UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

JOYCE DO NASCIMENTO LOPES

Afeto e subjetividade: uma análise semiótica do documentário *Elena*

Versão corrigida

São Paulo
2019

JOYCE DO NASCIMENTO LOPES
joycednlopes@gmail.com

Afeto e subjetividade: uma análise semiótica do documentário *Elena*

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Waldir Beividas

São Paulo

2019

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

L864a Lopes, Joyce do Nascimento
Afetividade e subjetividade: uma análise semiótica
do documentário Elena / Joyce do Nascimento Lopes ;
orientador Waldir Beividas. - São Paulo, 2019.
101 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Linguística. Área de
concentração: Semiótica e Linguística Geral.

1. Semiótica. 2. Afeto. 3. Subjetividade. 4.
Enunciação. 5. Discurso. I. Beividas, Waldir ,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Joyce do Nascimento Lopes

Data da defesa: 02/12/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Waldir Beividas

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10/02/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: LOPES, Joyce do Nascimento

Título: Afetividade e subjetividade: uma análise semiótica do documentário *Elena*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Aprovada em: ____/ ____ / 2019

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

A minha incrível mãe. Por tanto. Por ser uma mulher admirável. Por seu amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, pelo incentivo amoroso. Por acreditarem em mim.

A meus irmãos, Antônio e Valéria, por serem quem são.

A meus tios e primos, por se fazerem presentes.

A meu orientador, professor Waldir Beividas, pela disposição e seriedade em conduzir este trabalho. Por ter me acolhido na Universidade de São Paulo.

Ao professor Ivã Lopes, por sua presteza em lidar com nossas questões acadêmicas. Por sua leveza e seu bom-humor, tão necessários na universidade, por vezes, um ambiente hostil. Por ter me recebido tão carinhosamente no GES-USP.

À Eliane Soares de Lima, por ser uma professora inspiradora e comprometida. Por seu olhar sempre muito atento ao meu trabalho. Por sua presença firme na academia, fazendo-me refletir sobre nossa postura política como mulheres num espaço dominado por homens.

Aos queridos professores da Universidade Federal do Ceará, Américo Saraiva e Ricardo Leite, com os quais tive o privilégio de conhecer a teoria semiótica. De forma afetuosa, eles despertaram em mim o entusiasmo necessário para seguir na vida acadêmica.

Ao Thiago Moreira Corrêa, por ser um professor muito aberto ao diálogo e por, de uma forma ou de outra, ter contribuído com esta pesquisa.

Ao Fernando Moreira, grande amigo, parceiro de todas as horas. Sou agradecida por sua presença na minha vida, pelos conselhos, pelas boas conversas, pelos abraços calorosos que tornaram mais fácil essa caminhada.

Ao Vinícius Lopes, amigo generoso com quem as instigantes trocas acerca de nossos trabalhos me fizeram amadurecer em conhecimentos.

Aos amigos de graduação em Fortaleza, Jéssica Maria, Larissa Colares, Monique Lessa e Paulo Jefferson, com os quais dividi os primeiros anseios de seguir nos estudos acadêmicos. Pelo apoio que sempre recebi deles, principalmente, nos momentos de desânimo.

Aos amigos de trabalho do CAU/CE em Fortaleza, por fazerem sentir-me tão querida. Por incentivarem minha vinda a São Paulo, acreditando que seria a escolha mais acertada.

A meu primo, Luciano Filho, por ser um exemplo de dedicação à academia. Por ter sempre fortemente encorajado-me a seguir na universidade.

A minha prima-tia Iolanda, tia Ió, que tive a felicidade de conhecer em São Paulo. Não só me deu as primeiras orientações sobre a cidade, como sua acolhida afetuosa foi imprescindível para que eu me mantivesse bem longe de casa. Também sou grata a todos de sua família por terem me tratado como se há muito pertencesse a eles.

Aos amigos do GES-USP, que me receberam tão carinhosamente.

Ao CNPq, por financiar esta pesquisa.

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser: é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio 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.

É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta veladura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa?

A. J. Greimas

RESUMO

LOPES, Joyce do Nascimento. **Afeto e subjetividade**: uma análise semiótica do documentário *Elena*. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A pesquisa visa abordar a significação no filme brasileiro *Elena* (2012), dirigido pela mineira Petra Costa. Uma experiência bastante pessoal resulta em um texto fílmico sobre a relação da diretora com a memória da irmã, Elena, que comete suicídio aos vinte anos de idade, no início da década de 1990. Para além da direta rememoração dos fatos, por meio de um discurso em primeira pessoa, são colocadas as motivações íntimas da menina-mulher Petra que extrapolam a dor da perda, ou utilizam-na como desencadeadora de outros sentimentos manifestados: os estados de alma, as paixões. Tomamos então contato com a condição passional das personagens. Trazendo aspectos de um estilo documental, o longa é construído sobre uma narrativa profundamente emotiva, com destaque à subjetividade e aos afetos. A partir da busca dos sentidos, trataremos de evidenciar o percurso passional dos sujeitos. Para tanto, realizamos análise semiótica fundamentada na teoria de linha francesa, cujo fundador é o lituano A. J. Greimas. Seguimos também os avanços teóricos propostos por Zilberberg, valendo-nos da noção de tensividade. Assim, unimos modalidades e categorias tensivas para entender paixões. Luto, melancolia e acontecimento são trabalhados de forma central nesta dissertação. Procuramos igualmente entender os processos enunciativos capazes de criar determinados efeitos de sentido. Constatamos que há um tom passional a mediar as relações entre enunciador e enunciatário, pois, diante das características do filme já mencionadas, deparamo-nos não só com um “discurso da paixão”, ou seja, uma abordagem dos estados de alma dos atores do enunciado, mas também com um “discurso apaixonado” que se manifesta por uma organização específica da linguagem cinematográfica. Sendo o sincretismo uma estratégia enunciativa global, consideramos fundamental recorrer à manifestação, especialmente nessa obra, que utiliza os recursos do plano da expressão para criar um filme com traços poéticos. Queremos, pois, entender também como a afetividade perpassa a construção fílmica em sua manifestação.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica, afeto, subjetividade, enunciação, discurso.

ABSTRACT

LOPES, Joyce do Nascimento. **Affection and subjectivity: a semiotic analysis of the documentary Elena**. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The research aims to address the significance in the Brazilian film *Elena* (2012), directed by Petra Costa. In it, a very personal experience results in a filmic text about the director's relationship with the memory of her sister, Elena, who commits suicide at the age of twenty in the early 1990s. Beyond the direct recollection of the facts through a first-person discourse, the intimate motivations of the Petra girl-woman that extrapolate the pain of loss or use it as a trigger for other manifested feelings are set forth: the states of soul, the passions. Then we came into contact with the passionate condition of the characters. Bringing aspects of a documentary style, the film is built from a deeply emotive narrative, highlighting subjectivity and affections. From the search of the senses, we will try to highlight the passionate path of the subjects. For this, we carry out semiotic analysis based on the French line theory, whose founder is Lithuanian A. J. Greimas. We also follow the theoretical advances proposed by Zilberberg, drawing on the notion of tenseness. Thus, we unite modal values and tensive categories to understand passions. Mourning, melancholy and happening are concepts centrally worked in this dissertation. We also seek to understand the enunciative processes capable of creating certain meaning effects. Our hypothesis is that there is a passionate tone mediating the relationship between enunciator and enunciatee, because, given the characteristics of the film already mentioned, we are faced not only with a “discourse of passion”, that is, an approach to the states of soul of the actors of the utterance, but also with a “passionate discourse” manifested, we believe, by a specific organization of the language of cinema. Since syncretism is a global enunciative strategy, we consider it fundamental to resort to manifestation, especially in a work such as that proposed by us, which uses the resources of the plane of expression to create a film with poetic traits. Therefore we want to understand how affectivity permeates the filmic construction in its manifestation.

KEYWORDS: semiotic; affection, subjectivity, enunciation; discourse.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 – Os percursos passionais de Elena, Petra e Li An.....	17
1.1 <i>Afetividade, paixão e valor.....</i>	<i>17</i>
1.2 <i>Sujeito, desejo e objeto – busca pela identidade e liquidação da falta.....</i>	<i>22</i>
1.3 <i>Luto e melancolia – uma contribuição da psicanálise.....</i>	<i>24</i>
1.4 <i>O percurso passional de Elena.....</i>	<i>28</i>
1.4.1 <i>Elena – um sujeito marcado pela melancolia.....</i>	<i>29</i>
1.5 <i>O percurso passional de Petra.....</i>	<i>33</i>
1.5.1 <i>Petra – um sujeito marcado pelo acontecimento</i>	<i>36</i>
1.5.2 <i>A obra fílmica como resolução do acontecimento.....</i>	<i>41</i>
2 <i>O percurso de Li An – um sujeito marcado pelo luto.....</i>	<i>43</i>
Capítulo 2 – Enunciação e enunciado.....	46
2.1 <i>Discurso e afetividade.....</i>	<i>49</i>
2.2 <i>Sobre a semântica discursiva.....</i>	<i>52</i>
2.2.1 <i>O espaço.....</i>	<i>55</i>
2.2.2 <i>A Infância.....</i>	<i>58</i>
2.2.4 <i>A água.....</i>	<i>60</i>
2.3 <i>Sobre a sintaxe discursiva.....</i>	<i>66</i>
Capítulo 3 – O plano da expressão.....	73
3.1 <i>Um “quê” de desalinho: paixão na execução fílmica.....</i>	<i>76</i>
3.2 <i>Divisão fílmica em temáticas – para fins de análise.....</i>	<i>77</i>
3.3 <i>Vídeo caseiro.....</i>	<i>78</i>
3.4 <i>Câmera na mão.....</i>	<i>81</i>
3.5 <i>Ponto de vista.....</i>	<i>82</i>
3.6 <i>Profundidade de campo.....</i>	<i>83</i>
3.7 <i>Análise de sequência.....</i>	<i>88</i>

Considerações Finais.....	93
Referências.....	97

Introdução

Elena (2012) é um documentário brasileiro dirigido pela mineira Petra Costa. Trata-se de uma experiência íntima e pessoal através da qual o objeto fílmico concretiza a relação de Petra com a memória da irmã: Elena, jovem atriz que morreu aos vinte anos, na década de 1990, tendo cometido suicídio. Assisti-lo é deparar-se com uma obra bela e simbólica, fazendo-nos entrar em um universo particular, criado a partir dos afetos. Entre o sensível e a ancoragem no “real” como efeito de sentido, o fio das lembranças costura o texto. Não há como ser indiferente ao gesto criador, tanto é que sua repercussão foi bastante expressiva, tendo ganhado vários prêmios de melhor filme em âmbito nacional e internacional, como, respectivamente, no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; e no 35º Festival Internacional de Nuevo Cine Latino-americano – Havana, CUBA.

Reunindo elementos do estilo documental, o longa constrói a figura de Elena sob a perspectiva da diretora, esta também como personagem, sobretudo, a partir da narração em primeira pessoa e das imagens que simbolizam uma poeticidade, tornando o discurso profundamente subjetivo. No entanto, aparentemente encobertas, acabam sendo desveladas motivações de Petra, estreitamente relacionadas a ela mesma e a vivências que a marcaram, estando a morte da irmã no centro da narrativa, responsável pelos sentimentos que a impelem a determinados caminhos.

Duas décadas depois da morte de Elena, tendo igualmente se tornado atriz, Petra sente a necessidade de resgatar a irmã, tendo por ponto de partida o sonho dessa em fazer cinema. Viaja para Nova Iorque – tal como a irmã fizera para estudar e tentar a carreira – a fim de perscrutar o espaço que figurativiza esse desejo, como se a cidade guardasse toda a presença de Elena. Leva junto as lembranças: filmes caseiros, recortes de jornal, diários e cartas. A partir de uma jornada individual, Petra vai redescobrimo a irmã, com quem a forte relação foi bruscamente interrompida aos seus sete anos de idade, evento que deixou lacunas a serem preenchidas e uma dor ainda pungente.

O filme acaba, pois, expondo a sensibilidade dessa personagem, Elena, marcando suas angústias, seus medos, suas frustrações, sem, alternadamente, deixar de apreciar momentos de descontração e felicidade até o ápice de um estado patogênico cuja extensão temporal culmina com a morte. Paralelamente, os traços de semelhança entre as irmãs vão se apresentando. Com isso, temores de destinos similares. Uma crise de identidade instala-se em Petra. Vem o medo de ser como a própria irmã. No meio desse turbilhão afetivo, conhecemos a mãe, Li An, de

quem herdaram sonhos e aflições, mostrando-nos que alguns dos dilemas perpassaram gerações familiares. A recorrência dos mesmos sentimentos nessa sucessão de mulheres da mesma família, traz algo de universal dos dramas femininos, mas também aumenta sensivelmente o argumento emocional fílmico. São três histórias marcadas por um fato. Três trajetórias femininas que se entrecruzam e são atravessadas pelo peso de ser mulher e encontrar o próprio lugar no mundo. Ficamos, então, não só diante dos estados de alma de Elena.

Tendo até o momento discorrido sobre a interessante trama psicológica, além disso, chama-nos atenção o modo como essa produção audiovisual, classificada¹ como documentário em sua ficha técnica, subverte características tradicionais ao gênero, explorando a subjetividade, os afetos e os estados passionais. Não é nosso propósito discutir as características e os limites do gênero documentário, entretanto, observar as diferenças nos abrem novas possibilidades de pesquisa, como a construção dessa subjetividade discursiva pela linguagem cinematográfica, particularmente, ancorada em uma perspectiva teórico-metodológica que nos guia na busca do sentido, ainda que este sempre nos pareça abstrato, fragmentado e difuso. Interessa-nos, então, os afetos que estão na base dos discursos. Nosso objetivo é, portanto, trazer uma análise centrada nessa perspectiva de construção discursiva.

A pesquisa deverá ser realizada, fundamentalmente, dentro do quadro teórico-metodológico da Semiótica Discursiva, cujo fundador é o lituano Algirdas Julien Greimas. Na esteira de Saussure e Hjelmslev, o autor desenvolveu um simulacro para a apreensão da produção de sentido, que constitui um percurso gerativo, tendo em vista a significação desenvolver-se em diversas camadas que vão se complexificando. Sabendo que toda linguagem apresenta dois planos constitutivos, tal modelo destina-se a apreender o plano do conteúdo a partir de diferentes planos de expressão. O que descrevemos aqui ficou conhecido como teoria clássica ou padrão, justamente por constituir as bases da semiótica francesa.

Resumidamente, a teoria semiótica clássica concebe o sentido em níveis distintos: fundamental, narrativo e discursivo; do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. O nível fundamental é descrito por meio de categorias semânticas mínimas, oposições que alicerçam muito abstratamente o sentido do texto. No nível narrativo, temos as transformações operadas por um sujeito, simulando as ações do homem no mundo. E o nível discursivo é aquele assumido pelo sujeito da enunciação, adquirindo especificidade temática e figurativa, além das projeções de pessoa, tempo e espaço (BARROS, 1988, 1990; FIORIN, 2005). Assim, sendo

¹ <http://www.elenafilme.com/o-filme/#synopsis>

uma teoria geral da significação, a semiótica apresenta conceitos e fundamentos a serviço de uma metodologia própria, eficiente para textos diversos, que são a unidade de análise.

Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (1990), o corpus analisável pela semiótica é entendido como objeto de significação porque é realizado por mecanismos e processos que o tornam um todo de sentido. Assim, a semiótica propõe uma “análise interna ou estrutural do texto” (BARROS, 1990, p. 7). As pesquisas podem abarcar diversas linguagens, ou seja, diferentes planos de expressão tendo em vista a integralidade do sentido. O conteúdo de uma produção audiovisual, por exemplo, é manifestado de forma verbal, visual, sonora, etc.

O estudo das paixões resultou de uma fase da semiótica posterior à análise das estruturas narrativas até então focada na ação dos sujeitos. Tendo por base a obra de Greimas e Fontanille, *Semiótica das Paixões* (1993), o interesse dirigiu-se para o percurso no qual o sujeito ocupa diferentes posições passionais, estados de alma de diversas denominações, tais como amor, ódio, indiferença, medo etc. Passou-se, pois, a investigar “as qualificações modais que modificam o sujeito de estado” (BARROS, 1988, p. 61). É, pois, a história modal de um sujeito de estado que possibilita analisar o “processo de construção ou de transformação do ser do sujeito”, segundo José Luiz Fiorin (2007, p. 10). Além dos esforços dos autores já mencionados, os desenvolvimentos mais recentes são aqueles advindos da teoria tensiva, que, com as contribuições de Claude Zilberberg, colocou o estudo da afetividade e dos estados de alma no centro das recentes discussões, podendo então serem as paixões mais bem compreendidas.

