Esse contrato lhe deu uma confiança excessiva, que resultou em uma espera frustrante que desencadeou a emoção explosiva.

71. INT. SALÃO DO RESTAURANTE – NOITE

Giovanni chega na mesa com a sobremesa e Íria ataca o prato. Giovanni senta-se ao lado dela e, enquanto esta come, tenta dar-lhe um beijo. Íria acaba a sobremesa, apanha um guardanapo, limpa rapidamente a boca, e **beija Giovanni na boca, longa e sensualmente**. Giovanni se levanta e conduz Íria em direção à cozinha. Giovanni apaga a luz do salão.

A partir deste acontecimento, toda a espera de Nonato foi por água abaixo, e sua frustração vai se transformando em outros dispositivos passionais, e, nas Sequências 72, 74 e 76, Nonato vai transformando toda sua revolta em um estado de cólera. Nonato inicia seu processo de cólera na Sequência 72, em que, com as mãos

trêmulas, ao ver a cena do beijo, e Íria e Giovanni subirem para o quarto, escondido na cozinha, abre com dificuldade uma garrafa de vinho, e bebe compulsivamente. Na Sequência 49 (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 188), Nonato informa à Íria que a bebida não lhe faz bem, que lhe tira o sentido, ou seja, do estado de espera que o impele a agir. É a cena em que Nonato beberá e será tomado de *ciúmes* antes de ser tomado pela cólera, e que será analisada em um capítulo mais à frente.

72. INT. COZINHA DO RESTAURANTE – NOITE

Giovanni passa pela cozinha com Íria, subindo as escadas que dão acesso para o andar superior, onde mora Giovanni. Nonato fica sozinho na cozinha escura.

Cena abre com um close em uma garrafa de vinho. Detalhe da garrafa de Sassicaia, vinho especial de Giovanni, sendo aberta por mãos um pouco trêmulas. A rolha quebra, no meio da abertura. Uma mão calosa empurra o que resta da rolha para dentro da garrafa. Nonato coloca um copo na mesa e o enche de vinho. Bebe tudo num só gole. Enche o copo de novo e bebe novamente num só gole. Ainda mais nervoso, Nonato vira a garrafa diretamente na boca, para beber mais rápido. Nonato apanha da parede uma grande faca e sai da cozinha com ela.

Vagarosamente, Nonato se prepara para uma ação, apanha uma faca, e silenciosamente sobe as escadas rumo ao quarto onde estão Íria e Giovanni. Olha silenciosamente para os dois e a cena se interrompe. Somente na Sequência 76 (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 251), Nonato reaparece novamente na cozinha, onde prepara um delicioso prato enquanto toma um bom vinho direto na garrafa. Em uma frigideira, um bife de carne é bem temperado, como se fosse um prato especial. Em seguida, a cena do quarto onde Íria e Giovanni estão vai aparecendo, e os dois estão esfaqueados e mortos. Na bunda de Íria, há um corte arredondado faltando um pedaço de carne, a que ele estava preparando na cozinha. Desta forma, a cólera é resultado de uma liquidação de uma falta, do amor de Íria, porque quando a mata, também liquida sua fratura passional, o desejo de amor.

Há programas narrativos em que o personagem desenvolve um percurso de retenção da cólera. Isso é uma característica dos percursos da *vingança*, onde é necessário um planejamento emocional para não colocar tudo a perder antes da hora, como é caso de “Django Livre”. O personagem Django controla sua ira contra seus oponentes que aprisionam Broomhilda ao chegar à mansão de Calvin Candie (Leonardo DiCaprio), o proprietário de Broomhilda, que se encontra nua e toda

machucada, aprisionada em um buraco sob o sol quente. Ao invés de reagir, é obrigado a reter seu ódio, antes que se transforme em um estado passional agressivo e coloque o plano de libertar Broomhilda em risco. Um contrato de vingança exige frieza, por isso, dizemos que a “vingança é um prato que se come frio”.

A paixão da cólera pode ser o eixo dramático principal de um filme, o fator que dispara todo o percurso da ação, como ocorre em “Relatos Selvagens” (2014), uma comédia de humor negro dirigida pelo roteirista e diretor argentino Damián Szifron, indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2015, que é inteiramente baseado nas passionalidades decorrentes da cólera de seus personagens. O filme é composto por seis curtas-metragens, cada um com sua história própria, tendo em comum, entre eles, personagens iniciando suas jornadas calmamente, mas que, ao se sentirem injustiçados por uma razão simples, aos poucos são dominados pela raiva, que se transforma em grandes explosões de cólera. Uma traição amorosa, uma rixa de trânsito, o retorno do passado ou um pequeno detalhe cotidiano são capazes de empurrar os personagens para um lugar fora de controle, o que garante a boa narrativa do filme somente por estes aspectos passionais coléricos dos personagens.

O personagem Dora, em “Central do Brasil”, também tem seu momento de cólera, resultado de uma frustração oriunda do rompimento do contrato simulado entre ela e o caminhoneiro. Essa decepção que causa a cólera é decorrente do simulacro gigantesco que se desfaz no momento em que Dora, que segue um percurso de não ser má, é abandonada pelo caminhoneiro César. Após este acontecimento que interrompe o simulacro, ao tomar conhecimento de que continua a mesma pessoa de sempre, explode contra ela mesma a sua frustração.

5.3. A sombra do ciúme

O ciúme “é a pior forma de amar” e um dos simulacros mais complexos que, para ser operado, necessita da presença de ao menos três personagens. Exige apego e posse do que se tem ou não se tem, e se transfere ao outro as causas de sua infelicidade. Tem como antiprograma um rival, um antissujeito pronto para lhe tirar o objeto de desejo. Como uma paixão, o ciúme é gerador de uma série de outras paixões, e pode ser retido em razão do contrato, como ocorre com Nonato, na

Sequência 49 do roteiro de “Estômago” (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 188), que segura seu ciúme ao ver Íria saindo com outros homens, até o momento em que não suporta mais e explode.

Nonato se vê dominado pela sombra do ciúme em uma boate, ao assistir junto a outros clientes Íria, seminua, fazer um strip-tease. Nonato parece não gostar e começa a beber. Ao vê-la sentando no colo de um frequentador é tomado de ciúmes, quebra uma garrafa e, segurando os cacos pelo gargalo, parte para cima do rival. Esta sequência explicita a geração do ciúme a partir de um apego à mulher que gostaria que fosse somente sua. Ao se embriagar, deixa de ser um amante passivo e, tomado por uma emoção, parte para o processo de moralização para defender o valor que o objeto Íria possui, que resulta numa atitude de ódio contra seu oponente imaginário.

O desencadeamento de um processo de ódio, ocasionado pelo *ciúme*, pode desencadear em *cólera*, um estado passional explosivo, quando o sujeito tem uma *falta* que o impede de ser contido. Neste caso, na Sequência 49 do roteiro de “Estômago” (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 188), a bebida ocasiona um afrouxamento do programa passional de Nonato, baseado na espera de forma paciente, ao ser tomado pela sombra apavorante do ciúme retido.

49. INT. INFERNINHO – NOITE

No interior de um esquálido inferninho, alguns clientes e algumas prostitutas se movem em meio à fumaça colorida pelas lâmpadas fracas que iluminam o ambiente.

Num palquinho improvisado, uma mulher muito magra se apresenta, num espetáculo um pouco triste de strip-tease.

Nonato fica sentado ao bar, tomando seu drinque com cara um pouco enjoada, bebendo goles como se o drinque fosse refrigerante. Nesse momento, começa a tocar uma música bem alta, as luzes do palco se acendem e nele entra Íria. Ela veste uma saia e uma camiseta bem justas, que apertam um pouco suas carnes prósperas mas a fazem bastante atraente. Íria começa um espetáculo de *strip-tease*.

(...)

Voltando-se para o barman, Íria pede:

ÍRIA

Édson, dá um licorzinho daquele que eu gosto, e pro Nonato... o quê vai, Nonato?

NONATO

Sei lá, uma cerveja? Sou meio fraco pra bebida...

ÍRIA

Cerveja? Nonato, tenha dó. Édson, serve um negrone pro meu amigo aqui.

ÉDSON

Licor de ovos pra Íria, Negrone pro... cliente da Íria.

(...)

Os olhos de Nonato parecem querer saltar fora das órbitas. Seu rosto está vermelho. Ele se levanta, apanha do bar uma garrafa e, segurando-a pelo gargalo, quebra-a sobre o balcão. E, armado com esta garrafa quebrada, avança, sobre o rapaz cujo colo servia de palco para Íria.

Mas, antes que possa atingir alguém, dois brutamontes, seguranças do local, seguram-no pelos braços e o levam, arrastado, para fora.

Greimas e Fontanille, em “Semiótica das Paixões” (1993), afirmam que a “sombra do ciúme” é um sentimento de desconfiança, o temor de ser eclipsado, mergulhado na sombra por alguém. Os autores sugerem que o esquema passional do ciúme, em busca da geração desse afeto, é operado por uma relação entre três personagens; o ciumento, o objeto do ciúme e o rival. No entanto, toda relação de ciúmes ocorre sob o ponto de vista apenas do ciumento, que, perturbado entre duas relações, gera um simulacro passional prolongado diante de uma realidade ou de uma imaginação. “O temor de perder o objeto só se compreende aqui em presença de um rival ao menos potencial ou imaginário, e o temor do rival nasce da presença do objeto de valor que funciona como pivô.” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 171).