Assim, o atual estado de coisas na semiótica representa o desenvolvimento de novos instrumentos analíticos até então deixados de lado pela teoria clássica. Valendo-nos dessa nova visada, a análise de nosso discurso fílmico propõe entender como a questão dos afetos criam efeitos de sentido no enunciado e interferem nas relações entre enunciador e enunciatário. Trata-se do que Barros (1990) explica quando afirma que a semiótica se ocupa não só com “o que o texto diz”, mas “como ele faz para dizer o que diz” (p. 7). Já que vamos também abordar as paixões, podemos completar essa ideia com a explicação de Fiorin (2007) acerca da distinção entre “discurso da paixão” e “discurso apaixonado”.

Pode-se repensar essa diferença, dizendo que a Semiótica estuda as paixões manifestadas tanto na enunciação quanto no enunciado. Na enunciação, temos o discurso apaixonado, quando das marcas deixadas pelo processo do dizer no dito depreende-se um tom passional. (FIORIN, 2007, p. 6)

Sabemos que a ênfase nos afetos e nos sentimentos cotidianos parece fazer parte de uma tendência no documentário brasileiro contemporâneo (BALTAR, 2013), que já vem sendo estudada dentro do escopo das pesquisas relacionadas ao cinema, guiadas por olhares mais específicos a esse campo de estudos. Nosso objetivo, então, é atentar para as significações em *Elena*, recorrendo à semiótica de linha francesa e partindo do percurso gerativo do sentido. Como já mencionado, valer-nos-emos também dos desenvolvimentos mais recentes da teoria que recaem sobre a tensividade. Portanto, especificamente, as questões que norteiam esta pesquisa dizem respeito às paixões, a saber, aos estados de alma das personagens Elena, Petra e Li An que constatamos ao longo de seus percursos passionais na narrativa, e a construção afetiva do enunciado. Além disso, em nível discursivo, as características do texto fílmico fazem-nos depreender um tom passional, de modo a sensibilizar o espectador. Essa percepção instiga-nos a querer entender esses processos e mecanismos enunciativos, advindos também do sincretismo de linguagens, sendo relevante perpassar, de algum modo, o plano da expressão.

Almejamos, pois, compreender o produto cinematográfico como portador de uma coerência interna, resultado do sincretismo de linguagens a fim de se chegar ao sentido imanente do texto. Acreditamos poder contribuir para o campo de estudos semióticos, apoiando-nos nas pesquisas acerca dos textos sincréticos. Podemos citar os empenhos de Jean-Marie Floch (1985) para o desenvolvimento da semiótica visual, e que, portanto, auxilia-nos com o sincretismo a partir do plano imagético. No Brasil, temos ainda o interessante trabalho de Waldir Beividas (2006) sobre as semióticas sincréticas, o cinema em particular, que propõe uma teorização a partir do conceito de código para a investigação da manifestação fílmica.

Decidimos começar nosso trabalho pelo percurso passional das personagens, adentrando, pois, nossa análise pelo nível semionarrativo. Tal escolha deve-se ao fato de acreditarmos que sendo esse o nosso ponto inicial conseguimos uma abordagem mais nítida não apenas de esclarecimentos teóricos, como também de fins analíticos. Por isso, no primeiro capítulo, introduzimos a história particular de cada personagem especialmente naquilo que mais a torna marcante. Antes, porém, fazemos uma breve discussão acerca de alguns conceitos, para nós, elucidativos durante a pesquisa. Tratamos de um conceito-chave em nosso estudo, o afeto, que se fundamenta nos avanços da teoria tensiva, bem como propomos também uma reflexão sobre o conceito de valor, noção cara desde a teoria clássica.

Trouxemos uma leitura do conhecido texto *Luto e Melancolia*, de Freud (2011), sobre o qual explanamos nosso entendimento. A obra nos ajuda a entender os percursos que estamos acompanhando. A definição de melancolia segundo o psicanalista guia-nos pelo estado passional de Elena, ao qual podemos dar um tratamento tensivo, compreendendo como um

estado de baixa intensidade, ou seja, de pouco potencial de energia, é capaz de levar à morte. Petra é vista sob a perspectiva do acontecimento, ou seja, daquilo que acontece e tem importância para o homem. Assim o acontecimento diz respeito a um evento que chega com máxima aceleração e elevada tonicidade, a saber, irrompe inesperadamente e tem muito acento de sentido para o sujeito. Destarte, a morte trata-se desse fenômeno para Petra. Consideramos que a execução da obra fílmica é a sua própria narrativa como tentativa de superação do evento traumático, ou, nos termos da semiótica tensiva, ela é resultado de um processo de resolução, que se dá a partir de uma discursivização do acontecimento. A personagem Li An carrega igualmente o peso de um trauma, sobretudo, por ser a mãe envolta numa atmosfera de responsabilidade pela filha que comete suicídio. Ao contrário de Petra, ela não busca uma resolução. Diante do fato, resta-lhe apenas resignar-se. Aplicamos também pontos de vista freudianos para entender algum tipo de relação coerente junto ao caso dessa personagem. Reconhecemos, no entanto, um desvio nela como um luto não superado, uma característica melancólica integrada à personalidade dessa mãe, que convive com a eterna e intensa saudade.

No segundo capítulo, seguindo as orientações do percurso gerativo do sentido, tratamos da enunciação e do nível discursivo. De início, atentamos para a realização do gênero documentário, que, em alguma medida, no filme encontra-se subvertido. Apesar de conservar algumas características pertinentes ao gênero, o apelo afetivo e a subjetividade que a obra apresenta, em contraposição à tradicional objetividade, faz-nos considerar que se trata de um enunciado concessivo, por gerar surpresa e impacto sensível no enunciatário. O termo concessão advém da metalinguagem da teoria tensiva por oposição ao que é implicativo. Ainda dentro da abordagem enunciativa, discutimos a semântica discursiva por meio das figuras, destacando o conjunto das mais relevantes e seu papel de afetar sensorial e emocionalmente o espectador. Sobre a sintaxe discursiva, avaliamos as projeções de pessoa, tempo e espaço. Apontamos como traço fundamental da obra o seu desenvolvimento em primeira pessoa, o que acarreta a chamada *debreagem* enunciativa, e suas principais consequências.

Vimos até o momento percorrendo sobre o plano do conteúdo, porém, no terceiro capítulo, tentamos lidar – tendo em vista nossos próprios limites e as dificuldades mesmas das pesquisas atuais – com o plano da expressão. Sabendo que esse não se põe ausente da construção de sentidos, ou melhor, participa integralmente da significação de uma obra, procedemos da seguinte maneira: ressaltamos características da expressão pertinentes à linguagem cinematográfica as quais consideramos mais determinantes na constituição de sentidos por nós encontrados. Não listaremos tudo que elencamos na análise, basta-nos apresentar ter dividido o capítulo a partir dessas particularidades, entre elas, como exemplo, a câmera na mão, aspecto

bastante produtivo na medida em que podemos aplicar questões do semissimbolismo. Para fins mais específicos de aplicação, escolhemos uma sequência fílmica e analisamos mais detalhadamente. Ressaltamos cores, enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, etc.

Com todo nosso processo de pesquisa, concluímos, enfim, ser vasto o material de análise gerado por nosso objeto. Encontramos caminhos diversos por onde seguir, e, em nossa conclusão, retomamos nossas escolhas a fim de delinear mais globalmente nosso percurso. Sabemos não ter esgotado as possibilidades de nossos objetivos, mas fizemos o possível dentro dos limites impostos por este trabalho de dissertação.

1 Os percursos passionais de Elena, Petra e Li An

1.1 Afetividade, paixão e valor

Nosso trabalho parte da premissa de que o afeto deve ser colocado no centro dos processos de significação, tal como propõe Claude Zilberberg (2011) por meio dos conceitos da semiótica tensiva, tratando-o como conceito-chave de sua teoria. A ancoragem do sentido na afetividade é hoje amplamente assumida pela semiótica, mas já “estava latente desde aquilo que se denominou ‘virada modal’, sendo, no entanto, preciso aguardar a obra *Semiótica das Paixões* para que ela pudesse ser mais bem avaliada” (ZILBERBERG, 2011, p. 45). Contudo, para além de abstrações diversas, o que, de fato, toda essa nova abordagem quer dizer? Para nós, pensar o afeto significa trazer o sujeito à tona. E por afetividade entendemos aquilo que afeta esse sujeito, proporcionando-lhe uma dada maneira de sentir seu entorno, interferindo na modalização do ser e, por vezes, determinando estados de alma.

Ao trazer essa discussão, estamos tratando aqui das pré-condições da emergência do sentido, daquilo que a “objetividade” do inteligível parece não dar conta, a partir de categorias bastante abstratas. Mas onde se localizariam tais categorias a ponto de gerenciar um tal afetamento? Para melhor entendimento, em termos metodológicos, precisamos pensar em um “espaço” subjacente a todos os tipos de níveis e camadas que a semiótica discursiva já foi capaz de propor, onde se organizam certas “forças” que mobilizam estruturas mais concretas. Esse espaço seria então delimitado por uma relação entre sujeito e objeto, tomando aqui essa relação como algo a ser significado. Assim, onde a semiótica greimasiana concebia um nível profundo estruturado em oposições semânticas muito genéricas como sendo a base de toda significação, a semiótica tensiva admite um lugar imaginário, no qual existem grandezas fluxionais a envolver os actantes em interação. Esse espaço é conceitualmente denominado tensividade, no qual atuam duas dimensões distintas, a saber, a intensidade, ou seja, a afetividade, o sensível, os estados de alma; e a extensidade, o inteligível, os estados de coisas. Trata-se de um espaço complexo que está baseado na dependência da extensidade para com a intensidade (ZILBERBERG, 2011).

Tentando tornar as definições mais claras, em nossas palavras diríamos que o termo intensidade carrega mesmo um sema relacionado ao uso corrente, isto é, força, energia, vigor com que atinge o sujeito. Maior ou menor pode ser o grau sentido de intensidade. Já a extensidade diz respeito àquilo que está fora do sujeito, mas que acaba sendo determinado por sua própria percepção afetada pela intensidade. As determinações intensivas e extensivas

recebem a denominação de valências, as quais atuam na relação sujeito-objeto para a constituição do próprio valor, do qual falaremos mais adiante. Elas podem ser então definidas como o “valor do valor” (p. 52). Cada uma das dimensões é constituída por duas subdimensões. A intensidade une andamento e tonicidade, a extensidade une temporalidade e espacialidade. Eis, então que o fato semiótico é condicionado ao espaço tensivo, sendo este uma projeção do sensível sobre o inteligível. Para maior esclarecimento, citamos Zilberberg (2011, p. 69), elaborando mais profundamente o que já vimos dizendo:

A intensidade não é alheia à noção – para sempre obscura – de força, mas como seu *ser* é um *fazer*, e provavelmente, nada além disso, como ela faz sentir seus efeitos, estes podem ser medidos em sua qualidade de subtaneidade, de “precipitação” e de energia, as qualidades, ilusórias enquanto tais, subsumem quantidades em processo. A extensidade diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade, porém com uma ressalva: que a extensão desse campo é em primeiro lugar temporal, dado que o tempo humano, o tempo discursivo, está sempre além do tempo.

Diante do afeto, temos então um sujeito sensível, que vivencia e percebe as grandezas que adentram seu campo de presença, “considerado como o domínio espaço-temporal em que se exerce a percepção” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 125). Tudo que lhe chega é medido a partir de seu “eu”, mas referimo-nos então a um “eu” semiótico, “sensível, afetado, muitas vezes atônito, quer dizer, comovido pelos êxtases que o assaltam, um ‘eu’ mais oscilatório que identitário” (p. 128), um “eu” imerso no espaço tensivo, que precisa regular e ajustar tais tensões. Assim, sujeito e objeto são resultantes da função “percepção”. É a partir da existência mútua que a relação tensiva é responsável pela ligação entre esses dois actantes. E o modo como as grandezas penetram e funcionam nesse campo, a partir, sobretudo, das subdimensões de andamento e tonicidade, é que determinará o tipo de ligação afetiva.

Assim é que tais modulações no espaço tensivo determinam as modalizações do ser, a partir das quais podem ser definidos estados de alma que se tornam gatilhos narrativos. Para sintetizar o que vimos explicando até agora, valer-nos-emos da seguinte citação: “nossas emoções regem nossa identidade actancial, em função das valências imperiosas que sustentam” (ZILBERBERG, 2010, p. 3). Ou seja, nesse breve enunciado, entendemos a relação da afetividade com a existência modal do sujeito sustentada por categorias ainda mais abstratas. As emoções determinam a atitude modal do actante, ou seja, o modo como ele se apresenta perante o objeto. Ou mesmo o seu desmantelamento modal, quando ante uma dada vivência, ele é incapaz de agir, posto que é tomado pelo objeto. Retornaremos, entretanto, de modo mais

demorado a essa questão quando, mais precisamente, tratarmos do conceito de acontecimento. Para não perdermos o raciocínio, reforçamos que fizemos tal abordagem tendo sempre em mente a construção dos discursos, que jogam, sobretudo, com as forças intensivas para produzir determinados efeitos tanto na instância do enunciado quanto na da enunciação.

Com a reflexão feita até aqui, acreditamos conseguir pensar a questão do valor, conceito caro à semiótica greimasiana, a qual esta pesquisa deve também fortemente suas bases, mas que até então não havia explicado satisfatoriamente de onde emerge o valor, entendendo este como aquilo que faz um sujeito querer um objeto. Zilberberg (2011), logo no início de seu *Elementos de Semiótica Tensiva*, já nos coloca uma proposição-chave: valor e afeto encontram-se em um lugar onde se determinam mutuamente, ou seja, nas palavras do autor, são grandezas que se auxiliam reciprocamente, “poupando-nos de pensar valores sem afeto e afetos sem valor” (ZILBERBERG, 2011, p. 11). O valor se dá então pela associação de uma valência intensiva com uma valência extensiva. Assim, uma grandeza semiótica é considerada em termos dos efeitos que engendram sua intensidade, e seu valor é forjado no âmbito desse espaço tensivo. Trata-se, pois, de “controlar a distinção entre, de um lado, os investimentos semânticos dirigidos aos objetos de valor e, de outro, as condições tensivas e figurais que sobredeterminam e governam os primeiros” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 16).

O sujeito sensível, ao se tornar sujeito semionarrativo, vê seu universo partilhar-se axiologicamente graças à polarização em euforia/disforia, enquanto, no espaço tensivo, a foria não polarizada caracterizava as reações de seu corpo próprio às tensões nas quais ele estava mergulhado. Assim surge o valor no sentido semiótico: o valor como diferença que organiza cognitivamente o mundo focalizado, e o valor como desafio axiológico que polariza o próprio foco (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 29).

De acordo com o que já foi apresentado, mas já trazendo uma certa densidade sêmica aos termos, “um observador sensível é instalado no cerne da categorização”, sendo ele mesmo o lugar das correlações entre gradientes semânticos. Até então falamos do corpo próprio que sente os efeitos de interdependência entre as valências perceptivas (intensidade e extensidade) (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 20), num campo determinado pelo alcance espaço-temporal do ato perceptivo, que pode ser expresso tanto em termos de extensão dos objetos percebidos, quanto em termos de intensidade das percepções” (p. 129).

A partir, no entanto, do momento em que o mundo torna-se cognitivamente organizado, é possível falar na emergência do valor e o surgimento de um sujeito semionarrativo. Assim

toda ação narrativa provém de um valor em jogo, sendo este constituído por um impulso da ordem do afeto. Como já citamos acima, os dois conceitos são entendidos como interdependentes. Tal impulso afetivo, pode ser difuso, ou seja, não se sabendo exatamente o que se é sentido, no âmbito, por exemplo de uma língua. Pode, todavia, acontecer desse impulso afetivo tornar-se bem caracterizado, de forma a ter sido lexicalizado e incorporado numa dada cultura. Então já estaríamos nos referindo a estados de alma, ou seja, paixões.

Essas paixões são efeitos de sentido resultantes do tratamento discursivo, sobretudo das relações inteligíveis e sensíveis. Por isso, trataremos as paixões como um complexo modal e tensivo, ou seja, um determinado arranjo de modalidades sobredeterminado pelas grandezas tensivas. Assim o valor da modalidade está condicionado pela correlação entre intensidade e extensidade, a saber, a organização dos dispositivos passionais não se explica apenas pela composição modal. Tal atitude seria insuficiente para dar conta das nuances passionais. Para além dos conteúdos modais (querer, saber, poder, dever ou crer), uma sintaxe interna de correlações tensivas põe em funcionamento o dispositivo passional. Assim, um determinado investimento de valor num objeto pressupõe uma certa modalização do ser, igualmente determinado por valores, como bem nos explicam os autores de *Tensão e significação*:

A paixão não é concebível sem o valor: valor investido nos objetos, axiologias descritivas, obviamente, mas sobretudo valores modais e aspectuais, controlados pelas valências tensivas. Se tomamos a dimensão passional do discurso por inteiro, ela se deixa ver como globalmente dedicada à emergência, ao reconhecimento e a circulação dos valores. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 313)

Discorremos amplamente sobre o projeto zilberberguiano, mas não podemos deixar de mencionar que a obra de Greimas já apontava para o afeto como algo fundador da significação ao abordar o timismo. Já em *Semântica Estrutural* (1966) ele menciona a categoria tímica relacionando corpo e percepção no encaminhamento do sentido. No texto *Sobre a modalização do ser*, incluído posteriormente no livro *Sobre o sentido II* (1983), ele diz tratar-se de “uma categoria ‘primitiva’, dita também proprioceptiva, com a qual se procura formular, muito sumariamente, o modo como todo ser vivo, inscrito em um contexto, ‘se sente’ e reage a seu meio, considerado o ser vivo como um ‘sistema de atrações e repulsões’ (GREIMAS, 2014, p. 103). Acreditamos, pois, tratar-se já daquilo que afeta o sujeito. Já em *Semiótica das paixões* (1993), a foria é ideia de grande importância, e Greimas e Fontanille (1993) situam bem a natureza perceptiva da significação. Para eles, “é pela mediação do corpo que percebe que

mundo transforma-se em sentido – em língua –, que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser percebida como modo de pensamento do sujeito” (p. 13).