Nesta perspectiva adotada pelo ciumento, a rivalidade, a concorrência e a competição, por não apresentarem perspectivas em particular, não têm papéis patêmicos, e se apresentam como “situações”. Podemos ainda dizer que o programa narrativo do ciumento pode ser excluir o rival, como forma de conquistar o objeto desejado. Como único possuidor do estado de *sofrer*, “os ciúmes” causadores da dor ao ciumento podem ser, deste ponto de vista, tanto uma *depressão* e um *sofrimento*, quanto um *temor* e uma *angústia*, conforme o acontecimento decisivo (gerador do ciúme), seja anterior ou posterior à crise passional.

Segundo os semioticistas, no acontecimento que gerou o ciúme (a junção do rival com o objeto), seja anterior à crise passional, a relação de rivalidade passa para o primeiro plano e suscita o *temor*: trata-se, então, de vigiar o outro, de frustrar sua

abordagem, de desviá-lo do objeto, embaraça esse último para confundir o rival. Se a crise for posterior ao acontecimento, o ciumento pode adotar um comportamento vingativo ou partir para o *apego* ao objeto, que passa para o primeiro plano.

Neste esquema, por exemplo, podemos analisar a estrutura afetiva do *ciúme* em um personagem partindo de um dispositivo modal em que uma paixão vem seguida de outra paixão em microsequência, que pode resultar em amor ou ódio. Diferente da *cólera*, o *ciúme* é uma passionalidade necessariamente não explosiva, mas que resulta em sentimentos, como o *amor* e o *ódio*.

5.4. Variações passionais dos personagens

Além do modelo de análise dos personagens, através dos modos de existência, podemos também examinar outras paixões além da *cólera* e o *ciúme* e suas diferentes posições no personagem e na narrativa. Essas paixões se manifestam a partir de uma *espera*, não em estado neutro, mas com um personagem fortemente modalizado pelo querer e o grau de intensidade deste querer. Daí que todo sujeito que *espera* poderá passar para um estado de *frustração* ou de *satisfação*, que disparam outras paixões em seguida. O que justifica a análise dos desdobramentos gerados pelas “paixões complexas” e seus percursos.

Do ponto de vista tensivo dessas afetividades, este esquema opera introduzindo o personagem na organização da narrativa colocando-o em estado de *espera*, e da qual será gerado o grau de tensividade de sua passionalidade ao se deparar com as surpresas trazidas pelo objeto. Quando o personagem é tomado por uma paixão, como a vingança, implica que ele foi tirado de um estado de espera e expectativa para um estado passional de grandes variações e graus de intensidades, dependendo do impacto ocasionado pela atração exercida pelo objeto.

Ao ser tomado por um sentimento, como a *raiva* e o *ódio*, um personagem desenvolve, a partir da *espera*, um encadeamento de estados passionais sucessivos que o levará a um estado final de frustração ou satisfação, de felicidade ou infelicidade. Por exemplo, um personagem somente sofre uma frustração quando ele não obtém uma recompensa esperada, e transforma essa frustração em ódio, e esse ódio pode desencadear um percurso de vingança.

Em “Django Livre”, o personagem Django, em seu percurso de vingança, é marcado pelo ódio, rancor e amargura contra o seu antissujeito, que mantém Broomhilda aprisionada, e, para liquidar sua falta do ponto de vista existencial, do ser, ele precisa liquidar o ódio e o rancor, transformando sua infelicidade, em razão dessas paixões, em felicidade.

Neste modelo, diferente de analisar os modos de existências e as tensividades dos personagens, as paixões podem ser observadas em duas categorias: *paixões simples* e *paixões complexas*. Segundo Barros (2002, p. 62), a diferença entre as paixões simples é que elas não desenvolvem percursos, e são chamadas de “paixão de objetos”, resultantes, na verdade, de um arranjo modal da relação do sujeito com o objeto, seus valores e junções. Já as paixões complexas dão conta da existência modal do sujeito, em que as modalidades se organizam na narrativa em uma configuração patêmica e desenvolvem percursos.

Só o sujeito que ambiciona um objeto-valor e quer acredita poder obtê-lo, sofrerá a *frustração*, se não o conseguir. Só o sujeito que espera de outro a realização de suas aspirações ficará com ele decepcionado, se elas não se concretizarem. Ao saber impossível a realização do seu *querer* e, infundadas as suas crenças, o sujeito passa ao estado de *insatisfação* e de *decepção*. (BARROS, 1990, p. 47).

A diferença entre uma paixão simples, como a *cobiça*, é que ela parte apenas de um *querer-ser* que qualifica o sujeito, sem que precisemos conhecer os percursos anteriores. Por outro lado, as paixões complexas, como a *frustração* e a *decepção*, desencadeiam estados passionais decorrentes de paixões anteriores. A *curiosidade*, por exemplo, é uma paixão *simples*, que decorre apenas do *querer-saber*. A relação do querer entre o sujeito e o objeto define também os diferentes tipos de paixões na narrativa.

Há paixões simples em que o sujeito quer o objeto-valor, como a *cobiça*, *ambição* ou *desejo*. Outras em que o sujeito não quer o objeto-valor, como na *repulsa*, no *medo*, ou na *aversão*. Outras, que ele deseja não ter certos valores, como o *desprendimento*, na *generosidade* ou na *liberdade*. E finalmente aquela em que o sujeito não quer deixar de ter valores, como na *avareza* e na *sovinice*. (BARROS, 1990, p. 48).

Por outro lado, a *vingança* e o *medo* são paixões complexas, porque pressupõem uma série de estados e combinações de modulações, especialmente a existência de uma “falta” nos programas narrativos de vingança, que origina o percurso da vingança movido por um sentimento de ódio até a liquidação desta falta. O *rancor*, por exemplo, é passionalidade complexa, porque é gerado a partir de um estado de espera de ‘confiança’, que se transformará em um *estado de decepção*, que gera um *estado de falta* ou de *insegurança* e *aflição*, culminando finalmente com o *rancor*.

Ainda no exame das paixões complexas, da mesma forma que a tensividade do *ódio*, que é um sentimento de *rancor*, e tem como causa a *cólera*, o *ultraje*, a *calúnia*, podem culminar em revolta, ciúme e vingança, que podem ser contidas e, com isso, gerar, por exemplo, outros sentimentos como *amargura*, *ressentimento* e *resignação*.

Neste caso, em que as paixões são tensivas por mobilizar o personagem em diferentes graus em uma mesma paixão, a forma como se expressam os sentimentos e as emoções de um personagem na narrativa também pode ser percebida por sua durabilidade, como afirma Fiorin (2007, p. 11). Por exemplo, do ponto de vista do “tempo”, o *remorso* diz à ação acabada; o *medo* concerne ao não começado; enquanto que a *culpa*, pelo foco da temporalidade, é uma paixão voltada ao passado; enquanto o *temor* é focado no futuro; já a *raiva* é menos tensa que o *ódio*, do ponto de vista da *tensão*. Enquanto a *raiva* é passageira, o *ódio* é durativo, se mantém presente no discurso por um período indeterminado.

Há estados patêmicos intensos, como o *furor*, e extensos como o *enfado*. Temos estados que parecem bem definidos como acontece com a *tristeza* e a *felicidade*, a *indignação*. Já na *culpa*, na *melancolia* e na *apatia*, existe um campo de referência que parece incluir tudo. (FIORIN, 2007, p. 11).

Do ponto de vista das modalizações, podemos examinar o desencadeamento de algumas passionalidades nos personagens a partir das variações do querer-ser, saber-ser e crer-ser. Estas referências modais são úteis para verificar no personagem

os percursos e as intensidades das paixões desencadeadas a partir de um desequilíbrio rumo ao equilíbrio emocional dos personagens, e vice-versa.

O querer-ser é a modalidade responsável pelo desencadeamento de *desejo*, *ambição* e *curiosidade*. Mas o não-querer-não-ser, por outro lado, desencadeia *avareza*, *mesquinhez* e *sovinice*. O querer-não-ser faz surgir no personagem os desenhos de *liberdade*, *desprendimento* e *generosidade*. Já o não-querer-ser desencadeia um estado de *repulsa*, *ciúmes*, *medo* e *desinteresse*. No caso de Dora, em “Central do Brasil”, o seu não-querer-ser uma pessoa má, que prejudica as pessoas, desencadeia um desejo de *generosidade*, necessária para a formulação do seu arranjo com Josué, o objeto que lhe dará a felicidade de poder não ser má.

A modalização desses aspectos passionais ajudam a entender como o *saber-poder-ser* tensiona a *espera*, provocando o surgimento de *tristeza*, *pesar*, *tormento*, *angústia*, *aflição* ou, então, de *alegria*, *felicidade* e *contentamento*. Segundo Barros (1989/1990, p. 63), é através do *saber-poder* que o sujeito *toma consciência* da verdade ou da falsidade da sua relação com o *objeto*, o momento de “tomada de consciência”, e muitas vezes da quebra do simulacro em curso. Desta forma, podemos analisar o conceito de *felicidade* do ponto de vista narrativo, que aparece quando há o *saber* que a conjunção desejada é possível, o que implica numa espera positiva. Da mesma forma que podemos observar que a *infelicidade* relaciona-se ao saber que a conjunção desejada é impossível, como ocorre em “Central do Brasil”, com a espera de Dora, ao saber que César, o caminhoneiro, a abandonara.