Assim os valores descritivos de uma categoria semântica são “afetivados”, a partir de uma projeção de uma categoria inerente a todo ser vivo, a foria. Podemos dizer que o funcionamento da foria tenta ser explicado pela semiótica tensiva, a qual em termos gerais, já propusemos anteriormente. De acordo com Barros (1988), se as dimensões tensivas são subjacentes a qualquer unidade de sentido, elas “podem ser consideradas como termos de uma categoria que modaliza as categorias semânticas, no nível das estruturas fundamentais, papel que Greimas atribuiu à categoria tímica” (p. 26), consistindo o par em /euforia/ vs. /disforia/. Zilberberg propôs uma outra categoria, possivelmente mais abstrata, mas que lida com os mesmos aspectos. Para uma semiótica tensiva, ele introduziu os termos /tensão/ vs. /relaxamento/. A autora nos esclarece então que a categoria tímica foi então redefinida como fórica para explicitar o caráter articulador entre a oposição tímica e a oposição tensiva.

A euforia, portadora de um caráter positivo, define-se, assim, como uma tensão decrescente e um relaxamento crescente; a disforia, com seu caráter negativo, como aumento de tensão e diminuição de relaxamento (BARROS, 1988, p. 26). Ainda segundo Barros (1988), a aplicação da foria sobre o descritivo tem especial importância para explicar, na instância narrativa, “as articulações modo-passionais que regem as relações entre os sujeitos e os objetos” (p. 25). Aqui voltamos a refletir sobre modalidades, praticamente, nos mesmo termos já discutidos anteriormente. De um nível profundo a um narrativo, opera-se uma conversão que parte de estratos muito abstratos que mediam a relação do sujeito com o valor para uma organização mais concreta e específica determinada por um conjunto de modalidades que articuladas especificam e enriquecem semanticamente os modos de ser do sujeito perante o valor, agora já investido em um objeto que se reconhece. Queremos dizer com isso que as modalidades são modos de lidar com o valor, definindo estados passionais, ressaltando sempre que tais estados têm origem e especificações tensivas.

Para nós, tal discussão é de extrema importância, pois queremos lidar especialmente com percursos passionais, ou seja, configurações discursivas decorrentes das relações do sujeito com o objeto desejado. De onde emerge o desejo de um sujeito por seu objeto-valor? Não saberíamos explicar objetivamente, ou talvez já tenhamos, em alguma medida, tentado isso ao tratar de foria e tensividade, colocando aqui a importância dos fatos da percepção. O caso é que podemos lidar com tal indagação em outros termos (mais concretos?), não necessariamente diferentes, mas complementares. Para tanto, e já que abordamos a percepção, questionamos: o

que é o sujeito para nós? Explanaremos então aqui sobre a existência semiótica, segundo a qual o sujeito somente existe por sua relação com o objeto.

1.2 Sujeito, desejo e objeto – busca pela identidade e liquidação da falta

Em qualquer narrativa, todo sujeito pressupõe um objeto, da maneira como entende a teoria semiótica, proposta por Algirdas Julien Greimas, da qual nos valem para elaborar e fundamentar as ideias seguintes. Para abordar a questão, partiremos do nosso objeto de análise. Logo no início do filme, a narradora Petra, que também é personagem, diz: “Mas eu volto para Nova Iorque na esperança de te (Elena) encontrar nas ruas”. Quem é Elena, afinal? Ela é aquela quem se deseja encontrar, a personagem de quem se fala e, ao mesmo tempo, com quem se fala. O narrador direciona sua fala a Elena, como se escrevesse uma carta e, ao fazer isso, fortalecesse sua presença como um outro, marcando explicitamente essa relação eu/tu. Acaba, então, por instaurá-la como objeto a ser buscado.

A relação elementar de toda narrativa é a que se dá entre sujeito e objeto, dois actantes, ou seja, duas funções, que se interdefinem, posto que um é a razão de ser do outro, uma questão de existência mútua. Trata-se de uma simulação das relações fundamentais do homem no mundo, representando o modo como está organizado o seu imaginário, resultando numa sintaxe narratológica de inspiração antropomórfica. Assim, toda narrativa gira em torno de tal relação, sendo marcada por um movimento de busca do objeto pelo sujeito em seu caráter de agente. O objeto é algo a ser perseguido e encontrado, determinando assim uma conjunção.

Não estamos lidando, todavia, com um objeto meramente material ou que apresente certa concretude. Tal actante pode nem chegar a ser figurativizado no discurso, mas, no caso de ser investido com figuras, e, dessa forma, adensado semicamente, funciona apenas como “suporte para a existência de valores” (GREIMAS, 2014, p. 34). Esse objeto é então apenas um lugar sintático de investimento semântico dentro da gramática narrativa. O que há de importância no objeto são os valores que ele carrega. “O objeto visado não passa, então, de um pretexto, de um local de investimento de valores, um alhures que mediatiza a relação do sujeito consigo mesmo” (p. 33). Com tal afirmativa, assentimos que o sujeito se torna o próprio valor, numa relação de continuidade. Mas o sujeito, a todo instante, sofre rupturas a partir de alternâncias dos estados de junção com o objeto, que a narratividade considera como transformações, visto estar-se ciente da constante “irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura” (p. 58). Não fosse esse o caso, nem haveria narrativa, e tudo seria apenas estado.

O objeto passa a ser reconhecido como parte que falta no sujeito, que, marcado por sua incompletude, não busca senão a si mesmo. Trata-se de uma semiótica da identidade que articula os valores na produção de sentidos, e a forma figurativa do objeto apenas “cauciona sua realidade de modo que por meio dela o valor se identifica com o objeto desejado” (p. 33). Depreendemos assim que essa Elena de quem se fala é portadora de algum valor de modo que a narradora quer encontrá-la, para talvez restabelecer uma continuidade necessária a sua integridade como sujeito em algum momento da vida fraturado. O progresso narrativo fica então por conta do conceito de foria, que carrega em si a ideia de um fluxo temporal e suas oscilações tensivas. As oscilações tensivas são valores primordiais, de atração e repulsão, de euforia e disforia, selecionados pelo sujeito da enunciação nas etapas mais profundas de estabelecimento do sentido. São os primeiros valores com os quais o sujeito se compromete e estão na base de categorias modais, actanciais e figurativas, tendo sua mediação com a superfície articulada pelo que Zilberberg (2006) denominou nível missivo ou aspectualização, que diz respeito às descontinuidades e continuidades que regem todos os discursos.

A busca do sujeito pelo objeto se daria então devido à uma primeira interrupção desse corpo fórico, que, segundo Luiz Tatit (1997), justifica inclusive as noções de sentimento de falta, espera, desejo, atração, e, sobretudo, de valor. O avanço dos actantes, um em direção ao outro, explicita a necessidade de entendê-los mediante um contínuo a partir do qual se tem uma entidade única. São as tensões que impelem o sujeito ao restabelecimento da sua unicidade, ou seja, à recuperação da própria identidade, determinada pela conjunção com o valor e o retorno a um estado de plenitude. Em seu conhecido texto *Paixões no espelho*, Edward Lopes (1989) esclarece que o ato de ser de cada ator narrativo identifica-se com o ato de querer. Voltando à definição de existência semiótica, toda relação do sujeito com o objeto é, então, mediada por esse impulso que denominamos querer. Assim todo fazer só pode ser posto em prática por um querer. Segundo o autor “o querer é um fazer interior que atualiza o ato em potência” (LOPES, 1989, p. 156).

Consideramos interessante propor aqui um breve diálogo com Freud, porque, como o citaremos mais adiante, acreditamos ser pertinente estabelecer de antemão algumas relações. Em sua obra inaugural, *A interpretação dos sonhos* (1900), ele traz a noção de desejo, que logo tornou-se conceito caro à sua teoria psicanalítica. Para ele, tão somente o desejo pode colocar o aparelho mental humano em ação. É em torno do desejo que o homem traça um projeto e segue um destino, ainda que, para o psicanalista, a busca desse desejo seja sempre a tentativa de preencher uma falta jamais satisfeita.

Por isso, o desejo move o homem na vida, visto que, sempre na esperança de encontrar aquilo que lhe foi suprimido, está sempre em busca de realizações. Deixemos claro que não estamos querendo saber do desejo inconsciente, pois sequer conseguiríamos, mas estamos aqui lidando com aquilo que se põe como objetivo conscientemente discursivizado, podendo assim ser analisado, mesmo que sua base seja da ordem do desconhecido. Como não há um objeto específico que se coloque sobre sua incompletude, o indivíduo ambiciona projetos de vida na expectativa de saciar seu desejo. Assim, consideramos que podemos falar de desejo dialogando com Freud, mas seguindo uma acepção semelhante a de Lopes (1989), que seria a de um querer, uma forte vontade interna.

Segundo Sandra Edler (2008), o desejo associado a uma ordem pulsional, ou seja, a uma força que move o sujeito, pode ser entendido em uma instância de representação. “Em seu enlace à representação, o desejo busca um nome, um sentido, inscrevendo-se na linguagem” (p. 79). Trata-se do que vínhamos discutindo acima. Por meio de uma formação do inconsciente, o desejo se faz representar por uma tendência a alguma coisa que pode ser nomeado dentro de um sistema cultural. Por isso, podem ser reconhecidos sujeitos fortemente marcados pela própria satisfação, avançando em direção a uma suposta realização do desejo.

Novamente podemos fazer um paralelo com Lopes (1989), quando diz que a ação é o correlato exterior da paixão (impulso interior, vontade, querer, desejo), que se manifesta pela liberação de uma energia antes congelada que o querer chama a exprimir-se exteriormente na ação. Logo, podemos imaginar que exista o correlato contrário do indivíduo desejante. Se é o desejo, ou o querer, que move o homem, seres que reconhecemos como marcados pela apatia poderiam então ser vistos como menos desejantes. Seria essa a condição do depressivo? Para Edler (2008, p. 82), “a depressão corresponde a zona do apagamento, do desaparecimento do desejo”, acarretando uma paralisação da ação. Em grande parte dos casos, o sujeito encontra-se numa “posição existencial de desistência” (p. 85). Com tudo isso em mente, voltemo-nos agora para entender mais detalhadamente a condição a que está acometido tal sujeito.

1.3 Luto e melancolia – uma contribuição da psicanálise

Desde a antiguidade, o termo melancolia é usado para definir um certo estado de humor do homem, um temperamento, geralmente associado à tristeza prolongada. Para nós, semioticistas, trata-se de um estado de alma, a saber, uma paixão, no que respeita a um afeto já lexicalizado e, portanto, inserido e reconhecido numa dada cultura. Encontrou campo fértil na psicanálise. Hoje, mais comumente, ouve-se falar em depressão para caracterizar os estados

anteriormente ditos melancólicos. A palavra, de origem latina (*depremere*), sugere “a ideia de pressão para baixo, achatamento, queda” (EDLER, 2008, p. 21). Não deixamos de encontrar, pois, relação entre uma designação e outra. O deslocamento para o novo termo deu-se na primeira metade do século XIX, alargando-se enormemente seu uso durante o século XX e início do século XXI, encontrando respaldo na psiquiatria até cair no uso cotidiano.

Deixemos, de antemão, já estabelecido que, neste trabalho, seguiremos alinhados com Freud, valendo-nos, especificamente, de seu ensaio *Luto e Melancolia* (1914), por encontrarmos o suficiente amparo em seu interessante estudo sobre a condição por ele mesmo considerada patológica. Seus desenvolvimentos sobre o assunto mostraram-se, em nossa análise, bastante profícuos. Aqui vale uma ressalva: prosseguimos de tal forma sem jamais esquecer as bases de nossa pesquisa, fundamentalmente semiótica. Por isso, optamos por falar em melancolia em vez de depressão. Para além disso, e aqui confessamos certa subjetividade, parece-nos intuitivamente também que a escolha lexical se ajusta melhor a um tratamento semiótico, no que concerne ao estudo das paixões. Feito tal esclarecimento, adentraremos agora a abordagem freudiana.

Para Freud (2011), a melancolia é de definição conceitual oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, apresentando-se sob várias formas clínicas. Para tentar elucidar o complexo afeto melancólico, ele parte então de uma analogia com outro estado afetivo cujos sintomas se assemelham, o luto. Este seria “a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2011, p. 46), caracterizando-se como um afeto normal do ser humano. Em algumas pessoas, entretanto, expostas a condições muito similares, haveria mais uma disposição patológica, entendida como melancolia. Previamente, gostaríamos de salientar resumidamente a razão mesma de se chegar a tais estados: para esses sujeitos, ou, apropriando-nos do conceito freudiano, para tais egos, aquilo a que se liga por desejo, ou seja, o objeto desejado, é possuidor de um significado tão grande que, “reforçado por milhares de laços”, não pode se desligar facilmente (p. 80). Daí a resistência em aceitar a perda do objeto e o surgimento de sucessivos sintomas.

Os dois afetos apresentam traços bastante semelhantes: desânimo profundo, desinteresse por tudo, inibição das atividades cotidianas. O luto, no entanto, tratar-se-ia de um estado passageiro, superado com o tempo, quando do restabelecimento do sujeito. E ambos os estados se diferenciariam apenas por uma manifestação, diríamos, bastante peculiar: o melancólico apresenta um intenso sentimento de baixa autoestima, ausente na pessoa enlutada.

O psicanalista descreveu pormenorizadamente o processo de superação do luto ou, como designou, o trabalho do luto, desvelando, para nós, os mecanismos de um estado

profundamente experimentado, mas bem pouco compreensível. Tentando simplificar, mas não por demais, a descrição freudiana: tem-se o sujeito diante da “realidade”², esta a mostrar-lhe que o objeto amado já não existe, está morto, perdeu-se para sempre. Tal desvinculação absoluta exige que toda energia investida, chamada de libido, seja retirada de suas ligações com o objeto. O homem, entretanto, não quer abandonar tal ligação, e, por um tempo, o indivíduo tende mesmo a permanecer nessa recusa, podendo ocorrer, se muito intensa, um afastamento da “realidade”. Só aos poucos, com grande dispêndio de tempo e energia, é que se realiza o desligamento do objeto.

No melancólico, o processo, até certo ponto, dá-se de modo muito semelhante. Mas, contrariamente ao enlutado, apesar de haver uma ruptura em sua relação objetal, ele não consegue elaborar um desligamento psíquico. Freud esclarece-nos que o resultado normal ou esperado seria uma retirada de investimento no objeto e seu deslocamento para outro. Acontece que o investimento no objeto foi suspenso, entretanto, a libido livre não se deslocou para outro objeto e, sim, retirou-se para o próprio ego. “Lá, contudo, ela não encontrou um uso qualquer, mas serviu para produzir uma identificação do ego com o objeto abandonado” (FREUD, 2011, p. 60). O ego, então, demonstra-se como que cindido: uma instância crítica (posteriormente denominada por Freud como superego) parece tomar parte do ego como o objeto abandonado. “Assim a perda do objeto se transformou em perda do ego” (p. 60), e o conflito entre o ego e o objeto amado, em uma bipartição entre a tal instância crítica do ego e o ego modificado pela identificação.

Além disso, Freud entende que os motivos que levam à melancolia ultrapassam, na maioria das vezes, o claro acontecimento da perda por morte, abrangendo todas as situações de ofensas, desprezo e decepção. Dessa forma, a melancolia difere muito do luto, que só é desencadeado por uma perda real. De todo modo, existe, nos dois casos, uma forte relação psíquica que, em algum momento, é interrompida. Tomamos aqui o amor como a força que liga o sujeito ao objeto de desejo. Ou poderíamos falar também de desejo como o impulso do ego em direção ao objeto, que, porque desejado, ante uma atração agradável, assim é amado. Toda relação amorosa, entretanto, cabe explicitar, mostra-se ambivalente, ou seja, comporta em seu interior o sentimento oposto de ódio. “A ambivalência é ou constitucional, isto é, inerente a cada uma das relações amorosas desse ego, ou surge justamente das experiências acarretadas

² Ainda que aqui o uso do léxico “realidade” seja aquele previsto no entendimento do senso comum, não nos acarretando, portanto, nenhum disparate teórico, preferimos usar as aspas para manter as coerções conceituais da semiótica e afastar, assim, qualquer possibilidade de uma ideia ontologizante.

pela ameaça de perda do objeto” (p. 80). Logo, a convicção, real ou imaginária, da impossibilidade da realização do seu desejo traz à tona o ódio, manifestando-se contra o objeto.