Já do ponto de vista das tensividades, a *aflição* vincula-se ao saber que a conjunção desejada é incerta, evitável, insegura. E, finalmente, outro estado passional, resultado desta expectativa, é o *alívio*, relacionado ao saber que a conjunção desejada é certa, inevitável e segura, como ocorre com Nonato em “Estômago”, em relação à sanção bem-sucedida com Bujiú. Desta forma, existem dois tipos de espera, a *tensa* e a *relaxada*; a espera tensa gera *insegurança*, que gera *aflição*. A espera relaxada gera *esperança*.

Neste esquema passional, elaborado por Barros (loc.cit.), encontramos os percursos das variações tensivas que se modificam da “tensão ao relaxamento”: *aflição* → *alívio* → *felicidade*, e “do relaxamento à tensão”: *felicidade* → *infelicidade* → *aflição*.

Uma das formas de observar essas mudanças tensivas está na observação de que as paixões da *dor*, *tomento*, *tortura* também correspondem à da *aflição*, e que a diferença entre elas é essencialmente de tensividade. “O *tormento*, por exemplo, quando é manifestado como termo “intensivo”, confunde-se com a infelicidade, mas, quando ocorre como termo “tenso”, confunde-se com a *aflição*.” (BARROS, 2002, p. 64).

Já a paixão de *confiança*, ligada à modalização do *crer*, é o elemento catalizador das tensões da *espera*, e a que transforma um personagem em estágio potencializado ao se tornar autoconfiante, por exemplo. Seguindo esse raciocínio, podemos observar essa tensão ao analisar a paixão da *confiança* e seus desdobramentos (*confiança*, *fé*, *certeza*, *convicção*, *crença*, *esperança*, *expectativa*, *espera*, *ilusão*), a partir do estado de espera de um personagem baseado no *crer-ser*, como uma paixão resultante dos contratos de confiança estabelecidos entre sujeitos sob o ponto de vista dos aspectos tensivos dos personagens.

Podemos observar, deste modo, que a *decepção*, na expectativa da espera gerada por uma crise de confiança como pivô das tensividade passionais, é o que desestabiliza um personagem, como exemplificado no caso entre Dora e o caminhoneiro César, em “Central do Brasil”. A questão da paixão de espera *confiança* em um personagem, como no caso de Josué, pode ser observada sob o ponto de vista da crise de confiança que provém da incompatibilidade do crer; o dever-fazer, com o saber-não-fazer resulta no não-crer-ser da *decepção*.

O sujeito crédulo, confiante, passa a sujeito cético, descrente, tanto do sujeito do fazer, quanto dele próprio, sujeito de estado que não soube bem empregar sua confiança. A manutenção do estado de decepção ocorre em ressentimento, desilusão, desengano, desesperança e mágoa. (BARROS, 1989/1990, p. 65).

A quebra de contrato entre Nonato e Íria, em “Estômago”, é decorrente de uma decepção, gerada pela traição, mas a quebra de contrato entre Nonato e Bujiú é decorrente de uma satisfação, de uma crença em si mesmo. No programa narrativo com Íria, Nonato tem um espera tensa, e foi surpreendido em seu estado de espera por uma decepção, mas a espera com Bujiú foi relaxada do ponto de vista do crer-saber-poder-ser, confiante em sua competência para poder potencializar em estado de alívio e felicidade.

6. Capítulo VI – Os acontecimentos extraordinários

6.1. Fundamentos teóricos do acontecimento concessivo

A *admiração*, segundo o “Art. 53” de Descartes, em *Paixões da Alma* (p. 251), é uma das paixões sentidas pelo homem como sendo a mais perturbadora de todas. Um personagem em *estado de espera* se depara de repente com algo que lhe toma o olhar e o sentido, e quando percebe já foi dominado inesperadamente por um objeto totalmente desconhecido por ele. Nesse admirar-se daquilo que ainda lhe é surpresa reside a instabilidade desta paixão. Exatamente porque o personagem se ilude com o objeto admirado, muitas vezes essa admiração causará transtorno no futuro, como ocorre em “Estômago”, quando Nonato conhece Íria e se encanta no primeiro instante, e a partir dessa admiração se virtualiza imediatamente em um novo programa narrativo ao se entregar ao objeto admirado, e quando recupera seu percurso cognitivo, retoma seu percurso ritualístico de atualização e realização. Propomos analisar neste capítulo o impacto passional, não o acontecido, mas o acontecimento, sua ocorrência instantânea no personagem diante do objeto admirado.

Zilberberg (2011, p. 164) cita Descartes para demonstrar o quanto é forte e imprevisível a paixão da *admiração*:

Quando o contato com algum objeto nos surpreende ou consideramos novo ou diferente do que conhecemos, antes ou então do que supúnhamos que ele devia ser, isso faz com que o admiremos e fiquemos espantados com ele. E como tal coisa pode acontecer antes que saibamos de alguma forma se esse objeto nos é conveniente ou não, a admiração passa ser a primeira de todas as paixões. (ZILBERBERG, 2011, p. 164.).

A *admiração*, neste caso, é a porta de entrada para colocarmos um personagem em estado de *espera*, e de como ele pode ser surpreendido por um *acontecimento extraordinário* que vai desvirtuar em seu estado de ser, porque aquilo que esperava acontecer não aconteceu. Esta *espera* agora não é mais somente analisada em seu aspecto implicativo, mas também concessivo, que afeta o personagem diretamente em seus estados de alma diante de um acontecimento extraordinário. É a *concessão* que torna o acontecimento interessante, é o que favorece a ocorrência do inesperado.

O *acontecimento extraordinário* passa a ser nosso modelo de análise da paixão, sob o ponto de vista da tensão gerada pelo inesperado, que pode ser definido como uma ação que promove as transformações no enredo do filme, e tem a função de formar as curvas dramáticas dos personagens em um mundo de concessões e surpresas. O *acontecimento extraordinário*, portanto, pode ser considerado como sendo um campo teórico para análise dos *pontos de virada* na teoria do roteiro cinematográfico.

Podemos também considerar que o *acontecimento* é um esquema que reúne todas as teorias esquemáticas aplicadas até este ponto da pesquisa, que coloca novamente o personagem em estado de espera para medir sua passionalidade em uma ação onde o nível sensível e tensivo se sobrepõe ao nível inteligível. É onde ocorre a *fratura*, onde a exposição do *sofrer* dos personagens pode ser identificada e analisada.

Essa fratura no personagem ocorre durante um *acontecimento*, ao jogá-lo no mundo da concessão daquilo que ele previa antecipadamente. O acontecimento como descrevemos não pode ser antecipado, imaginado pelo personagem, ele ocorre em um nível que perturba a passionalidade e sua tensão existencial diante do inevitável encontro com as imprevisibilidades da vida. É o nível onde ocorre a “urgência da alma”, como citou Deleuze (2004), é quando um acontecimento menor, mas tensivo e significativo, se torna mais importante por causa de uma concessão àquilo que seria correto fazer. O “sentir a urgência” é uma passionalidade concessiva, não corresponde ao seu dever-fazer em curso, que é salvar sua amada da morte.

Do ponto de vista teórico, o acontecimento extraordinário ocorre na narrativa de forma *intensiva x extensiva*, já que geralmente tem uma duração curta, mas intensa, e a análise do personagem incide no seu plano extensivo, onde ocorre a *fratura* no *ser* do personagem durante o tempo que demora para o acontecimento iniciar e terminar. Ou seja, o acontecimento ocorre em um vetor entre o plano da afetividade (intensidade) e o plano da legibilidade (extensivo). Será neste aspecto semiótico que analisaremos como o impacto deste acontecimento incide nas mudanças dos personagens, que, após recobrar a cognição do impacto, retoma seu percurso em nova fase de seu simulacro existencial.

A percepção estética destes personagens, diante do acontecimento citado, ocorrido de forma arrebatadora, pode ser analisada à luz da semiótica de tendência fenomenológica, da sensação ‘sentida pelo sujeito’ através da percepção. Para Zilberberg, em “Elementos da Semiótica Tensiva” (2011), este momento tensivo tem uma estrutura aberta e pode ser analisado sob o ponto de vista da tensividade do sujeito e da extensão temporal do acontecimento, em que o sensível rege o inteligível no plano sintagmático.

Esta análise parte do princípio de que todo acontecimento é rápido e intenso, e que o sujeito da percepção deseja recobrar os sentidos rapidamente. É uma situação passageira. E é este impactante acontecimento que paralisa o sujeito por alguns segundos, que Zilberberg chama de *acontecimentos extraordinários*, quando o sujeito é arrancado violentamente do seu mundo do agir, paralisando sua ação e atirando-o ao mundo do sofrer, onde se encontram às escondidas, em forma de “perfume”, as articulações oriundas dos efeitos das paixões patêmicas da alma. Ou seja, o acontecimento surpreendente não pode ser visado ou antecipado.

Dito de um modo familiar: *quando a coisa acontece, já é tarde demais!* O acontecimento não pode ser apreendido senão como algo afetante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso do tempo. Mas nada nem ninguém conseguiria impedir que o tempo logo retorne seu curso e que o acontecimento entre pouco a pouco nas vias da potencialização. (ZILBERBERG, 2011, p. 169).