Precisamos fazer aqui uma observação que julgamos pertinente. O psicanalista lança mão de uma hipótese sobre a ligação amorosa com o objeto, afirmando a possibilidade de a escolha do objeto ter sido feita a partir de uma base narcísica, isto é, “a identificação é a etapa preliminar da escolha de objeto” (p. 62). Assim a escolha narcísica de objeto se converte em narcisismo. O que seria, contudo, uma escolha narcísica? Citando Edler (2008), diremos que essa escolha tem por referência uma imagem ou um ideal de si próprio. Em *Introdução ao narcisismo* (1913), diz-se que a escolha de um objeto em conformidade com o tipo narcisista pode se dar de acordo com “o que a própria pessoa é, como ela foi, como ela própria gostaria de ser, ou alguém que uma vez foi uma parte dela” (FREUD apud BERLINCK, 2008, p. 106). Logo, se o objeto é identificado com o próprio ego, transformando-se neste mesmo, o ódio contra si avança impetuosamente.

Esse conflito de ambivalência, de origem ora mais real, ora mais constitutiva, não deve ser desconsiderado entre os pressupostos da melancolia. Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser abandonado, ao mesmo tempo que o objeto o é – se refugiou na identificação narcísica, o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, insultando-o, humilhando-o, fazendo-o sofrer e ganhando nesse sofrimento uma satisfação sádica. (FREUD, 2011, p. 66)

O ego, tendo então se transformado no próprio objeto perdido, consente na sua própria destruição, pois o objeto, de fato suprimido, provou ser mais poderoso que o ego. Então, o complexo melancólico se apresenta como uma “ferida aberta”, esvaziando o ego até o empobrecimento total (p. 70). Assim, trava-se no sujeito uma batalha entre amar e odiar o objeto, todo esse processo estando subtraído à consciência. Vê-se então a degradação do ego, que se enfurece contra si mesmo. Desse modo, segundo Freud (2011), encontra-se a chave do quadro clínico, pois acaba-se por reconhecer as autorrecreminações, primeiramente, recreminações contra um objeto de amor, as quais se voltaram sobre o próprio ego. Podemos deduzir, então, seguindo os passos de Freud, o porquê de o melancólico ser tão autocentrado, ou seja, falar sempre de si, ainda que seja para se depreciar.

A intensa hostilidade que manifesta o melancólico contra si, na própria confusão entre ele e o objeto, possibilita, então, compreender os mecanismos envolvidos no suicídio como um ato extremo. O sujeito se desnuda em seu discurso melancólico, que é sempre um “eu em torno de si mesmo, vítima e algoz em seu sofrimento ampliado” (EDLER, 2008, p.). “Nesse contexto,

morrer, virar pó, *nadificar-se* é quase uma consequência. Obedece à lógica própria do melancólico, que se vê como destituído de qualquer valor ou importância” (p. 69). Vence a pulsão de morte, quando já não há mais qualquer ímpeto de apego à vida.

1.4 O percurso passional de Elena

Elena é mulher, jovem, atriz: marcada pelas características da sensibilidade, do perfeccionismo, da disciplina obsessiva e, no entanto, da constante insatisfação com o próprio trabalho, como se sabe pelo seguinte trecho: Petra (V.O.): “Os outros atores me contam que você ensaiava muito. Obsessivamente. Que mesmo quando parecia perfeito, *pra* você nunca *tava* bom, sempre faltava alguma coisa”. Contrastando com a permanente insatisfação, são mostrados vários recortes de jornais exibindo a notável repercussão de espetáculo por ela encenado, com imagens de destaque para a própria atriz. A jovem parece estar estabelecendo uma carreira no teatro. Acreditamos que a narrativa seguirá sua continuidade com Elena em ascensão na dramaturgia. No entanto, surge uma ruptura. A jovem é revelada como um sujeito que reconhece em si uma falta. Petra (V. O.): “Mas você não *tá* satisfeita. Você quer mais. Você diz que quer ser atriz de cinema”. Tal falta deve ser preenchida por algo que ela mesma admite como razão de sua satisfação. Nos termos semióticos, depreendemos que ela encontra um objeto-valor que definirá o percurso de sua vida: ser atriz de cinema. Eis o desejo de Elena.

Assim é que, como explica Lopes (1989), todo pensamento, bem como toda emoção, advém em uma paisagem delineada interiormente no ser, surgindo na mente do sujeito como programas narrativos (PNs) atuais, fazeres em potência. As suas decisões futuras serão, pois, baseadas na vontade. Uma decisão é uma figura do querer, que produz o planejamento de um fazer, pensado na forma de um PN dotado de investimento emocional, impulsionando o sujeito à ação. Logo, “a *decisão*, além de ser um pensamento que projeta o PN, é também uma emoção, a emoção manipuladora que nos faz fazer o PN pensado” (LOPES, 1989, p. 156). Tal objeto-valor para Elena causa-lhe tanta afeição que seu destino parece traçado pela força do seu querer-ser. Obstinada, viaja para o lugar onde acreditava poder realizar sua vontade.

Os primeiros contatos do espectador com ela no enunciado dão-se por meio de suas gravações em fita cassete, da forma que gostava de registrar o cotidiano, tal como um diário, para enviar à família. Ouvindo sua voz, deparamo-nos com uma Elena que acabava de chegar a Nova Iorque, em março de 1990, bastante entusiasmada e alegre, relatando com empolgação suas experiências e demonstrando otimismo e esperança em relação à carreira. Faz aulas de canto, dança, atuação. Recebe convite para testes de filme. “Sinto que minha vida *tá* melhor do

que nunca”, diz ela no mês de abril. Chega a conhecer o diretor americano Francis Ford Coppola, alimentando ainda mais o sonho de fazer cinema: “Quem sabe ele não me dá uma ponta”, conta o fato no mês de maio. Leva fotos a produtoras e realiza testes.

Segundo a narradora, esse actante é fortemente modalizado pelo querer ainda criança. Petra (V. O.): “Minha mãe me disse que desde os quatro anos você sabia que queria ser atriz”. Trata-se, portanto, de um sujeito em espera simples, modalizado por um /querer-estar-em conjunção/. A espera simples “coloca o sujeito em relação com um objeto de valor” (GREIMAS, 2014, p.236), no caso de Elena, figurativizado na arte, no trabalho e nos testes que realiza. A busca pela realização profissional inicia-se, então, pela esperança.

Encontramos, assim, um sujeito que, antes de tudo, crê-poder-ser. Tal crença nos mostra uma Elena forte e enérgica, envolvida por uma rotina movimentada, acelerada, sendo regida por uma elevada intensidade. Sentir que a vida está “melhor do que nunca” nos aponta um ápice afetivo. Por pressuposição, que ela passou por um processo que foi do restabelecimento, quando o sujeito supera uma minimização, ao recrudescimento, que marca esse pico de intensidade. Dizemos que esse percurso pressuposto, a partir de elementos bem marcados no filme, foi de ascendência. Acreditamos, como espectador, que Elena atingirá ainda um grau mais elevado de satisfação, pois a lógica implicativa nos diz que, se ela é competente, talentosa e esforçada, então alcançará seus objetivos e o sonho de ser atriz logo será realizado. Inicialmente, sua espera é relaxada, pois é um sujeito paciente que não-crê-não-poder-não-ser e sabe-poder-ser. Assistimos a um vídeo dela em uma entrevista da qual sai animada. No entanto, ela não recebe resposta para nada. Petra (V. O.): “Te dizem *pra* esperar, você não suporta esse tempo, essa espera”.

1.4.1 Elena – um sujeito marcado pela melancolia

Ao que o texto nos indica, Elena vai entrando em um estado de frustração, considerando que frustrar seja “disjuntar ou manter em disjunção o sujeito com um objeto-valor” (GREIMAS, 2014, p.235). Lembramos a reflexão de Greimas (2014) acerca da paciência do paciente: “em que momento se pode dizer que ele começa a ‘se impacientar’, que ‘perdeu a paciência’, que está no limite da paciência? ”. Já que a segmentação da vida passional na cotidianidade parece “vir em ondas de tensões e relaxamento, de situações de mal-estar e bem-estar”, a tensão, nessa espera paciente, acaba sendo “sobredeterminada pela categoria da intensidade e se torna excessiva, pior, intolerável, e provoca o saber sobre a não realização do PN do sujeito de fazer”. É o saber posterior que produz a “ruptura do fluxo passional” (GREIMAS, 2014, p. 240-241).

A consciência da impossibilidade de estar em conjunção com o objeto-valor causa o choque modal entre o querer-ser e o saber-não-poder-ser, advindo, então, a insatisfação.

Ficamos diante então de uma Elena muito diferente, que vai da euforia à disforia, do tônico ao átono, com um acréscimo contínuo de mais menos, que caracteriza seu percurso definitivo como descendente, indo da atenuação à minimização. Ela passa então a viver estados de alma de baixa intensidade. No mês de junho, ouvimos uma voz deprimida dizendo que se sente gorda, vazia, e define o próprio estado como decadente. Ela aparece em vídeos caseiros apenas comendo, com o olhar perdido. Tem acessos de choro incontável e raiva. Ora isola-se, ora discute com a mãe. Ao mesmo tempo em que se apresenta progressivamente um ser apático, este também é capaz de arroubos de fúria, que se alternam, provocando uma tensão emocional e um agravamento do estado passional. Em setembro, diz que sente a garganta machucada, não só pela tensão e ansiedade, mas principalmente pela “consciência do medo, da falta de amor” por si. Como caracterizar esse estado?

Para o devido esclarecimento, retomaremos conteúdos já discutidos anteriormente no item 1.3, que sabíamos necessário para esta etapa da análise. Encontramos em Elena traços do que Freud (2011) define como melancolia, que, como já bem colocamos, pode ser a reação à perda de um objeto amado. No caso de os motivos não serem aparentemente concretos, é possível reconhecer que seja uma perda de natureza ideal. Há casos ainda em que não se pode “discernir com clareza o que se perdeu” e supostamente “o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu” (FREUD, 2011, p. 50). Fazendo aqui nova retomada, tal estado seria caracterizado:

por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminação e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p. 46)

Elena, ao se ver em disjunção com a arte, tem sua autoestima rebaixada, critica-se, desqualifica-se. Junto ao sujeito insatisfeito parece surgir um sujeito decepcionado considerando que sujeito de estado e sujeito do fazer estão sincretizados no mesmo ator, ela própria. Diante de uma personagem incapaz de prosseguir no programa narrativo esperado, vemos se instaurar uma crise de confiança em si. Modalizado por um não-saber-poder-ser, com a ideia da ausência de competência para tornar-se aquilo que se deseja, manifesta-se um actante

que se julga em desconformidade com a crença depositada em si mesmo, como é possível perceber pelo texto da carta deixada por ela após o ato de intoxicação que causou sua morte. Petra (V.O.): “Esse mistério, me sinto escura, num escuro que nunca vai terminar, não ousa querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu os já vivi e poucos momentos depois já não possuía sua luz e não sabia *pra* quê, o que e por quê eu os fazia. E toda a tristeza de sempre tomava conta de mim”. Observamos o “desmoronamento da crença que sustenta o universo passional desse actante” (TATIT, 2001, p. 112).

Elena vive um desencanto profundo, acreditando que esse estado não terá fim, pois não voltará a desfrutar da plenitude que um dia foi capaz de sentir. O Dicionário Houaiss traz como uma das definições possíveis para o termo melancolia: “mal derivado do excesso de bile negra que levava os indivíduos acometidos à lentidão, tristeza e prostração”. Assim, pensamos que esse sujeito melancólico é tomado por uma paixão durativa, ou seja, em que se percebe o alongamento do período passional, como se o sujeito pedisse “‘um tempo de trégua’, um retardamento” (ZILBERBERG, 2011, p. 107), que representa uma desaceleração a prolongar a espera, que, como bem traduz Tatit (2001), permite ao sujeito determinar certa programação, tendo condições mínimas de segurança para a condução dos seus passos, por mais desconfortável que esteja a sua situação.

O sofrimento, contudo, de tanto alongar-se sem solução, começa a se tornar insustentável, uma dor crescente e interminável. Tanto é que, para designar esses estados de realização e virtualização, ela se vale das figuras de luz e escuridão, remetendo respectivamente às ideias de abertura ao mundo, expansão, e fechamento em si, concentração. Há, então, a predominância de valores descontínuos, que marcam o declínio do indivíduo e parecem minar sua capacidade de se restabelecer como agente da própria vida.

Na base dos fenômenos de disjunção ou conjunção entre sujeito e objeto, de persuasão ou perda de confiança entre destinador e destinatário, das relações opositivas entre sujeito e antissujeito, residem as escolhas efetuadas pelo enunciador do texto, dos valores *intensos* (responsáveis pelos limites, pelas disjunções, pelas paradas, pelas formas de concentração, enfim, pelas descontinuidades) ou *extensos* (responsáveis pelas gradações, pelas conjunções, pelas aberturas, pelas formas de expansão, enfim, pelas continuidades) e, sobretudo, do modo de entrosamento entre eles” (TATIT, 2001, p. 113).

Esse sujeito, parece-nos, emerge da confluência do sentimento de falta objetal com a dupla decepção advinda da crise fiduciária pelo sujeito do fazer ter frustrado suas expectativas

e pela culpa por ter acreditado nele, no caso, a própria Elena. O que nos parece mais claro com sua fala na já citada carta quando diz “não ousa querer”, como quem duvida da própria capacidade ou não se acha digno sequer de desejar algo. Segundo Freud (2011, p. 53), há um quadro de delírio de inferioridade – predominantemente moral – que se completa com “uma superação – extremamente notável do ponto de vista psicológico – da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida”. A mãe lembra uma fala dela: “Sem a arte eu prefiro morrer”.

Para o psicanalista (2011), a melancolia comporta o enigma da tendência ao suicídio, o que a torna tão interessante e tão perigosa. A despeito de qualquer conclusão freudiana, apegando-nos ao texto, chegamos então à pergunta, dentro do nosso horizonte de possibilidades, para a qual a resposta, assim como para Freud, não deixa de ser enigmática: o suicídio viria como um programa de liquidação da falta ou caracterizaria um ápice da atitude melancólica nesse desejo de se punir? Talvez, não exista uma única resposta. O que levantamos são hipóteses. O ideal, quem sabe, sejam as duas possibilidades, visto que estamos diante de dois quadros teóricos distintos. Procuramos aqui é alguma convergência de ideias na medida em que exista alguma coerência. E, mesmo dentro de um único campo teórico, a resposta pode não ser necessariamente única ou simples.

Do ponto de vista semiótico, trazemos como possibilidade a liquidação da falta, pois, no estado em que Elena se encontra, essa é uma tomada de posição viável. O excesso melancólico, ou o excesso de atonia, dispararia um gatilho narrativo, ou seja, uma transformação de estado, em direção à supressão dessa falta, e da consequente dor instaurada, ainda que seja uma atitude extremada e ponha em xeque o próprio sujeito, sujeito em disjunção com a vida. Do ponto de vista da psicanálise, também é difícil determinar bem a questão. Segundo nos esclarece Freud (2011), surge no melancólico uma perda no seu ego. Como discutimos no item 1.3, uma parte do ego é identificada com o objeto perdido, e a outra parte, chamada instância crítica, busca destruir a primeira, em virtude do conflito de ambivalência. Assim, o ego não só é coisificado, como é rebaixado a um nada. A perda do objeto transforma-se numa perda do eu, cuja consequência é a instalação de um conflito interno. Como explica a psicanalista Urania Tourinho Peres, “o melancólico sofre a angústia de um esvaziamento no eu (ego), um enfraquecimento do ‘sentimento de si’, e elabora sobre ele próprio um diagnóstico construído na menos-valia, na incapacidade para viver” (PERES, 2011, p. 115).

Convergem conosco as elucidações de Lopes (1989) sobre o ser narcisista. Se avaliarmos junto com o autor, a atitude de Elena representaria uma tomada de consciência que aponta para um eu carente como um lugar de falta, e por isso ela se colocaria como impossibilitada de projetar-se no futuro, pois esse estaria além de sua competência, sendo

incapaz de seguir adiante qualquer tentativa de programa narrativo. Destruindo toda possibilidade de futuro, não haveria mais esperanças de ser completo, da possibilidade de um dia vir a ser tudo. A vida então apenas prolongaria a dor da incompletude. Tem-se apenas a relação desse eu presente com um ideal inalcançável por meio da “forma de um complexo modal, com o *tempo do não mais poder ser*, que sob o aspecto da sua expressão limite – de *tempo de não poder ser nada mais* - nos dá a configuração modal passional da figura da *morte*” (LOPES, 1989, p. 157).

Assim, o suicídio apareceria como uma negação do sujeito, que pelo acréscimo de cada vez mais menos vida chega à extinção. Se, para Freud, o suicídio acontece como desejo de matar o objeto identificado com o próprio “eu”, devido à incapacidade de ter o objeto, a semiótica postula que o sujeito só existe em relação ao objeto. Logo, se não há objeto, não há sujeito. Se psicanaliticamente o objeto deve morrer, semioticamente, o suicídio seria uma formulação do não-sentido que o fim da materialidade corpórea conceberia simbolicamente, pois o sujeito, na sua incapacidade de desejar, não estabelece mais relações objetais, portanto, não se constituindo mais como sujeito, advindo apenas a não existência semiótica.

1.5 O percurso passional de Petra

A Petra é antes de tudo a narradora, que se apresenta também como personagem, ator do discurso, contando-nos sua história, ficcionalizando seu fazer fílmico ao se representar na obra como aquela que busca a memória da irmã, o que acaba sendo figurativizado por um percurso, por uma caminhada ininterrupta à qual assistimos. Estamos diante da primeira Petra, a da enunciação enunciada, a saber, “conjunto de marcas, identificáveis no texto, que remetem à instância da enunciação”, como explica Fiorin (2016, p. 31). Imaginemos que se trata da personagem a qual chamaremos de “a documentarista” no tempo presente, pois consideramos que tudo o que é narrado vincula-se ao processo de realização do filme. Evidentemente, não estamos falando da diretora pressuposta. Assim a designamos porque a personagem se apresenta a partir de tal fazer. Por isso, ela, a documentarista, volta para Nova Iorque “na esperança” de encontrar Elena “nas ruas”, levando tudo que a irmã deixou no Brasil: vídeos, fotos, diários e cartas em fita cassete.

Logo da chegada à cidade tem-se o início da exposição da memória, desde a vontade da mãe em ser atriz, herança deixada às filhas. Nesse relato, fala de Elena, fala de si e fala da mãe. Três percursos imbricados afetivamente. A segunda Petra é aquela do enunciado enunciado, que sabemos ser “a sequência enunciada desprovida de marcas da enunciação” (FIORIN, 2016

p. 31). É a personagem quando retratada no passado, da infância à vida adulta, de forma nem sempre cronológica. Ao passear por Nova Iorque, logo no início do filme, ela diz que já havia estudado lá, tendo se matriculado na Universidade de Columbia, em 4 de setembro de 2003, para cursar Teatro, mesmo sempre tendo ouvido da mãe que ela “poderia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova Iorque; que poderia escolher qualquer profissão, menos ser atriz”. Atuando como destinador, a mãe fracassa em sua manipulação, pois a filha, como destinatária, rejeita um fazer-crer e um dever-não-fazer cuja finalidade ela mesma desvela: “Queriam que eu te esquecesse, Elena”. Ou seja, que ela estivesse em disjunção com a própria memória. Petra não só repete os passos, como quer-não-esquecer a irmã.

Tendo sentido a morte de Elena ainda na infância, chega o momento em que afloram as suas próprias questões íntimas, parecendo ter relação direta com a dor da perda: traumas, angústias, inseguranças sobre quem ela é a partir do acontecimento que foi o suicídio. Busca então conhecer mais profundamente a história da jovem atriz, cuja existência foi repentinamente interrompida. Essa jovem atriz, entretanto, era sobretudo a irmã, a filha mais velha, um tipo especial de referência. Depois era a menina tornando-se mulher, atormentada pela sensibilidade feminina e à procura do lugar de artista no mundo. Não resta a Petra senão a identificação, no sentido de adquirir semelhança.

É como se o impacto causado pela morte da irmã tivesse tido consequências durativas, pois, marcando-a de tal forma, vem repercutir justamente num período de mais fragilidade emocional, que é a transição da adolescência para a vida adulta. São muitos questionamentos, entre eles a escolha da profissão, retratada no momento do vestibular. A Petra do presente, a narradora e documentarista, ator do discurso, vai igualmente se mostrando cada vez mais ansiosa, insegura e deprimida, como se, nos dois tempos, ela vivesse os mesmos estados passionais. Esse momento é figurativizado na perturbação mental da personagem narradora, que passa a se ver em Elena. A morte da atriz poderia ser a sua própria, ainda que em sonho, como relata na primeira fala do filme. Somos confrontados por essa imagem das irmãs unidas em identidade. Logo no começo, em voz off³ (V. O.), Petra inicia:

Elena... sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova Iorque com uma blusa de seda. Procuro chegar perto. Encostar. Sentir seu cheiro. Mas quando vejo, você *tá* em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro. (0:0:34 - 0:01:32)

³ Voz off: voz que está fora de quadro, mas faz parte da diegese.

Adiante, mais explicitamente: “Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você”, diz a narradora numa tentativa de evidenciar um processo similar a uma fusão, projetada no texto discursivamente, entre as duas, que vai se intensificando à medida que passam a compartilhar estados de alma semelhantes, tendo como gatilho os conflitos da juventude que impelem a jovem mulher Petra a buscar a individualidade a partir dos caminhos a serem seguidos. Assim a Petra, narradora, que simula realizar o filme, já adulta, parece sofrer toda a angústia daquela da juventude, então mais envolta nos dilemas existências.

Desde pequena, Elena age como destinador-manipulador da irmã. Petra (V. O.): “Minha mãe me disse que desde os quatro anos você sabia que queria ser atriz. E parece que você sempre dava um jeito de me por *pra* contracenar com você”. Da infância ao suicídio, as trajetórias das duas vão convergindo a ponto de Petra confundir-se com Elena em um redemoinho de sentimentos difusos. Já no decorrer do texto fílmico, uma dubiedade sobre de quem se está falando é instaurada. Perguntamo-nos: essa voz é de Elena ou Petra? E essa figura de mulher, é de uma ou de outra? Assim o enunciatório recebe a desordem interior da personagem como sua própria indefinição no nível discursivo, causando a dúvida. Essa identificação entre as irmãs é um fio condutor da narrativa.

Elena – aqui como lembrança pessoal fragmentada, contrapondo-se ao momento em que ela ganha forma em memória – parece atuar também para Petra como um destinador-manipulador, fazendo a irmã crer que se as duas são iguais, conseqüentemente terão o mesmo fim. Petra (V. O.): “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela. Eu tenho medo. Eu tenho medo do que o tempo vai fazer comigo”. A consciência da manipulação é demonstrada. Bem como a inclinação a cedê-la. Resta a dúvida: ela aceitará? As sequências⁴ seguintes sugerem visualmente essa perturbação de Petra. O fazer-interpretativo dela é posto em jogo.

Petra (V. O.): O medo de que eu fosse seguir seus passos, começou a se desfazer, mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim... Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco *pra* mim. Mas para morrer de novo. (1:09:27 - 1:10:08)

⁴ Sequência: unidade menor dentro do filme marcada por sua função dramática e/ou por sua posição na narrativa (XAVIER, 2005).

Assim, a construção da memória por Petra, e, por conseguinte, a concretização de Elena no enunciado retratam um fazer cujo objetivo é entrar em conjunção com o objeto-valor manifestado pela realização do próprio documentário. Ciente de que a irmã era “um estar em si”, Petra julgava-se fundida nela. Era necessário sabê-la como diferente, tornando-a tangível, palpável, de certo modo, viva. Petra realiza programas narrativos de competência para adquirir o valor modal do saber, tematizado pelo autoconhecimento, processo que vai culminando à medida que Elena ganha corpo para que as duas possam, enfim, se separar.

Ao vê-la, então, como outro, o que era identidade passa a ser alteridade, afirmando-se a integralidade dos sujeitos, tendo em vista a conjunção com a parte que faltava, para sentir-se inteiro. Petra era um sujeito cindido, dividindo parte de si com a figura da irmã. A oposição identidade vs. alteridade, que, fundamentando o percurso de Petra, mantém relação direta com a categoria vida vs. morte, a qual lhe é subjacente, uma vez que identidade está para morte assim como alteridade está para vida.

A partir do momento em que se tem consciência de si como indivíduo, Petra afirma o valor da própria vida. Tendo finalmente conseguido apreender a irmã como diferente, tem consciência de que Elena renasce para enfim morrer de novo. Acaba por realizar também o maior desejo de Elena, ser atriz de cinema, tornando o suicídio um espetáculo e dando-lhe conotação oscilante: ora está para o fim, ora está para o começo. Petra (V.O.) – “E enceno, enceno a nossa morte... *pra* encontrar ar... *Pra* poder viver”. Identificamos que o programa de competência é concluído quando ela, ao entrar em conjunção com a sua individualidade, passa a um estado de alma caracterizado por um crer-ser e um saber-poder-ser. Encontra, por conseguinte, satisfação, havendo, pois, “um retorno àquele comedimento que o acontecimento suspendeu” (ZILBERBERG, 2006, p. 199).

1.5.1 Petra – um sujeito marcado pelo acontecimento

Atualmente, a semiótica tensiva tem concedido centralidade à noção de acontecimento para a busca de significações, as quais apenas a narrativa greimasiana não tem dado conta de explicar em virtude de sua visada apenas sobre o que é da ordem da previsibilidade. Trata-se da ideia de inesperado, daquilo que irrompe sobre o sujeito, causando-lhe surpresa e perturbação. Permeando o curso da vida que se desenvolve rotineiramente, são fatos que ocorrem à revelia do sujeito a partir dos quais observamos a descontinuidade operando nos percursos e interrompendo o fluxo da ação planejada.

O suicídio de Elena foi sentido como acontecimento por Petra. Vindo de forma a surpreender, não se discute a importância do fato para a irmã, então com sete anos de idade. Sempre difícil é, no entanto, lidar com um evento dessa natureza, pois, como coloca Zilberberg (2011, p. 174), essa tonicidade, essa gravidade “é vivenciada, mas isso não explica muita coisa”, ou seja, é algo de extrema importância para o indivíduo que ele experimenta como um sujeito que sente, afetado pelos fenômenos do mundo, considerando que o afeto seja “o estado – ou mesmo a temperatura – da relação do sujeito a seus entornos” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 126). Logo, um acontecimento é assim chamado quando vem à tona por um intenso afeto, resultando apenas num puro sentir ou suportar.

Para nós, a introdução do conceito de acontecimento aparece como uma possibilidade analítica que concebe a instauração dos sentidos dentro de zonas de instabilidades, tal como as oscilações próprias da vida para tentar dar conta daquilo que ocorre a um sujeito sensível. Assim, o acontecimento vem como um fenômeno súbito, acarretando mesmo um impacto, atingindo a integralidade do sujeito e destruindo seu estado modal em virtude da grande importância do evento, ou seja, do seu acento, da ênfase de sentido. Em termos tensivos, diz-se que o acontecimento é de alta tonicidade. Diante do fato concessivo, eis que o sujeito se encontra paralisado, sem reação. É como se o tempo estivesse em suspensão e o espaço se fechasse sobre si. Como explica Tatit, o acontecimento

traz consigo um valor de precipitação que retira o sujeito de seu próprio fluxo constante de vida e o faz, a contragosto, saltar etapas. A perda de segmentos temporais subjetivos, cujo encadeamento garante a consciência do ser no mundo, produz nesse sujeito lacunas de identidade que precisam ser preenchidas. Não é por outra razão que o indivíduo surpreendido por algo se põe imediatamente a reconstituir a duração omitida na esperança de reassumir o controle do seu tempo interior, vale dizer, de sua própria identidade” (TATIT, 2010, p. 81-82).

A morte é um inegável acontecimento que arrebatava o homem, sobretudo, no caso do suicídio, pois se trata, inquestionavelmente, de uma interrupção abrupta do cotidiano com a incidência de uma descontinuidade sem precedentes, impossível de ser prevista e, muitas vezes, com consequências difíceis de serem superadas. Diz-se que é da ordem do sobrevir – um dos modos pelos quais uma grandeza ingressa no campo de presença e ali se estabelece, tal como propõe Zilberberg (2011). Então a morte de Elena está no centro do conflito de Petra, pois foi a perda inexplicada de um elo afetivo de extrema importância na sua vida, a irmã mais velha, aquela que cuidava, brincava, influenciava. Temos a certeza da importância desse

acontecimento quando Petra diz que sete anos foi a sua “pior idade”. Identificamos, então, um pico de tonicidade.

Para tentarmos caracterizar a partir do texto o que acabamos de conceituar, voltamos à fala da narradora quando ela diz que, no dia do evento, voltou da escola para casa como se tudo transcorresse de acordo com sua rotina. A primeira ruptura dessa rotina se dá quando ela vê mãe com uma expressão triste, acometida por um desespero o qual nunca havia presenciado. Durante esse momento do relato, toda a espacialidade é reduzida ao quarto. A câmera percorre o pequeno ambiente, passando pelos móveis, pelos objetos: cômoda, poltrona, bonecas, desenhos escolares. Como se aquele cenário, um espaço concentrado, tivesse permanecido de tal forma na memória. Já sentindo a magnitude do ocorrido, ela pergunta se Olinda, a babá, morreu. Então, sabe-se que a morte é um objeto de conhecimento para a menina. Contudo, ao perguntar pela morte de outra pessoa, fica claro que não seria possível pensar na morte da irmã, seria algo de um caráter absurdo, algo que jamais aconteceria em sua própria cabeça. Percebemos que aqui a menina se vale de uma lógica implicativa. O mais previsível seria a morte de outra pessoa.

Contam a ela que Elena morreu. Então a narradora lembra que na época achou “tudo muito cruel”. Pelo adjetivo escolhido, percebemos a força do ocorrido. Petra escolhe uma palavra como que apenas buscando uma tal medida no dizer para falar do sentimento que lhe acometera. Na execução fílmica, a narradora é interrompida, e entra um plano da mãe a relatar o instante. Essa ruptura no discurso ocorre, acreditamos, em virtude de uma impossibilidade do sujeito dizer muita coisa sobre o momento do acontecimento, pois, de acordo com Zilberberg (2011), há o império do mutismo em um sujeito transtornado. Por isso, a narradora delega voz para a mãe, que descreve o que aconteceu. Segundo ela, Petra diz apenas “*It hurts my feelings*” e começa a chorar, pedindo o elefantinho de pelúcia, o que retrata bastante bem o fechamento em um mundo subjetivo e uma tentativa infantil de atenuar o impacto da notícia.

Retrata também Petra como um sujeito sem reação por se tratar justamente de um fenômeno ininteligível, ainda mais para uma criança. Por isso, diante da surpresa só consegue tentar dizer como se sente e ter no corpo a expressão de um sujeito afetado. De acordo com Zilberberg (2011, p. 172), “de um sujeito estupefato, podemos dizer que ele ficou siderado, sem poder sair do lugar, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um “buraco negro” que tivesse engolido seu ambiente”. Diante do acontecimento, o homem é “desviado de seus caminhos habituais e projetado em sua devastação” (ZILBERBERG, 2006, p. 198). Em outras palavras, trata-se do aparecimento brusco de um fato singular, que guarda toda estranheza para o homem.

Assim, o “duplo suplemento de andamento e de tonicidade, surgindo de improviso, traduz-se, no sujeito, por um *déficit* daquilo a que chamamos seu comedimento, bem como por seu desmantelamento modal instantâneo” (p. 198). Para nós, isso fica explicitado no posterior comportamento de Petra, que passa a ter problemas psicológicos por não saber lidar com sua própria narrativa de vida. Evita falar da morte da irmã, apresentando tendências obsessivo-compulsivas para lidar com situações difíceis. Fala em morrer, tem pesadelos, sentimentos de culpa e evidências de depressão. Estamos diante de um sujeito aprisionado pelas próprias emoções e, portanto, descontrolado.

Paradoxalmente, a intensidade é dominante, porque as valências extremas que ela determina reduzem imediatamente a nada as diversas competências que o sujeito crê deter e os controles de que acredita dispor sobre seu entorno. Sobre-humanos ou desumanos, o sobrevir e o paroxismo transformam, sem aviso, o sujeito do fazer em sujeito do sofrer. Comutativas, nossas emoções regem nossa identidade actancial, em função das valências imperiosas que sustentam. Essa deserção súbita e total do sujeito estabelece a prevalência funcional da intensidade sobre a extensidade. (ZILBERBERG, 2010, p. 3)

Todo o impacto desse acontecimento converte-se na razão mesma dos passos futuros de Petra. Não se trata de um sujeito consciente do acontecimento. Os problemas psicológicos apresentados por ela representam sintomas de como seu ser expressava aquele impacto. Somente aos 10 anos de idade o assunto lhe ocorre novamente. Então, passa a saber que Elena morreu, que não voltaria mais. Com essa nova etapa, vem o medo de que a mãe morra a qualquer momento, como se uma nova tragédia pudesse irromper novamente. A menina dá-se conta do fato concessivo no mundo. Então passa a temer o inesperado. Ou, segundo Greimas (2002), passa viver à espera do inesperado. E agindo em função disso, acredita poder contornar a possível morte da mãe com pequenas estratégias da mente infantil.