Zilberberg analisa o impacto deste tipo de acontecimento através da perspectiva do *sobrevir*, naquilo que assalta o sujeito repentinamente, do que não é esperado. O *sobrevir* rompe a ‘espera do esperado’, que caracteriza o *porvir*, o seu oposto neste caso, e atinge diretamente o aspecto passional deste sujeito quando anula sua ação e o deixa à mercê do seu sofrer.

O *sobrevir* ingressa no campo da presença e ali se estabelece. Mas acontece que o *sobrevir* precipita e nos precipita, e por isso ele provoca a parada do tempo, e talvez até o inverta, no sentido de que o sujeito se empenha em reconstituir o tempo da atualização, o tempo das preparações e das conjecturas que foi anulado justamente por ele. O tempo para, porque o sujeito tenta restaurar *a posteriori* esse ‘tempo prévio’ que lhe foi gravemente subtraído. Finalmente, o *sobrevir* bloqueia, obstrui o espaço. [...] O sujeito é extraído da esfera familiar de seu agir e projetado na estranheza do sofrer. (ZILBERBERG, 2011, p. 278).

Tatit (2010, p. 80), analisando um *acontecimento extraordinário* no conto “Os Cimos”, de Guimarães Rosa (2005), afirma que este tipo de acontecimento (bem-vindo ou indesejado) traz consigo um “valor de precipitação”, que retira do sujeito seu próprio fluxo de vida. É quando o personagem deseja recuperar sua inteligibilidade e o acontecimento perde sua “agudeza” e intensidade.

A perda de segmentos temporais subjetivos, cujo encadeamento garante a consciência do ser no mundo, produz nesse sujeito lacunas de identidades que precisam ser preenchidas. Não é por outra razão que o indivíduo surpreendido por algo se opõe imediatamente a reconstruir a duração omitida, na esperança de reassumir o controle do seu tempo anterior, da sua própria identidade. ‘Arrumar-se’ para avaliar um acontecimento corresponde a *desacelerar* o que se apresentou de modo excessivamente veloz e a transformar o *sobrevir* em *devir*. (TATIT, 2010, p. 80).

6.2. A estratégia do acontecimento: a surpresa do inesperado

Este acontecimento, do ponto de vista teórico, da presença do sujeito tensivo em enunciado, é *concessivo*, e significa a derrota do esperado (implicativo), atingindo o modo de existência do personagem de forma intensa, levando em conta que “a penetração do inesperado é mais rápida que a do esperado” (ZILBERBERG, 2011, p. 170). A *espera*, sob um novo modelo canônico de análise, é um estado do sujeito à espera do esperado e, de repente, lhe ocorre o *inesperado*, de surpresa, causando uma inversão de sua expectativa. Neste estado de espera, o sujeito vive uma situação de *implicação* (pervir), e quando é assaltado pelo inesperado acontece uma *concessão* (sobrevir), ambas resultado dessas expectativas neste permanente estado de espera que o sujeito vive em seu mundo cotidiano.

Zilberberg (2011) afirma que as *relações concessivas* se distinguem das *relações implicativas* por sua extensão discursiva, e que as relações concessivas intervêm quando as relações implicativas falham, porque os enunciados concessivos são enunciados de *ruptura* das relações consensuais das concordâncias que regem os arranjos entre personagens. Zilberberg utiliza a semiótica tensiva para se aproximar da estrutura do sujeito sensível, afirmando que existe uma “tensão entre a implicação e a concessão”, ou seja, que existe uma tonicidade no estado de alma do sujeito durante o acontecimento extraordinário. Utiliza-se de análises da *concessão*

na espera por Paul Valéry (1991) para afirmar que esse acontecimento “é o zero absoluto do reconhecimento”, sob o ponto de vista de que seja o ponto singular e inicial do conhecimento. E demonstra como podemos detectar, na prática, a relação concessiva e implicativa entre competência e performance:

Consideremos um exemplo didático: ‘ele se afogou *porque* não sabe nadar’. Esse enunciado implicativo soa átono se compararmos com o enunciado concessivo correspondente: ‘ele se afogou *embora* soubesse nadar’. (ZILBERBERG, 2011, p. 99).

Podemos considerar, então, a *surpresa* como sendo o gatilho que tira o personagem da espera e o joga no redemoinho tenso do acontecimento extraordinário inesperado. No acontecimento, a narrativa se apoia na *surpresa* como sendo aquilo que não estava programado para acontecer, mas aconteceu quando a implicação falhou. Desta forma, um personagem absorve esta surpresa de um modo intenso e extenso, sendo que na *intensidade* estão os conteúdos afetivos, emocionais e sensíveis, e na *extensidade*, o mundo das coisas, do tempo e dos objetos.

Desenho de um gráfico com a curva do *intervalo*:

A surpresa que abre a fratura na alma do personagem ocorre no auge do acontecimento, e provoca um *intervalo*, um “branco” que impede o sujeito de pensar e reconhecer o objeto que lhe causa o impacto. Segundo Zilberberg (2011, p. 169), este *intervalo* ocorre, porque “no inesperado, o acontecimento não pode ser apreendido, senão como algo afetante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso do tempo”.

Tatit (2011, p. 212) explica como se processa, nesse intervalo, entre susto e recuperação, essa hegemonia da surpresa sobre o personagem. No intervalo do acontecimento, o *plano do objeto* corresponde ao sobrevir no *plano do sujeito*. A alta velocidade própria do acontecimento confere ao objeto um *já-ser* que colide com o *não-ser-ainda* do sujeito caracterizado pela espera. Por outro lado, na *espera*, o sujeito antecipa o objeto que *não-é-ainda*, mas que, para o sujeito, *já-é*. Quando ocorre uma surpresa, o sujeito salta lacunas, cai em um *intervalo* entre o choque e a recuperação do sentido, pois a identidade do sujeito fica fraturada, com uma lacuna expondo suas passionalidades em descontrole. Isso, porque o acontecimento é rápido demais, e, para o sujeito que espera, o *objeto já é* seu, ele conta com essa implicação, enquanto na surpresa, existe uma concessão, porque o *objeto não é* ainda para o sujeito.

SURPRESA

acontecimento (objeto)	sobrevir (sujeito)
<i>já é</i>	<i>não é ainda</i>
Implicação	concessão

Zilberberg, ainda utilizando exemplos dos estudos de Paul Valéry, demonstra como se processa o “fim do acontecimento”, após o encerramento do intervalo; quando o personagem precisa se potencializar e retomar seu percurso temporal, ele sente uma “urgência de recuperar o tempo perdido a qualquer custo”, e tenta se afastar de repente do objeto impregnante.

A recomposição da temporalidade está condicionada à desaceleração e à atonização, ou seja, ao retorno daquela atitude que o acontecimento suspendeu momentaneamente. O sujeito almeja reaver pouco a pouco o controle e o domínio da duração, sentir-se capaz de comandar a temporalidade fórica a seu bel prazer. (ZILBERBERG, 2011, p. 171).

Em razão de que o sujeito só é completo em conjunção com seu objeto, o mundo inteligível acaba voltando ao corpo abalado e disfórico do personagem após essa ruptura disjuntiva que interrompe o acontecimento. É onde a potencialização muitas vezes encontra seu lugar na narrativa como um fim, um meio, ou um novo começo.

6.3. O percurso tensivo de Raimundo Nonato

Para demonstrar, na prática, como o acontecimento ocorre no roteiro cinematográfico, selecionamos uma sequência do roteiro de “Estômago” (2008, p. 47), em que Íria engasga com uma azeitona quando Nonato a pede em casamento, porque trata-se de um *acontecimento* aparentemente simples, mas que, sob o efeito do impacto, revela através das tensões emocionais os laços passionais e invisíveis que formam o arranjo meio torto entre os dois personagens. Nesta sequência, destaca-se a *surpresa* causada ao casal com o inesperado pedido de casamento feito por Nonato à prostituta Íria, causando na fratura do discurso um intervalo extremamente intenso ocasionado pelo seu engasgamento com um “caroço de azeitona”.

Pretendemos demonstrar como esse acontecimento rápido e tenso como o engasgamento de Íria com uma azeitona anulou o mundo cognitivo, jogando os personagens para o mundo do sentir e do sofrer, expondo seus estados patêmicos da alma sem a cobertura dos simulacros existenciais. A intenção é adentrar na centralidade de simples acontecimento corriqueiro, mas o analisando sob a ótica do sobrevir, para mostrar como esses acontecimentos, aparentemente insignificantes, são transformadores, expõem o vazio do sofrer, dotando o personagem de um novo nível de existência ao sair deste impacto.

57. INT. COZINHA DO RESTAURANTE – NOITE

Nonato, vestindo um chapéu de cozinheiro, está acabando de limpar o fogão da cozinha do restaurante. O rádio toca uma música, baixinho, quase imperceptível. Pela porta da cozinha entra Giovanni.

GIOVANNI

Nonato. Tem visita.

Giovanni não dá tempo para Nonato responder. Pela porta, deixa entrar Íria, sorridente. Nonato sorri ao ver a mulher. Limpa as mãos e a boca no avental e dá alguns passos em direção de Íria.