Com o passar do tempo esse medo vai desaparecendo, assim como Elena, que acaba por entrar em um estado de potencialização, ou seja, o acontecimento impôs primeiro uma perda, uma não-conjunção, que se estabelece como a memória de uma vivência forte. Para melhor identificação desse estado, valemo-nos do quadrado de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 134) sobre “presença”, adaptado por Tatit (2010, p. 58), associado ao quadrado da junção.

Quadro 1 – Fonte: adaptado por Tatit (2010, p. 58).

Quadro 2 – Fonte: elaboração própria a partir de Tatit (2010, p.58).

Podemos, então, visualizar um primeiro percurso que vai da realização à potencialização, a saber, quando o sujeito se encontra no estado de plenitude em virtude da conjunção com o objeto para entrar num estado de não-conjunção com o objeto. A continuação do percurso indica ainda que o sujeito chega à virtualização e depara-se com a própria incompletude já em um momento de resolução do acontecimento quando é necessário pôr as coisas em si dentro de ordem, dissipando a intensidade no eixo da extensidade. Tatit esclarece que:

Ao perder densidade de presença, o acontecimento ganha uma zona pouco mais difusa no interior da extensidade, figurando ao lado de outros

acontecimentos que diluem sua carga tensiva. Nesse estado – distensivo – o evento pode durar indefinidamente até que novas condições tornem urgente sua reconvocação” (2010, p. 58).

Parece-nos que, por algum tempo, houve uma tentativa de sufocar o suicídio de Elena. Não se podia mencioná-lo para não se tocar em uma ferida familiar. Mas, como quase sempre se dá nos traumas diversos, o impacto causado pela morte da irmã tem consequências durativas. Justamente na transição da adolescência para a vida adulta é que nos surpreendemos com a tal reconvocação do acontecimento, que, não sabendo sossegar inteiramente, vem prestar contas com o sujeito ainda desajustado. Como citamos anteriormente de Tatit (2010, p. 81-82), o acontecimento “deixa lacunas de identidade que precisam ser preenchidas”

O quadrado acima nos mostra também um segundo percurso que vai da virtualização à atualização, ou seja, o sujeito chega a um estado de falta, que designaremos aqui por um querer-não-estar-em-disjunção, que nos abre uma possibilidade para outra narrativa a partir daquela perda de objeto. A procura por Elena e todo seu projeto de discursivização é a busca por um novo objeto, que acaba por tornar-se um projeto a fim de resolver as lacunas subjetivas abertas pelo acontecimento. O que propomos aqui, atentemos, é bastante semelhante ao trabalho do luto descrito por Freud, como já discutimos no item 1.3, no sentido de um desinvestimento objetual, quando o enlutado finalmente passa a direcionar a libido para outro objeto. Tem-se uma Petra que aos poucos desliga-se da figura da irmã que morreu para projetar seu entendimento sobre a construção dessa memória. Assim, não é apenas um novo objeto, mas, voltando à semiótica, além disso é “o falar sobre”, é resolver as lacunas discursivamente. “Não é por outra razão que o indivíduo surpreendido por algo se põe imediatamente a reconstituir a duração omitida na esperança de reassumir o controle do seu tempo interior, vale dizer, de sua própria identidade” (TATIT, 2010, p. 81-82).

1.5.2 A obra fílmica como resolução do acontecimento

Depois de tanto discorrer, ainda nos perguntamos: sobre o que trata *Elena* (2012)? Assistimos e analisamos, mas a questão, que, de modo amplo, guia esta pesquisa retorna sempre. E, de fato, deve retornar, num exercício contínuo de busca por coerência e exaustividade. Mas, para além desse dever acadêmico, encontramos-nos diante da dificuldade que a própria obra nos impõe. Sobre o que é *Elena*? Três mulheres, três percursos cujas forças residem, sim, na história dessas mulheres. Tentamos, contudo, enxergar mais. Estaríamos deixando passar algum ponto despercebido?

Concluímos, então, que *Elena* apresenta uma peculiaridade. Para além do dito, colocamo-nos ante uma obra que, sobretudo, tematiza um fazer. Falamos aqui de um fazer fílmico que parte, antes de mais nada, de uma vontade, mais que isso, uma necessidade de fala, ou melhor, a sua retomada. Destacamos, pois, que o que se sobressai é justamente a voz de Petra, um relato próprio que constrói progressivamente um objeto-enunciado, o belo e poético discurso da memória, cuja narrativa constitui uma organização.

Elena chega-nos, assim, como a representação de uma memória viva, que pulsa pelo seu lugar no seio de uma historicidade pessoal. No centro dessa atividade discursiva, como evento pungente, está o acontecimento, que, de acordo com Zilberberg (2011, p. 174), embora aquilo que sobrevém não possa ser previsto, “sua vocação, por assim dizer, é ser lembrado enquanto permanecer vívida a subvalência da tonicidade”. Parece-nos que essa tonicidade permanece latente no corpo de Petra, afetando-lhe decisivamente as escolhas, impregnando seu fazer artístico de memória. O sujeito desse fazer artístico é aquele sujeito golpeado, aturdido e desorientado, que busca um restabelecimento a partir de uma volta a si mesmo por meio da compreensão, da inteligibilidade do que lhe ocorreu.

Durante toda a costura fílmica dos fatos, sentimos perpassando a força criadora advinda de um paroxismo que se tornou propulsora desse fazer artístico. É o próprio acontecimento tornando-se discurso, porém, achamos digno mencionar, um discurso impregnado de poesia, pois somente em um estilo poético, no sentido de belo e sensível, encontrou-se uma escapatória, ainda que insuficiente, da dor. Como é a tomada das rédeas do próprio curso da vida, num processo de freagem ou resolução. Trata-se de uma tradução na extensidade do que ocorreu na intensidade, ou seja, um fenômeno afetante que precisa ser lido, ser decifrado. Para seguir sua narrativa adiante, o sujeito precisa de um restabelecimento, um retorno ao equilíbrio das forças tensivas. Para tanto, há de executar um outro programa narrativo, ou um contraprograma, que traga para a inteligibilidade toda a carga sensível recebida. Significa dizer que se buscam meios de escapar da intensidade primordial responsável pelo impacto do acontecimento que interrompeu o fluxo da vida programada.

Zilberberg (2011, p. 168) usa a metáfora “no calor do acontecimento” para se referir a um ápice, quando a “afetividade está no seu auge e a legibilidade é nula”. O autor explica, porém, que, como efeito natural, “conforme evolui o amortecimento das valências afetantes, o acontecimento enquanto tal cessa de obnubilar, de obsedar, de monopolizar, de saturar o campo de presença” (p. 168), e o sujeito pode progressivamente encontrar o conteúdo semântico até então ausente. Como ele mesmo propõe:

Nada nem ninguém conseguiria impedir que o tempo logo retome seu curso e que o acontecimento entre pouco a pouco nas vias da potencialização, isto é, primeiramente na memória, depois com o tempo, na história de maneira que, grosso modo, tal acontecimento ganhe em legibilidade, em inteligibilidade, o que perde paulatinamente em agudeza. (ZILBERBERG, 2011, p. 169)

É o que acreditamos ser o processo de Petra para, ao menos em parte, tentar superar o trauma feito pela morte de Elena. Toda a agudeza daquele acontecimento entrou no campo da memória, mas foi por essa mesma memória que toda a dor foi revivida, porque anteriormente, após o impacto, uma etapa de negação foi estabelecida. A irmã que enfrentava o luto era apenas uma menina que sequer poderia lidar com o drama de outra forma.

Depois de adulta, entretanto, a realização do documentário parece-nos uma tentativa de recomposição da temporalidade por meio da desaceleração e atonização. “O sujeito almeja reaver pouco a pouco o controle e o domínio da duração, sentir-se novamente capaz de comandar a temporalidade fórica a seu bel-prazer” (ZILBERBERG, 2011, p. 171). Esse processo vem também como a reconstrução de uma identidade abalada pelo acontecimento. A resolução é a elaboração de um discurso que é o próprio objeto de valor.

2 O percurso passional de Li An – um sujeito marcado pelo luto

A personagem Li An é apresentada no filme sob dois vieses. Primeiro é aquela de quem Elena e Petra herdam sonhos e angústias, não apenas como genitora, mas como ser feminino. Depois é a mãe que enfrenta o suicídio da filha, atravessando um luto quase permanente. Do primeiro ponto de vista, Li Ann, é a mãe, que um dia desejou ser atriz. Antes mesmo de se casar e engravidar da filha mais velha, ela sonhava em atuar. Aos 16 anos, participou de um curta-metragem, e durante a adolescência viveu as mesmas crises existenciais das filhas, passando por vontades suicidas. Encontrou, no entanto, o marido e um motivo para seguir. Junto dele, ingressou no Partido Comunista, foi para Guerrilha do Araguaia e viveu na clandestinidade, quando nasceu Elena. Os fatos que marcaram a trajetória de Li An mostram a recorrência dos mesmos sentimentos nas gerações familiares (mas trazendo algo de universal), aumentando sensivelmente o argumento afetivo.

Do segundo ponto de vista, trata-se de uma personagem que carrega uma ferida difícil de cicatrizar, e a dor é um complexo de vários sentimentos. Não diremos que essa é a parte que mais nos interessa, pois não poderíamos ignorar a outra perspectiva quando as duas compõem o delicado todo da personagem, mas queremos atentar sobretudo para o sujeito que se tornou Li An após evento traumático. Assim, em que medida a semiótica pode nos ajudar a entender

os estados passionais apresentados por essa mãe? Para tanto, reportar-nos-emos às falas que buscam delinear esse quadro. Primeiro, devemos considerar também que aqui temos um sujeito acometido por um acontecimento, portanto, submetido a um pico de intensidade, anulando qualquer possibilidade de alguma inteligibilidade do fenômeno recente.

Nos trechos de sua entrevista, ela relata culpa, “cabeça pegando fogo”, angústia, dor insuportável, sofrimento físico, desespero. Logo, excetuando-se a culpa, que pressupõe algo da ordem do pensado, todas as outras características apontam para um grau máximo de intensidade, ou seja, o sujeito é puramente sensível. E, justamente, por ter sido arrebatado, é um sujeito que não sabe prosseguir. A personagem, portanto, encontra-se paralisada, num buraco onde não vê sentido. Li An (V. O.): “a única saída é a morte, o nada”. Desse modo, é figurativizado o “sem sentido”. Logo, toda a teorização que fizemos acerca do acontecimento na concepção zilberberguiana funciona aqui da mesma forma. O que difere mais precisamente, que é o que buscamos entender melhor, é como reage esse sujeito e como se dá seu processo de um possível restabelecimento.

Sabemos que o caminho natural para ela é o luto, como “a reação à perda de uma pessoa querida” (FREUD, 2011, p. 46). Num primeiro momento, essa reação parece ser de negação, ou seja, resistência em aceitar a perda do objeto amado, visto que este é possuidor de um significado tão grande que, “reforçado por milhares de laços”, não pode se desligar facilmente (p. 80). Tal conceptualização está ainda mais de acordo quando pensamos nas fortes relações parentais. Daí os estados de desânimo profundo, desinteresse por tudo, inibição das atividades cotidianas. Pensamos aqui que o sujeito não acredita estar em disjunção com o objeto, ou seja, ele não-crê-ser. A “realidade”, entretanto, impõe-se, mostrando que o objeto não existe mais. De acordo com Freud (2011), o luto é superado com o tempo. Para nós, é o tempo necessário para que o crer-ser se efetive e sobremodalize o saber-ser, isto é, saber-estar-em-disjunção. Logo, o saber-ser sobremodalizado pelo crer-ser é a modalização necessária para que o trabalho do luto seja elaborado, a partir do qual percebe-se por uma mudança somática, que abandonaria os estados referentes à tristeza.

Destarte, perguntamo-nos quanto tempo pode durar um luto. Seria algum tipo de incoerência teórica dizer que tal estado poderia adquirir algo de permanente? E se pelo menos uma das características atribuídas por Freud fosse de tal forma incorporada à personalidade por um período indefinido apesar de um certo interesse pela vida já ter dado sinais de existência? Essa é uma hipótese tímida que levantamos aqui com base apenas na análise de nossa personagem. De acordo com Petra, Li An passa a ter um olhar triste, que é um olhar sempre distante de quem está pensando na filha. A tristeza é caracterizada pela falta de ânimo, de

energia; assim, de modo mais regular o sujeito passaria a viver regido por uma baixa intensidade.

Para concluir, citamos a bela definição que Petra faz da mãe: “depois que você (Elena) morre, nossa mãe vira saudade”, trecho que vem ao encontro do havíamos dito. Segundo o dicionário Houaiss, saudade é “o sentimento mais ou menos melancólico de incompletude”. A mãe torna-se então um sujeito atravessado por um quanto de melancolia devido a uma falta objetual. Diferentemente de Freud, propomos então que, ao menos em Li Na, não há um completo desinvestimento de energia no objeto perdido. Do ponto de vista das modalidades, teríamos então um sujeito que sabe-não-poder-ser, mas que não-quer-não-poder-ser, daí a dificuldade de desapego e o consequente sentimento de tristeza, melancolia.

2 Enunciação e enunciado

Entendemos por discurso a instância de toda representação temática e figurativa que apresenta um texto, bem como as projeções de pessoa, tempo e espaço. Trata-se de um nível de organização com elevada complexidade em que se vê atuar mais nitidamente o produtor do enunciado, o sujeito da enunciação, por lidar com categorias semânticas e sintáticas bastante específicas. Assim, dos valores abstratos de base à concretude da superfície, é o sujeito da enunciação quem controla o modo como se dá a significação. Para fins de entendimento, propomos aqui uma breve consideração. Tendo conceituado teoricamente o nível discursivo, faremos ao longo do capítulo uso dos termos discurso e texto, às vezes, com acepções bastante aproximadas. Por texto, queremos dizer qualquer objeto de significação dado à análise; já por discurso queremos que se entenda um conteúdo desprendido de sua materialidade, a saber, que estamos falando de um texto no âmbito imanente. Conforme visto, então, os termos podem ocupar lugares semelhantes no mesmo contexto, este tornando claras as especificidades.

Aberto esse parêntese, retornamos ao ponto interrompido, que era o sujeito da enunciação. Deve-se ressaltar que tal figura recobre tanto enunciador quanto enunciatário, pois, sendo uma figura imaginária apenas depreendida no e pelo enunciado, não há texto que seja realizado meramente no ato de um produtor, ou seja, de um autor implícito. Depende-se igualmente do receptor, que age também não somente na produção dos sentidos durante o gesto imediato de leitura, mas que, além disso, foi considerado previamente na elaboração do discurso. Há, como se pode entender, entre enunciador e enunciatário uma relação muito direta, complexa e delicada que almeja um equilíbrio cuja finalidade é a determinação dos sentidos. Diz-se, então, que se estabelece entre eles um acordo.

Destarte, qualquer tipo de texto visa instituir uma relação de comunicação cuja principal finalidade é persuadir. Não de forma explícita ou conscientemente. Um interlocutor deve ser, antes de tudo, capaz de tornar seu parceiro adepto dos mesmos pontos de vista que ele. Não basta ao produtor de um discurso informar ou simplesmente transmitir algum conhecimento, posto que, para além de uma intenção, a linguagem não é neutra. Assim, no âmbito de todo ato enunciativo existe, intrinsecamente, uma prática de convencimento por mais inocente ou transparente que um discurso possa parecer. Na verdade, qualquer relação comunicativa implica o compartilhamento de um sistema de valores sobre o qual se constitui o processo de convencimento ou, dito de outra forma, de manipulação, termo conceitual adotado pela semiótica sem o valor negativo com o qual é empregado usualmente.

Para isto, atingir os fins comunicativos, sejam eles conscientes ou não, o “como é dito” importa tanto quanto o que é dito, ou seja, interessam os modos pelos quais se constroem um discurso, as estratégias enunciativas que estruturam o texto. Barros (1990, p. 7) é muito precisa quando explica que a semiótica se ocupa não só com “o que o texto diz”, mas “como ele faz para dizer o que diz”. Intencionalmente ou de modo intuitivo, os usuários de uma linguagem específica se valem de artifícios para que seus textos produzam certos efeitos de sentido, podendo diversos fatores serem considerados na produção dos discursos. A partir de seus elementos internos é possível analisar como se mostra a tal relação entre enunciador e enunciatário.

Como vínhamos dizendo todo discurso exercita uma prática de convencimento e sua posterior sanção, ou seja, ser aceito ou rejeitado. Para ser aceito todo enunciado passa por uma avaliação tácita e inerente ao ato de leitura. Um tipo de julgamento que media a forma de adesão do enunciatário, o leitor implícito. De modo geral, os discursos precisam ser tidos como críveis, devem parecer verdadeiros. Não se trata aqui de uma verdade extralinguística. Fala-se de um ser verdadeiro construído internamente. A semiótica designa esse mecanismo de veridicção.