NONATO

Íria...

GIOVANNI

Juízo, hein.

Giovanni, ao sair, dá um tapa no traseiro de Íria, tapa que demonstra intimidade. Íria não dá muita importância à coisa. Nonato acende o fogo embaixo de uma panela cheia com água. Pega uns dentes de alho e começa a descascá-los.

NONATO

Tu tá com fome?

ÍRIA

Eu nasci com fome, e não passou desde esse dia.

NONATO

Vou te fazer o macarrão da meia-noite...

Nonato, demonstrando grande perícia, começa a fatiar os dentes de alho em fatias bem finas. Íria passeia pela cozinha, movendo-se lentamente, observando os apetrechos, olhando as panelas.

Íria encontra um vidro cheio de azeitonas pretas e começa a comê-las, cuspiendo os caroços no lixo. Apesar dos gestos grosseiros, ela faz isso com delicadeza, graça até. Nonato a observa atentamente, enquanto cozinha.

A água ferve na panela. Nonato joga sal grosso e macarrão dentro dela. Em seguida, pega uma pimentinha vermelha, a mói com a mão e a joga dentro de uma pequena frigideira com azeite. Esquenta o azeite e joga nele as fatias de alho.

NONATO

Íria, queria te dizer uma coisa.

ÍRIA

Fala.

NONATO

É uma coisa, que eu venho pensando aqui tem dias.

ÍRIA

Manda.

NONATO

Eu queria casar com você.

Íria engasga com um caroço de azeitona e começa a tossir fragorosamente. Nonato corre a acudi-la, dando pequenos tapinhas em suas costas. Enquanto isso, o alho começa a queimar dentro da frigideira. Nonato traz para Íria um copo d'água, que esta bebe num só gole. Seu rosto está vermelho. Nonato ajuda Íria a sentar-se numa cadeira, perto de uma mesinha. Só então Nonato percebe que o alho está queimando demais, na frigideira. Ele corre a apagar o fogo. (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008)

Nesta sequência, há um destaque oculto em curso no “calor” do acontecimento que surpreende os dois personagens, como exemplifica Zilberberg (2011, p. 168), ocasionado pelo impacto recebido por Íria ao ser pedida em casamento no momento em que come uma azeitona e se engasga. A frase dita por Nonato *eu queria casar com você* causou uma surpresa em Íria, que se engasga com azeitonas, e em seguida uma surpresa também em Nonato, que perde a noção do tempo diante da sua reação. Ao perder o cognitivo, seu sofrer está exposto ao universo do sensível, perdido em um tumulto existencial, ocasionado pela surpresa de Íria, deixando, neste intervalo, uma indecisão entre o que é mais urgente; salvar a comida para não queimar e arruinar seu pedido de casamento ou atender sua amada para não morrer engasgada.

Neste *intervalo* em que Íria se engasga e o molho do macarrão queima no fogão, está a *centralidade do acontecimento*. Neste baque, que dispara “a urgência da alma”, o acontecimento acontece rápido, como podemos observar nesta sequência do roteiro. O tempo transcorrido desde que Nonato fala a frase *eu queria casar com você* aumenta sua velocidade, mantendo uma duração tensiva ao nível do objeto, e dura até a recuperação dos sentidos de ambos os personagens, após o susto iniciado quando Íria se engasga.

Se esse tempo se estende no plano da extensão pelo ponto de vista do objeto, o susto de Íria é sina de que existe alguma coisa “errada” no arranjo programado por Nonato, no plano das tensividades. Ele atua pelo ponto de vista do sujeito criando um *intervalo* tenso entre o início e o fim do acontecimento exatamente porque o susto de Íria foi uma surpresa inesperada. Esse choque ocorre, principalmente, porque estamos diante de um *enunciado concessivo*, que não estava programado para acontecer, expondo as fraturas nas concordâncias consensuais esperadas por Nonato, em uma discordância oculta nos contratos simulados.

Este acontecimento na narrativa expõe o simulacro de Nonato ao desejar uma *junção concessiva* com Íria, um arranjo apropriado ao seu querer-poder-ter uma mulher para casar a qualquer custo. A *concessão*, portanto, toma lugar neste acontecimento, porque, *embora* Íria fosse prostituta, uma mulher para não se casar, ele a pede em casamento. Porque, sendo prostituta, *implica* que ela não era uma mulher para casar, porque ser prostituta *implica* que ela tem má reputação por dormir

com outros homens em troca de dinheiro. Um dos pontos negativos da teledramaturgia, especialmente, nas novelas de televisão, é que a narrativa sempre é implicativa, raramente os personagens programados para ficar juntos no final nunca sofrem uma concessão, nunca se enquadram na quebra dos simulacros e nem se potencializam realmente.

Por que o acontecimento deveria ser uma quebra na estrutura do simulacro existencial de Nonato, que acredita na possibilidade de um arranjo bem-sucedido com Íria? Nesta sequência exemplificativa, o cozinheiro Raimundo Nonato, um “infeliz e humilhado cozinheiro”, antecipou o objeto (Íria) que não é *ainda* para *já* é. Para ele, Íria já era uma esposa, os dois tinham uma perfeita junção através do alimento; ele cozinha pratos deliciosos e ela “adora” comer. Inclusive, há uma cena no roteiro em que Nonato e Íria fazem sexo enquanto ela devora extasiada uma macarronada (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, Sequência 39. INT. QUARTINHO DA PENSÃO – NOITE, p. 160). Nonato antecipou o valor trazido pelo objeto que ele desejava e ainda não tinha. Precisava do casamento para fazer a passagem do virtualizado para o realizado.

De um ponto de vista filosófico-narrativo, o fato de Íria transar com outros homens faz parte do *pervir*, do que se *espera* que uma prostituta faça no seu acontecimento de rotina, e foi uma *surpresa* para Nonato, porque, em seus valores em relação ao casamento, haveria esse tipo de *concessão*. A reação dela ao pedido de casamento é decorrente do grau de presença que caracteriza o *sobrevir*, o campo da semiótica onde as coisas extraordinárias realmente acontecem. Os modos de junção na perspectiva da semiótica tensiva, *implicativo* e *concessivo*, determinam a figuratividade do acontecimento com a presença passional do personagem na narrativa.

Podemos ainda demonstrar através das teorias linguísticas, como uma mudança em um texto altera o seu contexto de uma implicação para uma concessão, ao se trocar o “se” pelo “embora”. Por exemplo, no programa implicativo, “se Íria era uma prostituta, portanto, ela não deveria ser casar”, o destaque nesta frase é para o “se”, enquanto que no programa concessivo, “embora sendo prostituta, que transa com outros homens por dinheiro, Íria se casa”, o destaque é para o “embora”. Este exemplo demonstra o grau de tensividade entre a implicação e a concessão, ao passo que o

programa implicativo de Íria soa *átono*, se comparado com o concessivo, que soa *tônico*. Do ponto de vista dos simulacros existenciais, Nonato se antecipou, e cobrou o contrato que fizeram no primeiro encontro, um acordo que, embora fosse imaginário, não levou em conta que os valores do objeto eram outros que não os dele.

Esta junção concessiva, segundo Zilberberg (2011, p. 66), ocorre entre essa bifurcação “intensidade x extensidade”, onde a tensividade é o lugar imaginário em que a *intensidade* – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a *extensidade* – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra.

O ápice da tensividade passional na cena do pedido de casamento, caracterizado pelos estados das coisas, é porque a “urgência do ser” de Nonato, caracterizado pelo estado de alma, fala mais alto que o salvamento de seu macarrão queimando no fogão. Esse lugar no imaginário de Nonato acontece quando ele recebe um grande impacto ao perceber que Íria se engasgou porque se assustou, *seu rosto está vermelho*, enlouquece ao tentar ajudá-la a voltar a respirar, assustado diante deste acontecimento inusitado provocado por Íria, e se ausenta completamente do momento vivido (presente e passado), como se ele fugisse de sua própria identidade

por um instante e deixasse exposto seu estado sensível de alma. Esquece completamente da comida no fogo, *o alho está queimando demais*, e precisa urgentemente recuperar a cognição e digerir as causas que impactaram Íria diante do seu pedido inesperado de casamento, desacelerando sua tensão.

A tensão neste acontecimento concessivo ocorre em escala temporal, a passionalidade de Nonato se *intensifica* no plano da tonicidade e *acelera* no plano da extensão como se precisasse ser mais rápido para dar conta de duas coisas ao mesmo tempo, não deixar Íria morrer engasgada e o macarrão queimar. Ele precisa de mais velocidade do que o normal para atender às duas ações, antes de recobrar o sentido, sair do tumulto do *sobrevir* e voltar à calma da espera do *devir*.

No recobrar do susto, entretanto, Nonato e Íria precisarão *desacelerar* no plano extensivo, e *atenuar*, no plano intensivo o impacto do acontecimento. No susto de Íria, está a quebra do discurso de Nonato, da percepção maior de que seu engasgamento não foi por acaso, foi decorrente da palavra “casamento” em um arranjo onde este estado de junção parece impossível fora do ponto de vista de Nonato. Sua falta de controle advém de que a alta velocidade própria do acontecimento confere ao objeto um *já-ser* que colide com o *não-ser-ainda* do sujeito caracterizado pela *espera*, que se quebra indiretamente através de um acontecimento que antecipa o que irá ocorrer de fato, quando Íria o trairá com Giovanni. A tensão do arranjo está localizada neste contrato arranjado onde os antissujeitos mutuam-se muito rapidamente.

Neste acontecimento, também estão em jogo a colisão entre sujeitos e antissujeitos e que, teoricamente, pode ser definida através da *implicação*, pelo predomínio do *programa* sobre o *contraprograma*; e da *concessão*, pelo predomínio do *contraprograma* sobre o *programa*. O programa narrativo, onde está implícito o arranjo que geraria o “casamento” de Nonato, colide com seu antiprograma com Íria; o acidente com a azeitona (antissujeito) que quase mata Íria, interrompe o cumprimento de função na narrativa de Nonato como um antiprograma impedindo de juntar com seu objeto de desejo de forma positiva, o “beijo” tão esperado por ele.

O acidente com a azeitona gerou um antiprograma negativo sobre o programa positivo de Nonato, que busca uma conjunção (mesmo desarranjada) com Íria através do casamento. Segundo Tatit (2011, p. 84), “esses elos de continuidade, que servem

de base para o acontecimento, são os mesmos que, no nível narrativo, asseguram a confiança e os acordos entre destinador e destinatário-sujeito”.

6.4. Do saber

Na narrativa, é a força *antagonista* que faz o sujeito reagir e cumprir o seu percurso. Neste acontecimento, com o engasgamento de Íria, numa sequência aparentemente simples, mas carregada de tensões passionais, Nonato é o sujeito e seu próprio antissujeito/antagonista. É o *não saber* de Raimundo Nonato nesta fase de virtualização o seu maior antagonismo. O fato de Raimundo Nonato *ignorar* os valores contidos na profissão de prostituta de Íria é o que o torna também seu próprio antissujeito. Neste sentido, o “saber” é *ascendente*, precisa evoluir, e o “ignorar”, *descendente*, precisa ser diminuído durante seu percurso narrativo, colocando Nonato na encruzilhada de sua atualização modal.

No início da sequência, em que Íria engasga com a azeitona, há um trecho que demonstra bem a competência de Íria como prostituta aos olhos do ingênuo retirante Raimundo Nonato que idealiza um simulacro com seu objeto de desejo: *Giovanni, ao sair, dá um tapa no traseiro de Íria, tapa que demonstra intimidade. Íria não dá muita importância à coisa*. Esperava-se, no ponto de vista modal, que Nonato tivesse conhecimento desse *saber-fazer* e *saber-ser* de Íria, para não se exceder à sua falta de uma companheira, ao chamá-la de senhora e pedi-la em casamento. Se ele tivesse essa noção, o acontecimento com o caroço da azeitona não seria *concessivo* no nível do discurso, nem teria um grande impacto que teve.

Por isso, no contexto global do enunciado na semiótica tensiva, o programa narrativo de Nonato precisa *ascender* sobre o *contraprograma* narrativo descendente da “ignorância”, para que ele possa sair da nulidade de sua vida vazia, solitária, e alcançar um novo patamar, alguma coisa maior que lhe dê uma existência no mundo. Só assim poderá liquidar o sofrer de sua alma, que é a sua *solidão*, e, para que isso ocorra, Nonato precisa *ascender* seu *saber* para não ser mais ignorante diante do contrato assumido e poder liquidar a dor e a nulidade na vida que a solidão lhe causa.

A semiótica tensiva oferece à análise da narrativa do roteiro mais um esquema que permite observar a curva dramática do personagem a partir de uma sucessão de

graus de *mais* e de *menos* tensão na *ascendência* ou *descendência*, a partir de um ponto inicial em direção a um final dessa curva. A *descendência* dirige-se da “plenitude” para a “nulidade”, ao passo que a *ascendência* descreve o percurso ao contrário, onde se encontra o personagem Nonato necessitando de mais saber.

Diante de uma *ascendência* realizada, ou seja, de um paroxismo absoluto de plenitude comportando unicamente *mais*, o desencadeamento da *descendência* consiste necessariamente na subtração de, pelo menos, um *mais*. (ZIBERBERG, 2001, p. 56).

Em razão deste programa narrativo ascendente de Nonato, em “Estômago”, ele precisa de *mais de mais*, sua densidade átona precisa de mais tonicidade, precisa sair do seu estado tensivo atenuado (deixar de ser ignorante) para obter valores que lhe possibilitem alcançar o objeto de desejo com o qual se autocomprometeu a conquistar.

O programa descendente, por outro lado, que vai de encontro a este antiprograma do *não saber*, está contido nos valores que Nonato assumiu no contrato com Íria, que lhe oferecia muito além do sexo prometido, lhe daria conforto e uma “companhia”. Na relação entre esses dois programas, Nonato pretende *deixar de ser* muito solitário, porque, para dar este salto na vida, ele precisa sair de seu estado tensivo contido na grandeza semiótica chamada *solidão*, com um restabelecimento onde ele possa ser cada vez *menos* solitário.

Diante do desencadeamento do *programa descendente*, Nonato vai precisar subtrair cada vez *menos* ignorante, precisa sair do *menos* para o *mais* no caso da *descendência* e obter *do mais para o mais* “astuto”, para se tornar potencializado de fato. Se, no primeiro programa narrativo, faltou “astúcia” a Raimundo Nonato, no segundo, com Bujiú, será a astúcia que vai retirar do sujeito o antissujeito contido no primeiro. Será a astúcia seu grau de elevação de sujeito negativo a sujeito positivo (livre do antissujeito). Já que no segundo programa ele não almeja sair da *solidão*, mas conquistar um lugar mais alto entre as três camas do beliche em sua cela na prisão, e permanecer quieto, sem as reviravoltas causadas pelo *sobrevir*.

Zilberberg (2011) exemplifica essa gradação da sensação sentida pelo personagem em graus de tensividade com uma frase de Paul Valéry de que a “alma é o acontecimento de um *demaís* ou de um *pouco demais*. Existe pelo excesso ou pela falta”. No plano do acontecimento, a continuidade deste processo é denominada

de *atenuação*, onde o personagem ultrapassou o paroxismo absoluto de plenitude, comportando unicamente *mais*, e que nesta sequência irá precisar de “cada vez menos *mais*”.

Já no programa narrativo global do enunciado contido no roteiro de “Estômago”, Nonato terá outro acontecimento extraordinário negativo quando descobre Íria e Giovanni na cama quando já estão “noivos”. Nesta sequência, mais um sujeito se integra aos acontecimentos; o *destinador* Giovanni passa a ser o *antissujeito*, tira do sujeito seu objeto de valor, mudando de modalidade ao transar com Íria, que na paixão pode ser encaixada, em princípio, dentro das modalidades passionais que ocasionou a *cólera* de Nonato, desencadeando a tragédia.

Neste acontecimento extraordinário, em “Estômago”, que Nonato mata os dois (JORGE; SILVESTRE; NATIVIDADE, 2008, p. 252, Sequência 76. INT. RESTAURANTE BOCCACCIO – NOITE), Íria perde seus valores de uma futura esposa, e o objeto que ela representava passa de atrativo a repulsivo, de conjuntivo, no acontecimento do pedido de casamento (ao retornar do *sobrevir* para o *pervir*), a disjuntivo na sanção final do seu percurso quando a mata. Esse novo acontecimento o joga também no “tumulto” do *sobrevir*. Passado o susto, o acontecimento extraordinário perde força, atenua, e passa da *realização* à *potencialização*. O personagem Nonato faz uma passagem, então, do acontecimento para o acontecido.

Já no segundo programa narrativo de Nonato, com Bujiú na prisão, outros acontecimentos na ordem do *devir* terão outros desdobramentos que darão ao destinador-sujeito Nonato, no final, um projeto positivo, ao tomar o lugar do terrível Bujiú na cela do presídio de forma realizado, e de onde Nonato narra todos esses eventos *potencializado*, como um sujeito astuto, porque imita a vida de Bujiú ocupando seu lugar, e todos os eventos narrados são frutos de sua memória.

O foco narrativo do protagonista “Estômago”, Nonato, é inteiramente narrado sob o ponto de vista de um personagem potencializado, já passou pelas outras três fases referentes aos simulacros existenciais. Iniciando por uma *vacuidade*, que é virtualizante; uma *falta*, que é atualizante; uma *plenitude* realizante e se encontra em uma *inanidade* potencializante.

A voz off de Nonato, que forma e estrutura o discurso do filme a partir da montagem, abre e fecha o enunciado. A voz narra de modo potencializado como

chegou da *nulidade* à *plenitude*, e como *ascendeu* para voltar novamente à nulidade no modo potencial através de sua astúcia. No caso de Nonato, agindo dentro do presídio, a *potencialização* pode ser *átônica*, ligada aos ritos do dia a dia em acontecimento realmente sem importância, porque estão incorporados à rotina e ao saber do personagem, ou *tônica*, ligadas aos acontecimentos extraordinários do campo do *sobrevir*, como ocorreu no programa narrativo com Íria.

A memorização supõe uma reabsorção [sic] da experiência sensível num quadro em que o tempo interno do sujeito, suspenso pelo choque do acontecimento, começa a se recompor até se atualizar em discurso. [...] Potencializar significa passar de um quadro de realização para o estado 'potencial', latente, inativo, configurando uma amenização do impacto da experiência para que esta possa durar na mente do indivíduo. (TATIT, 2011, p. 154).