Para alcançar tal feito, é necessário se submeter a determinações diversas. Destacamos aqui a importância do gênero textual. Fazemos essa menção porque se trata de um conceito com o qual lidaremos e que mostra certa eficácia em nossos argumentos sobre a veridicção. Consolidado culturalmente, suas regras são definidas e partilhadas entre os falantes da comunidade. O gênero representa uma economia comunicativa tendo em vista colocar o enunciatário em uma zona conhecida, livrando-o de um prévio trabalho interpretativo. Por outro lado, trata-se de um espaço que diz respeito a um lugar-comum de previsibilidade.

A eficácia de um discurso pode se dar tanto com a afirmação do gênero quanto com sua negação, sendo, de maneira restrita, explicaremos mais adiante, o que acontece com nosso filme analisado. Enquanto as coerções mais tradicionais do gênero documentário nos fazem esperar certas características, como objetividade e imparcialidade, próprias de um discurso que busca a força de um referente externo, ou seja, que aponta para a “realidade” a partir de um autor implícito que mascara sua presença, *Elena* (2012) vem justamente mostrar o apelo de um enunciador que tenciona aparecer no seu trabalho com a linguagem.

Para prosseguirmos com justeza, é fundamental fazer algumas colocações acerca do documentário. De antemão, não é fácil defini-lo. Percebemos que sua conceituação pode abranger uma série vasta de aspectos. Bill Nichols (2005) diz que a definição é “sempre relativa ou comparativa”, sendo o documentário definido pelo seu “contraste com o filme de ficção ou filme experimental ou de vanguarda” (p. 47). Em nenhum momento, segundo o autor, uma

definição poderia abarcar todos os filmes. Entretanto, para pertencer ao gênero é necessário a presença de características comuns aos filmes já classificados como documentários.

Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários. (NICHOLS, 2005, p. 54)

Além dessas características, Nichols (2005) assume que um dos principais atrativos do gênero é a ilusão de “acesso direto e verdadeiro ao real” (p. 51) e que existe uma pretensão de verdade e autenticidade. Como isso se realiza pode variar muito indo de formas mais reconhecidas para o público a outras que se mostram mais autorais. “Os documentaristas europeus e latino-americanos, por exemplo, favorecem formas subjetivas e abertamente retóricas, como as que encontramos em *Terra sem pão*, de Bunuel, ou *Sans soleil* (1982), de Chris Marker; ao passo que os cineastas britânicos e norte-americanos enfatizam mais as formas objetivas e observativas (...)” (NICHOLS, 2005, p. 60). Assim, diante de tamanha heterogeneidade, o autor elabora seis modos de classificar os documentários:

Modo poético	Ênfase em associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Aproxima-se do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda.
Modo expositivo	Ênfase no comentário verbal e numa lógica argumentativa. É o modo que a maioria das pessoas identifica com documentário em geral.
Modo observativo	Ênfase no engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta.
Modo participativo	Ênfase na interação entre cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas.

Modo reflexivo	Chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça a consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme.
Modo performático	Ênfase no aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público.

Quadro 3 – Fonte: Nichols (2005, p. 62-63).

Visualizando a classificação, podemos pensar que *Elena* se apresentaria como uma junção dos modos poético e performático, fugindo assim do padrão reconhecidamente documentarista. Logo, para os especialistas, o filme já se enquadra num determinado tipo de fazer, mas, mesmo entre eles, é assumido que existe um conhecimento geral acerca de como deve ser um documentário. Então, o que consideramos particular em nossa obra é justamente a assunção de características que se afastem especialmente de um modo expositivo, mais aproximado dos estilos britânico e norte-americano. Por isso, assentimos anteriormente que há, no longa, uma negação do gênero em sentido restrito.

2.1 Discurso e afetividade

Classificado como documentário na ficha técnica, o filme *Elena* (2012) subverte o gênero – como já argumentamos, em sentido restrito, ou seja, nos termos em que é consagrado o documentário tradicional –, fazendo-nos acionar a categoria da veridicção: ser vs. parecer (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 530), tendo em vista considerar gêneros como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2006, p. 262). Logo, partindo da premissa de que obras documentais lidam com a “realidade”, é de se pensar que o espectador almeje encontrar características típicas, manifestando assim uma expectativa. De fato, o texto fílmico parece se valer de uma linguagem muito próxima à documental, incorporando elementos tradicionais, os quais reconhecemos como pertencentes ao gênero, tais como depoimentos, segmentos de vídeos originais, fotografias, recortes de jornais, cartas, entre outros. Então que

fator desestabiliza o padrão e em que medida essas subversões interferem na relação entre enunciador e enunciatário?

Apontamos, de antemão, a ruptura de um dos traços fundamentais encontrado no documentário: o efeito de objetividade. Lidando com a memória pessoal, ao mesmo tempo em que narra a vida da jovem e promissora atriz, Petra expõe a dolorosa perda da irmã, acontecimento que repercute em toda sua trajetória existencial e cuja força devastadora ela faz questão de tentar trazer à obra. Somos guiados pela percepção dessa menina-mulher, por sua vivência, seu modo de ver o mundo, suas emoções, tornando a construção discursiva um objeto atravessado pelo sensível. Como estratégia da enunciação, põe, então, a intensidade, ou seja, os estados de alma (ZILBERBERG, 2011), e os efeitos de subjetividade no centro do discurso, não apenas para fazer-crer o enunciatário, mas também, e antecedentemente, fazê-lo sentir a partir da profunda ligação que a narradora demonstra com a história.

A personagem-título é apresentada no texto com um valor afetivo que se reconstitui pela memória. Tanto é que se fala dela na perspectiva de Petra, ator do discurso que traz para si a responsabilidade do dito, assumindo-se como sujeito ao instaurar um “eu”. A forte presença da instância da enunciação no narrado convoca o enunciatário a sentir a “realidade” criada no e pelo enunciado, ainda mais porque explora características do discurso autobiográfico. De acordo com Mariana Luz Pessoa de Barros (2011), o discurso autobiográfico tem como marca central “além da temática da ‘minha vida’ – o ‘eu’ é o centro do discurso –, a produção do efeito de identidade entre o enunciador (autor implícito) e o narrador; o narrador e o protagonista (ator central do narrado); o protagonista e o enunciador” (BARROS, 2011, p. 23). Encontramos em *Elena* esse efeito de tripla identidade, “como efeito que cria a ilusão de que a vida narrada pertence ao enunciador” – que se realiza por diversos recursos – (p. 24).

Ao analisar a obra autobiográfica de Pedro Nava, a mesma autora afirma que a identificação entre ator do narrado e enunciador se dá principalmente pelo nome dele “reconhecido na capa como autor” e no interior da obra como personagem. Podemos, então, atribuir o mesmo procedimento ao filme em questão ao sabermos que Petra Costa assina a direção e o roteiro e se apresenta como protagonista, ator do narrado. Além disso, o emprego do “eu” por meio de debreagens assegura tanto a identificação entre o narrador e o enunciador – debreagem enunciativa da enunciação, que, segundo Fiorin (2016, p. 103), acontece “quando os actantes da enunciação estão projetados no enunciado” – como narrador e protagonista – debreagem enunciativa do enunciado: “quando o narrador se identifica com uma das personagens, naquilo que concerne ao enunciado enunciado, ou seja, ao *eu* actante da narrativa” (FIORIN, 2016, p. 104). Depreende-se, assim, a imagem de um enunciador mais

passionalizado, pois “o sujeito por trás da narrativa evidencia-se e ainda revela, em parte, o seu comprometimento e a sua parcialidade em relação ao narrado; afinal, fala de si mesmo. Aproxima-se o enunciado da enunciação, assim como o enunciatário do enunciador” (BARROS, 2011, p. 207-208).

Por outro lado, os elementos documentais ancoram o texto na “realidade”, estabelecendo o efeito de real por meio da força figurativa e de um simulacro de referente externo (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 30), estabelecendo datas precisas, lugares determinados, denominações de nomes próprio e relações de parentesco. Como já mencionado, a própria designação do gênero como documentário cria a expectativa de “veracidade”. Esses recursos favorecem o efeito de objetividade servindo para fazer parecer verdadeiro o relato do narrador, pois, ao mesmo tempo em que somos tomados pela percepção dele e pelos seus estados de alma, somos confrontados com registros “autênticos”, tidos como não-fictícios. Acaba-se, portanto, por se fortalecer a relação fiduciária entre os parceiros da comunicação já que:

O crer-verdadeiro do enunciador não basta, supomos, à transmissão da verdade: o enunciador pode dizer quanto quiser, a respeito do objeto do saber que está comunicando, que “sabe”, que está “seguro”, que é “evidente”; nem por isso pode ele assegurar-se de ser acreditado pelo enunciatário: um crer-verdadeiro deve ser instalado nas duas extremidades do canal de comunicação, e é esse equilíbrio, mais ou menos estável, esse entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes que nós denominamos contrato de veridicção (ou contrato enuncivo). (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 530)

Assim, estabelecendo uma alternância entre os efeitos de objetividade e subjetividade, escapando-se, pelo menos em parte, da coerção do gênero e criando um estilo mais autoral, o impacto irrompe sobre o enunciatário, que ora se aproxima, ora se afasta do narrado. Parece-nos uma discursivização feita por concessão, quando o enunciado passa “subitamente da ordem enfadonha da *regra* para a ordem tonificante do *acontecimento*”, pois “este último, ao sobrevir no campo de presença, rompe com o sistema das expectativas vigentes” (ZILBERBERG, 2006, p. 197).

Os enunciados concessivos, esclarece Zilberberg (2011), transpassam concordâncias consensuais. Em *Elena* identificamos essas rupturas, que, ao trazerem densidade de tensão, intensificam a carga passional do discurso devido ao efeito de sentido tônico, pois essa relação de irmã não conseguiria se impor de outra forma. E de outra forma não encontraria sua força persuasiva. Seria ineficaz construir um texto aparentemente desprovido de afetividade ou

valendo-se, para tanto, da implicação. Como asseguram Fontanille e Zilberberg (2001, p. 237), “a forma implicativa é talvez a mais estudada, mas também a menos propícia a manter a atenção de um narratário na medida em que a força de ligação da necessidade cria, numa área cultural determinada, uma espera e uma provisão muito premente”. Se assim fosse, o espectador estaria diante de mais uma obra assemelhada a tantas outras. Identificado, dessa maneira, com as características do gênero, e, por conseguinte, limitado a um formato, não há espaço para a surpresa, essa grande mobilizadora dos afetos humanos.

Ao tratar da dimensão passional do discurso na convergência da semiótica com a retórica, Eliane Soares de Lima (2015) observa que “as modulações interpostas à ‘maneira de dizer’ do enunciador, de apresentar ao enunciatário o conteúdo, mostram aí a sua eficácia persuasiva, aliando ao fazer-crer um fazer-sentir que o precede e determina (LIMA, 2015, p. 58). Essa alternância entre os efeitos de subjetividade e objetividade, esse jogo de aproximação e afastamento do enunciador acaba por provocar efeitos sensíveis no enunciatário, que passa a ter acesso a diferentes caracterizações dos atores do enunciado, ampliando sua vista sobre o enunciado, tendo acesso a vozes distintas. Acreditamos, portanto, que os enunciados feitos por concessão, como é o caso de *Elena*, almejam esse fazer-sentir de modo mais intenso, diríamos até de modo mais apelativo, pois não se disfarçar, em momento algum, essa intenção. Não se propõe nunca uma suposta imparcialidade. Por isso mesmo, não se espera um enunciatário indiferente.

2.2 Sobre a semântica discursiva

O mesmo podemos dizer sobre a semântica discursiva, ou seja, figuras e temas, em sua atuação no *fazer-sentir*. Por figura entendemos todo termo que faz referência a algum elemento do mundo natural. São os conteúdos de qualquer sistema de representação que designam objetos captados a partir da percepção humana. Por isso, os textos que investem fortemente em figuras são capazes de produzir um efeito de real ou uma ilusão referencial ao conseguirem estabelecer uma relação de correspondência com os objetos da vida concreta.

Para nossos fins, não podemos deixar de observar que essa função referencial acaba por funcionar como uma estratégia de manipulação da qual se valem inúmeros discursos. Explicamos: no mais das vezes, imaginamos que seja mais simples compreender que a persuasão ocorra, em geral, por meio de argumentação dedutiva de algum raciocínio abstrato. Denis Bertrand (2003), entretanto, faz-nos atentar que fazer ver é também fazer crer. Sabemos que a noção de figuratividade se consolidou como revestimento, com densidade sêmica, de

estruturas mais abstratas do percurso gerativo. A conceituação destacada, entretanto, não está destituída da atividade perceptiva na medida em que para reconhecermos o mundo natural somos levados a fazê-lo a partir da percepção. Então, adotamos aqui um ponto de vista que vai além de um reconhecimento social ou uma relação direta de correspondência. Pensamos a figuratividade como portadora de uma natureza sensorial a ser mais profundamente captada pela percepção.

Bertrand (2003) traz como exemplo a análise de Greimas (1976) sobre a novela *Deux amis*, de Maupassant. Ele destaca como o autor lituano faz para concretizar valores axiológicos de vida e morte a partir de atores figurativos correspondentes às figuras elementares do ar, da terra, da água e do fogo. Ainda segundo Bertrand, a mesma análise explica como a presença das figuras não se apresenta apenas como um conjunto de conteúdos figurativos para constituir sequências descritivas. Muito além disso, institui os valores de que elas são revestidas por meio das sensações experimentadas pelos heróis da narrativa. As figuras trazem uma coerência de sentido, prestando conta dos valores investidos, marcando-os eufóricamente ou disforicamente, e explicitam o “simbolismo” de Maupassant.

Estamos lidando, então, com um “além-sentido” produzido pelo figurativo que advém de uma ordem inerente do discurso. Trata-se de uma racionalidade figurativa, pois é uma argumentação que só se enuncia por termos concretos e sensíveis. Eis o que estávamos discutindo há pouco sobre a eficácia de manipulação nesse tipo de texto. Vejamos o caso da parábola, que não se transmite por nenhum raciocínio lógico. Sendo bem o inverso disso, o seu conteúdo precisa ser incorporado pelo ouvinte, que assume a sua verdade intrínseca. Assim, o nível figurativo não se resume a uma mera somatória de conceitos propostos a partir das relações abstratas fundadoras, não existe apenas para revestir a abstração (BERTRAND, 2003). Seguindo na mesma linha de argumentação, valemo-nos aqui de uma proposição mais complexa acerca da figuratividade feita por Greimas em *Da Imperfeição* (2002). Para ele,

a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram a imanência do sensível. (GREIMAS, 2002, p. 72)

Quanto ao processo de significação das formas que nos aparecem nas figuras do mundo, Greimas (2002, p. 73-74) reflete, ao tratar da representação pictórica, que ocorre como se uma leitura socializada se projetasse à frente, sendo responsável por transformá-las em imagens,

“interpretando atitudes e gestos, inscrevendo as paixões nos rostos, conferindo graça aos movimentos”. Porém, algo diferente pode acontecer, advindo de uma outra interferência do sensível, como que permitindo uma segunda leitura, revelando as formas plásticas de modo a superar o que já era conhecido das formas iconizáveis e abrindo correspondências cromáticas e eidéticas, em geral, despercebidas e outros formantes mais ou menos desfigurados aos quais se poderia atribuir novas significações.

Modifica-se assim o lugar de articulação da figuratividade, parcialmente desligada de sua definição mais elementar, a de representação, para se fortalecer junto ao próprio ato sensorial. Dessa maneira, possibilita-se uma abertura para além das coisas socialmente aceitas do visível e do legível. Essa outra concepção de figuratividade vem atentar para os modos de contato a partir dos quais o sujeito vem aderir ao conteúdo (BERTRAND, 2003). Assim, o retorno ao sensível como o lugar da percepção permite uma apreensão de sentido anterior a uma axiologia estabelecida, aos valores sociais investidos. Podemos, inclusive, pensar que é como se essa leitura socialmente compartilhada ficasse à espera de ser confirmada pela sensibilização.