Ao que se percebe, em toda a análise “por dentro” do personagem, seguindo seus aspectos passionais, o destino de todos é a busca por uma potencialização da alma. A vontade de potência de um sujeito é tema amplo na filosofia ao longo dos séculos, mas, sob o ponto de vista da semiótica das paixões, percebemos melhor esse estágio desejado a partir da existência de outros estágios precedentes.

Concluindo, a vontade de potência é tão forte que o sujeito busca através de simulacros atingir um estado pleno de potencialização, uma fantasia gerada para curar as feridas do sofrer impregnado em sua alma. Quando suas fraturas são expostas, sente a necessidade urgentemente de retornar ao mundo do parecer. Para Deleuze (2004), a potência é o prazer da conquista, não um poder que leva à submissão das pessoas, mas aquela que tem o mesmo sentido para um pintor quando ele diz que conquistou uma cor. A potencialização, portanto, seria uma conquista sobre o sofrer da alma.

Se o mundo real é imperfeito, e a perfeição é uma concessão do mundo imperfeito, para um sujeito potencializado, o mundo imperfeito é uma concessão do seu mundo perfeito. Sem essa crença inabalável em seus simulacros, não haveria perfeição. Estar potencializado, neste sentido, é liquidar a falta que o jogou em um arranjo disfuncional, enfim, ajustado na atonia da urgência da alma.

6.5. O acontecimento como ponto de virada

Neste capítulo demonstraremos o *acontecimento extraordinário* em outro filme e com outra função como um ato dramático do roteiro. O acontecimento que ocorre na Sequência 35 (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998, p. 38) do roteiro de “Central do Brasil”, quando Dora salva Josué das mãos dos traficantes, tem a função na narrativa de iniciar o processo de atualização dos personagens, e o fechamento da fase virtualizada onde ocorreu o contrato entre os dois. Funciona na narrativa como o acontecimento que inicia o segundo ato, e “ponto de virada” que transformará a ação e os personagens, com Dora e Josué no dever de operar a partir deste ponto transformações de competência e performance.

Neste acontecimento, está em jogo a recusa de Josué em aceitar ser resgatado por Dora, o que torna a situação tensa e sem controle. De um lado, Dora, precisando de Josué para cumprir seu programa de não ser má, porque somente como destinadora de Josué poderá alcançar esse valor. E, do outro, Josué, recusando Dora e seus valores de destinadora. A origem da tensão nesta sequência resulta tanto pelo lado de Dora, que teme ser descoberta pelos traficantes, como de Josué ser novamente vendido por Dora, que o entrega aos traficantes por dois mil dólares, ação negativa presenciada por Josué (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998, Sequência 31, p. 35).

Após vender Josué, Dora passa por um período de arrependimento e retorna, por força do contrato com Josué, ao apartamento dos traficantes de crianças, onde Josué se encontra dormindo em um dos quartos e é surpreendido por Dora.

SEQ. 38 – PRÉDIO/APARTAMENTO NO SUMÚRBIO – INT /DIA

A mulher da adoção (Yolanda) abre de novo a porta. Está quase irreconhecível sem o sorriso que parecia carimbado em seu rosto.

DORA

Oi. Eu ontem estive aqui.

YOLANDA

Sei.

DORA

Aí, lá em casa, eu pensei que você talvez se interessasse por outras crianças.

Dora entrega o envelope com as fotografias à mulher.

YOLANDA

A senhora me desculpa, mas por hora
a gente não está mais precisando de crianças.

DORA

Tem certeza? Essas são lindinhas aqui.
Olha!

VOZ MASCULINA (Off)

Yolanda, quem está aí?

YOLANDA (pensa um instante)

Olha, um minutinho que eu vou
conversar com o meu sócio.

Decidida, Dora entra no corredor e para diante da primeira porta à esquerda. Contendo a respiração, abre-a devagar. É um quarto vazio, com duas malas no chão. Penetra mais no corredor. Uma nova porta aberta. Um banheiro. Uma terceira porta, descobre um quarto escuro, onde uma criança está adormecida. Para seu alívio descobre que é mesmo Josué. Tenta acordá-lo.

DORA (sacudindo-o)

Josué, acorda, rápido. Josué, acorda, rápido.

Ela o sacode com mais força. O menino acorda, mas reage mal à sua presença.

JOSUÉ

O que você está fazendo aqui?
Vai embora.

DORA

Vamos embora, vem.

JOSUÉ

Não vou.

DORA

Vem comigo.

JOSUÉ

Mentirosa. Vai embora.

DORA

Vem comigo. Vem comigo.

JOSUÉ

Não vou. Você não vale nada.

DORA

Vem, moleque!

JOSUÉ

Não!

DORA

Fala baixo.

Ela escuta barulhos no apartamento. Tenta puxar o menino, mas ele grita.

JOSUÉ

Me larga senão eu vou chamar a Yolanda.

DORA

Cê não vai chamar ninguém.

Ouve-se novos barulhos. Dora puxa Josué pelo braço e o arrasta até a porta. Ele chia um pouco. Os dois arriscam cruzar o corredor até a sala. Nesse momento, surge a mulher desapontando no final do corredor. Ela dá de cara com Dora tentando abrir a porta.

Dora corre pelo corredor para fechar a porta entre a sala e o corredor. Dora consegue finalmente fechar a porta. Yolanda fica esmurrando a porta.

YOLANDA (off)

Que é isso? Filha da puta!

Vaca! Eu te pego!

Dora corre até a porta de entrada. Está tão nervosa que não consegue desferrolhar a porta. Finalmente consegue abrir a porta.

YOLANDA (off)

João, João!

JOÃO (off)

Você já morreu, sua filha da puta!

Os dois saem pela porta e correm pela escada. Vê-se em panorâmica Yolanda na sacada do seu apartamento.

YOLANDA

Piranha, vagabunda! Filha da puta.

Vaca! Eu te pego! Vou te matar!

Desgraçada! Cê já morreu! (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998)

Esta sequência no apartamento determina o ponto de virada do primeiro ato, porque os eventos relacionados aos aspectos contratuais serão a partir de agora colocados em questão. A partir desta fuga, Dora inicia seu contraprograma ao querer não ser má, no seu plano passional, e, no plano da ação, a fuga é um dever imposto pelos traficantes que a juram de morte. Este acontecimento desencadeia o programa narrativo principal de Dora, que se vê obrigada, em razão das ameaças de morte, a seguir jornada junto com Josué, e se tornar seu principal destinador. Sua decisão é uma *concessão*, por isso, a cena torna-se estratégica na organização geral da narrativa.

A tensividade dos personagens decorre de que este é um evento *concessivo*, porque Josué sabe que não pode confiar em Dora, que não deveria fugir com ela, pois

isso, *implicaria* que ela poderia vendê-lo novamente. Mesmo assim, ele arrisca e foge sob a guarda de Dora. Essa decisão concessiva gerativa de sua ação, do mesmo modo, acontece com Dora, que sendo má, deveria realmente vender outras crianças e ganhar mais dinheiro, mas o acontecimento a joga em um mundo *concessivo*, ao agir diferente do seu programa de implicação, que seria continuar má, mesmo assim, ela rapta Josué e com isso torna-se no plano da ação uma pessoa marcada para morrer pelas mãos dos traficantes.

Do ponto de vista modal, este acontecimento os tira, Dora e Josué, do estado virtualizado, em que só tinham *querer-ser* e *querer-fazer*, para algo que mudasse suas vidas. Passado o acontecimento, Dora e Josué deverão ajustar o arranjo torto entre eles a partir deste evento, dos motivos que os deixaram tensos, suas fraturas ainda de maneira virtualizada. O evento desencadeará um dever obrigatório rumo à potencialização dos simulacros, da liquidação da falta que possibilitou a existência de um arranjo aparentemente sem interesse entre uma senhora ladra e inescrupulosa e um garoto ingênuo e desprotegido.

7. Conclusão

O resultado deste trabalho está longe de abarcar o imenso campo da semiótica, que oferece teorias capazes de analisar todos os outros sistemas da linguagem cinematográfica, mas a opção por restringir nossa análise, exclusivamente, aos aspectos narrativos na semiótica não diminuiu a importância do contexto mais amplo que a cerca. Ao contrário, escolher apenas o viés narrativo permitiu revelar o modo como a alma funciona na existência dos personagens, chegando perto de estabelecer um significante para o personagem, assim como Jacques Lacan, em sua obra, estabeleceu um significante para o inconsciente a partir da linguística de Saussure, permitindo uma autonomia significativa do inconsciente separada do consciente.

No entanto, esta obra não pretende ser uma descoberta deste significante narrativo, mas a utilização desta descoberta na construção e análise e na criação da obra cinematográfica. A novidade é, sobretudo, a aplicação desse conhecimento em uma nova área, oferecer a outro campo uma teoria para a construção do personagem naquilo que a atual teoria do roteiro cinematográfico se ressentia. Ao estabelecermos um *corpus* teórico extraído de um viés semiótico, capaz de iluminar os crepúsculos da alma e revelar a “estrutura invisível” da ação e dos personagens, possibilitamos novo instrumento aos autores e roteiristas com o qual seriam capazes de ir além das peripécias na construção e análise do roteiro cinematográfico.

Este trabalho só foi possível porque as teorias que fundamentam o personagem, que o inserem na narrativa, foram descobertas há quase quatro décadas pelo linguista A. J. Greimas. Em seus primeiros estudos, já existiam as sementes que apontavam um caminho evolutivo rumo à semiótica do sujeito, especialmente porque se dedicou a fundamentar através das *modalizações* as raízes de onde brotariam as paixões. A semiótica, ao chegar às paixões, se apoiou também nos conceitos da filosofia fenomenológica de Edmundo Husserl e Merleau-Ponty, colocando o sujeito com um corpo que sente, que percebe e é percebido como movimento do ser no mundo, e com essa aproximação ganha mais uma dimensão universal.

As análises evolutivas da semiótica das paixões e seus desdobramentos tensivos foram levados a cabo nos últimos quinze anos por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, examinando as principais paixões, as estruturas nas quais se

sustentam, e como geram simulacros nos personagens, elevando a semiótica narrativa ao limiar de suas descobertas ao examinar o acontecimento extraordinário como um espetáculo da demonstração da alma.

Um destes avanços que utilizamos em nossa pesquisa, por exemplo, faz parte do livro “Tensão e Significação” (2001), onde Fontanille e Zilberberg aprofundam as análises das *modalidades*, inserindo a potencialização ao simulacro existencial dos personagens, ao lado da virtualização, atualização e realização. A fase da potencialização havia sido deixada por Greimas, em *Semiótica das Paixões* (1993), como um elemento ainda por desenvolver. E é na potencialização, como pudemos observar neste trabalho, que o sujeito se realiza plenamente, mesmo que seja em seus simulacros, sendo sua inserção na narrativa o fechamento de um ciclo teórico importante. Neste sentido, nossas análises têm o frescor das descobertas recentes, da aplicação deste conhecimento em campos ainda não testados.

Pesquisamos a evolução da narrativa escondida no interior das semióticas das paixões e tensivas, preocupadas atualmente em analisar a “presença” dos sujeitos no enunciado e suas relações afetivas, e não mais narrativas, uma área aparentemente deixada para trás. Esse contexto existencial do ser no mundo, que a semiótica oferece aos criadores e pesquisadores do roteiro cinematográfico, se apoia nos princípios fundamentais da narrativa, de um sujeito, um objeto e um destinador, associados a um arranjo afetivo entre personagens, sem os quais seria impossível chegar ao nível profundo das paixões. A pesquisa foi desenvolvida de forma que se perceba essa evolução das teorias e a necessidade de explicar mais de uma vez o mesmo assunto, a mesma paixão, porém revelando sua descida aos aspectos mais densos do personagem.

Existe um encaixe perfeito entre a semiótica narrativa e as atuais teorias do roteiro, pois, como texto criativo que tem uma significação gigantesca em seu conteúdo, tem os mesmos princípios enquanto construção de narrativas. A natureza aristotélica da narrativa cada vez mais ganha dimensão paradigmática em termos semióticos. Independentemente de sua natureza episódica, evolui também para origem filosófica, de que a ficção é regida pelos princípios da vida e da existência.

Os filmes que escolhemos para exemplificar a aplicação da semiótica no roteiro cinematográfico, especialmente, “Central do Brasil”, de Walter Salles, e “Estômago”,

de Marco Jorge, obtiveram sucesso e reconhecimento internacional exatamente pela qualidade de seus roteiros e densidade existencial ocultada em seus personagens. Mesmo analisando mais profundamente trechos do roteiro dos dois filmes, foi possível perceber que, filmes tão diferentes, como “Melancolia”, do dinamarquês Lars Von Trier, e o americano “Gravidade”, de Alfonso Cuarón, também são regidos pelos mesmos princípios da teoria semiótica aplicada aos filmes brasileiros. É essa densidade oculta que está em todo personagem, até mesmo no personagem Bob Esponja, desenho animado do canal Nickelodeon, que em 2007 foi considerado pela revista “Time” um dos maiores programas de televisão de todos os tempos, que é comum a toda e qualquer narrativa. É a tensividade passional em forma de intensidade das paixões presente neste objeto inanimado que lhe dá uma alma.

Neste sentido, este trabalho se encerra cumprindo o que prometeu, e deixando em aberto uma imensa possibilidade de alcançarmos outros vieses de análise da obra cinematográfica além do roteiro, inclusive no processo de filmagem, quando é introduzido um ator com a função de incorporar a alma dos personagens no momento em que o roteiro vira filme. Essa transposição, seja em uma adaptação de um obra literária ou de um roteiro original, será a urgência da alma, como disse Deleuze, que deverá permanecer entre um texto e o outro.

8. Bibliografia

AGOSTINHO, Santo. *Sobre a Potencialidade da Alma*. Rio de Janeiro: Vozes de Bolso, 2013.

ARISTÓTELES. *Da Interpretação*. São Paulo: Unesp, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa. *Paixões e apaixonados exame semiótico de alguns percursos*. Porto: Cruzeiro Semiótico n.11-2, p.60-73, jul./jan. 1989/90.

_____. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

_____. *Teoria do Discurso – Fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2001.

BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

BEIVIDAS, Waldir. “Vladimir Propp – Antecedentes da Semiótica Narrativa de Greimas”. [S.l.]: [S.n.], s/d. Material de trabalho desenvolvido pelo prof. Dr. Waldir Beividas (FFLCH/USP) para cursos voltados à semiótica narrativa de Greimas.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.

BOLOGNESI, Luiz. *Videoaula – A Construção do Personagem*. São Paulo, ACFA, 2014.

_____. *Videoaula – O Processo de Criação do Roteiro*. São Paulo: ACFA, 2014.

CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. *Central do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do Roteiro Cinematográfico*. São Paulo, Editora JSN, 1996.

CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COURTES, Joseph. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

_____. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette, 1991.

DELEUZE, Gilles. *O Ato de Criação*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.

_____. *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

DESCARTES. *Paixões da Alma. Obras escolhidas*. Organizado por J. Guinsburg, Bento Prado Jr, Newton Cunha e Gita K. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

_____. *Os Exercícios do Roteirista*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação; as Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

_____. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

_____. *Semiótica das Paixões – O Ressentimento (p. 9 – 26)*. São Paulo: Revista Alfa, no. 51, 2007.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBEG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

_____.; DITCHE, Elisabeth; LOMBARDO, Patrizia. *Dictionnaire des Passions Littéraires*. Paris: Editora Belin, 2005.

GREIMAS, A. J.; ALEXANDRESCU, Sorin e outros. *Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

_____.; BREMOND, Claude e outros. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980.

_____. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

_____.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____.; *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____.; COURTES, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

_____. *Sobre o Sentido II – Ensaios Semióticos*. São Paulo: Edusp, 2014.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

JORGE, Marcos; SILVESTRE, Luísa; NATIVIDADE, Cláudia. *Estômago*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

LOPES, Carlos Reis; CRISTINA, Ana M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Como Contar um Conto – Oficinas de Roteiro*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1995.

MCKEE, Robert. *Story - Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro*. Curitiba: Arte & Letras, 2007.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo, um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Bartira, 2003.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia, a Construção do Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica Visual, o Percorso do Olhar*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Análise do Texto Visual, a Construção da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Histórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.

SCOTT, Kevin Conroy. *Lições de Roteiristas – Roteiristas Falam sobre seus Filmes*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TATIT, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Atelier Editorial, 2010.

TIEZZI, Ricardo. *Videoaula – O Processo de Criação do Roteiro*. São Paulo: ACFA, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VALÉRY, Paul. *Carriers, tome 1. Coll. La Pléiade*. Paris: Gallimard, 1991

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Atelier Editorial, 2011.

9. Filmes e audiovisual citados

CENTRAL do Brasil (BRA), 1997 (100 min). Roteiro: Marcos Berinstein e João Emanuel Carneiro. Direção: Walter Salles Jr.. Distribuição: Europa Filmes.

DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce que l'acte de création?". In: *L'abécédaire De Gilles Deleuze*. Paris: Editions Montparnasse, 2004. 3 DVDs. A conferência foi realizada em maio de 1987 em Paris.

DJANGO Livre (EUA), 2013 (120 min). Roteiro e Direção: Quentin Tarantino. Distribuição: Sony Pictures.

ESTÔMAGO (BRA), 2007 (90 min). Roteiro e Direção: Marcos Jorge. Distribuição: Downtown Filmes.

FLORES Partidas (EUA), 2005 (105 min). Roteiro e Direção: Jim Jarmusch. Distribuição: Europa Filmes.

GANDHI (Índia/Reino Unido), 1982 (188 min): Direção: Richard Attenborough. Distribuição: Sony Pictures.

GRAVIDADE (EUA/GRB), 2013 (90 min). Direção: Alfonso Cuarón. Distribuição: Warner Bros.

INSIDE Lews Davis – Balada de um Homem Comum (EUA), 2013 (105min). Roteiro e Direção: Ethan e Joel Coen. Distribuição: Paris Filmes.

MELANCOLIA (FRA/DIN/EUA), 2012 (136 min). Roteiro e Direção: Lars von Trier. Distribuição: Califórnia Filmes.

RELATOS SELVAGENS (ARG/ESP), 2014 (122 min). Roteiro e Direção: Damián Szifron.