Caminhando agora em direção à semiótica tensiva, que converge com o que temos assentimos até então, a organização discursiva por meio de temas e figuras é responsável por permitir a apreensão de sentidos e valores, porque, por meio de uma disposição afetiva, comportam as oposições semânticas de base, sendo capaz de sensibilizar. Segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 313), no plano do discurso, os valores são mediatizados pelo timismo investido na figuratividade, eles são dados a serem sentidos por meio de qualidade sensíveis. O tratamento dado à categoria que sustenta o texto, o posicionamento axiológico, instaura um espaço de tensão, fazendo o sensível agir sobre o inteligível, interferindo na competência epistêmica do enunciatário, no seu crer. Como explicam ainda os mesmos autores:

(...) o discurso não é apenas um agenciamento de palavras e, por conseguinte, a dimensão passional do discurso não se reduz a seu léxico afetivo. O discurso é uma ordenação de forças em devir, em que emergem, circulam e trocam-se valores, por vezes estabilizados sob a forma de isotopias. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 314)

Em *Elena*, os termos vida e morte se contradizem a todo instante, entram em confronto, interferem-se mutuamente, perpassando a figuratividade e determinando um espaço tensivo complexo. Dois trechos de fala da narradora representam bem essa dualidade. Ainda no início, Petra (V. O.), ao lembrar dos pais, diz: “(...) prontos *pra* serem mandados *pra* guerrilha do

Araguaia. Mas quando os líderes veem a barriga de seis meses da nossa mãe, eles não deixam eles (os pais) irem. Quase todos que foram acabaram assassinados pelos militares. Foi você na barriga da nossa mãe que os salvou”. Já no fim, ela dramatiza: “E enceno, enceno a nossa morte... *pra* encontrar ar... *pra* poder viver”. Percebemos, então, que as oposições semânticas de base atravessam figuras e temas, estabelecendo entre elas uma linha, muitas vezes, tênue. Com isso, queremos apenas reforçar a sagacidade com que é possível manipular a semântica discursiva. Adiante, vamos detalhar três linhas isotópicas bem caracterizadas: o espaço, a infância e a água.

2.2.1 *O espaço*

A figurativização do espaço se mostra bastante significativa em uma análise mais apurada do documentário, visto que se trata de uma dimensão diretamente relacionada ao interior das personagens, isto é, aos estados de alma que se desenvolvem ao longo da narrativa, principalmente no que concerne ao ator Elena. Essa nossa ideia é sustentada pelo fato de Petra, ao buscar se aproximar das mesmas experiências da irmã, tenta fazê-lo a partir da sua imersão nas ruas de Nova Iorque, tentando assim desvendar a ligação afetiva de Elena com o espaço.

Enquanto Petra caminha pelas ruas da cidade, o espectador é submetido à realidade cotidiana do lugar, na efervescente vida de Manhattan. Do engarrafamento nas avenidas aos passos apressados dos pedestres, a movimentação intensa ganha destaque. Vitrines e letreiros chamam atenção com cores e luzes que ressaltam a energia vibrante do cenário. Os prédios altos e exuberantes destacam a magnitude da arquitetura que encanta os visitantes. Os diferentes tipos de pessoas indicam a presença de culturas diversas.

Temos a caracterização espacial a partir de uma cidade aberta em múltiplos aspectos, que pulsa energia, movimento e liberdade. Viver esse ambiente, representado como espaço eufórico, é estar em um mundo onde os sonhos estão prestes a se realizar. A própria Elena descreve Nova Iorque como lugar onde muitas coisas acontecem, sempre dando ênfase à sua imensidão. Ao falar da metrópole, é perceptível sua enorme empolgação pela voz vibrante. A jovem se sentia estimulada a aproveitar tudo que lhe podia ser oferecido, principalmente em termos de experiências culturais.

Figura 1 – A cidade de Nova Iorque

Pela primeira fala de Elena no documentário, vinda de um gravador, logo de sua chegada ao novo país, sentimos seu encantamento pelo lugar, ressaltando o efeito de aceleração do tempo que a grande cidade parece ter e a sua marca de novidade. “Agora é a primeira semana de março, mas nem parece que eu *tô* aqui há mais de um mês. Às vezes, eu me sinto que nem um índio que vai para a cidade. Tudo *tá* tão na frente que leva um tempo *pra* acostumar, é bom mas leva tempo”, reflete a garota. Segundo sua percepção, ela e a cidade apresentam andamentos distintos. A figura do índio, com a qual se compara, traz à tona a grande diferença de estilos culturais, além da ideia de que ela está totalmente exposta ao novo. Tem-se também a caracterização de uma cidade com vida própria, que se impõe diante do indivíduo, quando, na continuação, ela diz: “Aqui tem que pensar pequeno, ou melhor, querer bem pequeno, senão a cidade te engole”.

A época da primavera coincide com um período de grande otimismo por Elena. “Sinto que minha vida *tá* melhor do que nunca. A primavera *tá* começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio”, diz ela, novamente mencionando o caráter vivo da cidade, espaço de fecundidade. Sua rotina também parece estar cada vez mais de acordo com a velocidade de Nova Iorque, quando ela aproveita todas as possibilidades oferecidas. “Enquanto eu não consigo entrar na universidade, eu vou tentando aprender o máximo possível nesses cursos livres e passo os dias correndo pela cidade de uma aula *pra* outra, mas é ótimo, vou fazendo exercício de respiração, às vezes até cantando, e ninguém nem liga”, relata.

Durante esse período de otimismo e esperança, temos, no plano da imagem, o dia, o céu sempre claro, árvores floridas, crianças brincando no parque. Numa das cenas, Elena dança livremente com expressão descontraída no rosto. A seguir, entram planos da vida noturna, músicos, pessoas bebendo e conversando, coincidindo com a fala dela ao dizer que encontrou Francis Ford Coppola em um bar e mencionar a esperança depositada nesse contato. Em síntese, a cidade representa os sonhos da jovem atriz, um espaço aberto cheio de possibilidades. Enfim, todo o potencial de vida.

Figura 2 – Primavera na cidade de Nova Iorque

Em oposição ao espaço da cidade, temos a casa onde ela mora com a mãe e a irmã, um apartamento que nos é apresentado de modo quase monocromático, especialmente, a partir do mobiliário. Desde o momento em que Elena vai caindo em estado de desânimo, o apartamento se torna o principal espaço da narrativa. Todo seu estado de alma melancólico é figurativizado nas dependências da casa. Temos aí o fechamento da espacialidade, contrapondo-se aos valores da cidade.

Agora, deparamo-nos com um ambiente que se mostra, podemos até dizer, claustrofóbico, escuro e inerte. A apresentação dos móveis, dos cômodos, dos objetos, todos itens inanimados, contrasta com a vida de Nova Iorque. Aos poucos, com a câmera percorrendo

todo o lugar, instaura-se um espaço de tensão para logo mais ser marcado como o lugar do suicídio de Elena. Assim, esse espaço é disforizado ao apresentar os valores ligados à morte.

Após o atentado contra a vida, a jovem escreve uma carta, que é lida por Petra durante a narração com a voz off. Em um trecho significativo do texto, imagem e linguagem verbal convergem nessa construção de sentidos, quando, no mesmo instante, tem-se um plano da sala e a fala sobre os sentimentos de Elena. “Ai, que mal-estar, gostaria, pelo menos, de poder vomitar. Nem isso. Me sinto fraca, covarde e envergonhada perante a vida e todos”. Assim como ela é aprisionada pelo estado em que se encontra, a figurativização do espaço parece reforçar essa ideia de clausura, de sufocamento. Sugere, enfim, esse fechamento da espacialidade relacionado à morte.

Figura 3 – interior do apartamento da família em Nova Iorque

2.2.2 A Infância

A infância é a fase que media a relação de Petra com Elena e tem início quando a família sai da clandestinidade, no tempo da abertura política, momento em que Petra nasce. Não à toa esse período é ricamente figurativizado, de modo a sensibilizar fortemente o enunciatário. É o

olhar da menina Petra que é evocado, a partir, sobremaneira, da condução da adulta que rememora tudo. Para tanto, as gravações caseiras e os registros fotográficos desempenham uma função primordial, pois retratam o cotidiano, o universo infantil das irmãs e a ligação entre elas.

Figura 4 – Elena e Petra abraçadas

Das brincadeiras de criança aos afagos familiares. As duas passam as tardes encenando, Elena dirigindo a irmã. Uma cena mostra Petra no banho, na qual Elena força uma atuação da irmã, que, meio à contragosto, cede aos esforços. Tudo converge para criar uma atmosfera afetiva. As figuras relacionadas à infância enfatizam, sobretudo, o apego entre as duas – além da forte tendência de Elena ao mundo dramático. Elas parecem gastar o tempo todo juntas, Elena sempre segurando Petra ou dançando com ela nos braços. Vários registros mostram as duas unidas em longos abraços que parecem eternos.

Ademais, como mencionamos há pouco, assinala o envolvimento de Elena com o mundo cinematográfico, pois, justo na época, ela ganha uma câmera aos treze anos e passa a gravar toda sua vida. Inclusive, a primeira imagem em movimento de Elena é atrás de uma filmadora, o que ressalta a importância do cinema na sua vida. A visão dela por trás das lentes é bastante retratada, especialmente o ambiente familiar. A casa no Brasil, por onde passamos entre cômodos com cartazes de artistas e bailarinos pregados nas paredes, é precisamente o espaço da infância feliz, onde se destaca também o aconchego realçado na figura dos pais.

2.2.3 A água

A água é uma figura um tanto enigmática no discurso de *Elena*. Aparecendo em diversos momentos do filme, em meio a diferentes referências, reconhecemos seu poder metafórico e simbólico, o que nos instiga ainda mais a procurar entender suas possibilidades de sentidos. De antemão, pensamos: não se trata de uma significação estanque ou única. Cada vez que nos deparamos com ela, leituras múltiplas podem surgir. O que nos resta então é indicar essas possibilidades de maneira que pareçam coerentes dentro de nossos pontos de vista. Para tanto, elencaremos os principais momentos em que a água atua na significação do texto fílmico. E, para ampliar a discussão, pontuaremos inicialmente a rica simbologia que guarda a água na história do mundo, de maneira que possa ser relevante em nossa análise.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (1991), de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, três temas dominam as significações simbólicas da água: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. Segundo os autores, esses temas se encontram nas mais antigas tradições, formando variadas combinações. De fato, um elemento tão fundamental à própria existência só poderia alimentar o imaginário do homem desde os primórdios dos tempos. Por isso mesmo, em quase todas as culturas, a água está associada à ideia de origem e vida. Na tradição judaico-cristã, por exemplo, é um elemento ligado à criação, podendo ser considerado a fonte de todas as coisas. É sinal de bênção. “Todo o Antigo Testamento celebra a magnificência da água. O Novo receberá esse legado e saberá utilizá-lo” (p. 17). Logo, podemos dizer que estamos diante de um símbolo de fertilidade e fecundidade, sendo ela universalmente assim considerada.

Outro aspecto da água com o qual se convive cotidianamente é a sua capacidade de limpeza dos corpos materiais, entretanto, para além dessa qualidade física, ela possui, simbolicamente, a virtude de limpar as imperfeições e as mazelas humanas. Por suas próprias características, a saber, de transparência, delicadeza, movimento, fluidez, também remete à ideia de pureza e, portanto, de função purificadora, tendo papel essencial em diversos rituais religiosos mundo afora. A imagem da imersão na água representa, pela sua propriedade de dissolubilidade, o afastamento do mal, restaurando a essência do ser. Eis aí também o símbolo de regeneração, quando também é vista como medicamento e porção da imortalidade. O trecho a seguir parece-nos sintetizar satisfatoriamente os três simbolismos da água mencionados:

Mergulhar nas águas para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de

regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 15)

Pode-se falar também da água como matéria que simboliza os anseios profundos da alma: “a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos” (p. 21). “A água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (p. 21-22). Representaria, portanto, uma parte muito íntima do ser a partir do caráter fluido da vida interior. Contudo, se as características e propriedades desse elemento podem indicar simbolicamente vida, elas conseguem, igualmente, por analogia, sugerir morte. Como dizem os autores do Dicionário, todos os símbolos podem ser encarados em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis. “A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (p. 16).

A propriedade de dissolução das coisas na água não deixa de ser um desaparecimento. O oposto da vida também se encontra na imagem dos mares capazes de engolir tudo, pondo fim ao que deles se aproxima. Ou das águas violentas que provocam catástrofes naturais. Assim é que a figura da água encerra em si mesma a oposição vida e morte, sendo, pois, considerada por nós, uma figura de caráter complexo se pensarmos nos termos constituintes de um quadrado semiótico. A maneira, entretanto, como ela se comporta no nosso objeto analisado é que determinará o que, de fato, ela simboliza.

Em *Elena*, a água aparece já nos primeiros minutos do longa, em cena de grande beleza e apelo sensorial semelhante a uma abertura contendo os créditos iniciais. Nela, vê-se pedaços de tecidos floridos, que parecem roupas femininas, suavemente imersos no líquido, que, pelo som de correnteza, concluímos tratar-se de um rio. Como trilha sonora musical, toca a canção intitulada *This is dedicated to the one i love*, do grupo *The Mamas and The Papas*, conferindo ainda mais feminilidade à composição audiovisual em que se sobressaem os doces vocais de mulheres que entoam uma letra de cunho afetivo.

Figura 5 – tecidos imersos nas águas

Como mencionado, a beleza da cena salta aos olhos, sugerindo delicadeza, suavidade e afetividade. As texturas parecem ganhar relevo flutuando ao compasso do rio. O modo como a água é figurativizada nos traz uma sensação tátil de fluidez associado ao som da correnteza. Toda a organização parece direcionada aos órgãos sensoriais a partir de efeitos figurativos. Podemos pensar que essa água tem função primordial de recorrer ao sensível para já afetar o enunciatário pela percepção. Os sentidos começam a se formar já aí, no próprio ato gerador de sensações. Queremos dizer com isso que os sentimentos e as emoções provocados são um fim em si mesmos propositalmente evocando já o discurso passional de *Elena*, mexendo com os estados de alma do enunciatário.

Começamos, entretanto, a construir sentidos mais inteligíveis sobre a figura da água no decorrer do longa a partir de uma estruturação interna, mas que, como veremos, recorre inclusive a uma intertextualidade para compor seu quadro de significações. Momento que podemos apontar já como mais objetivo, retratando a importância do elemento, é quando a menina Petra ganha um objeto marinho. No aniversário de sete anos, ela recebe uma concha de Elena em virtude de sua partida para Nova Iorque. Petra (V. O.) reproduz a fala da irmã: “Mas eu vou te dar essa concha e, toda vez que você sentir saudade, você coloca ela assim, no seu ouvido. Eu também vou ter uma e assim a gente pode se falar...”. Petra (V.O): “Você (Elena) coloca a concha no meu ouvido e eu ouço o mar...” Daí depreendemos que o som de água se

constitui em um valor afetivo para Petra, estando relacionado à memória, à saudade e, por conseguinte, à ligação entre as duas.

Já posteriormente, nos encaminhamentos finais, uma outra referência à concha é feita. Depois de tomar consciência do processo de envolvimento com a irmã, durante sua busca por ela em Nova Iorque, parecendo retomar aquela lembrança dos sete anos, Petra segura uma concha grande nas duas mãos, suavemente, como que acariciando um objeto precioso, e leva ao ouvido escutando sons de água. A cena expressa uma Petra calma, envolta por um sentimento de conforto e tranquilidade. No plano seguinte, a tela é tomada por água e surge vagamente o rosto de Petra em mergulho, então a narradora diz, Petra (V.O.): “Me afogo em você”. E, muito rapidamente, logo no plano adiante, a fala se completa: “em Ofélias”. Acontece, então, uma retomada para cena inicial mencionada, dos tecidos floridos flutuando nas correntezas de um rio. Nessas águas também encontraremos uma ligação direta com a personagem shakespeariana de *Hamlet*.

Figura 6 – cena das Ofélias

Figura 7 – Petra boiando como ofélia

Quando a narradora cita Ofélia, não há apenas uma breve referência literária da mulher que comete suicídio, mas toda uma relação que essa imagem criou do feminino com as águas. De acordo com Gaston Bachelard (1997), no seu ensaio sobre a imaginação da matéria, no qual analisa o elemento de que tratamos aqui, Ofélia pode ser o símbolo do suicídio feminino: “A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura, é o elemento da morte sem orgulho e sem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados de lágrimas’” (p. 85). A água também guarda em si a ideia de lentidão, tranquilidade e ternura, esclarecendo ele que “a morte numa água calma tem feições maternais” (p. 93). Trata-se, portanto, de um elemento ligado aos sentimentos e à sensibilidade feminina.

Em *Elena*, essa imagem é tão forte que a diretora recria sua própria cena de Ofélia, numa clara intertextualidade com o quadro de mesmo nome do pintor britânico John Everett Millais. Estamos, no entanto, diante de um plural. São Ofélias. Não se trata de uma apenas, são muitas flutuando ao sabor da correnteza das emoções e dos sentimentos, ressaltando a universalidade da força dessas águas. Representa obviamente Elena em seu suicídio, mas, para além disso, represente Petra, representa Li An, representa todas que já se afogaram e se afogam nas águas emocionais tormentosas ainda que suas mortes tenham sido puramente simbólicas.

Figura 8 – *Ophelia* de John Everett Millais

Bachelard (1997) explica que o nome Ofélia evoca uma grande lei da imaginação, em que a infelicidade e a morte encontram na água uma imagem material especialmente poderosa e natural. Segundo ele, “se à água se associam todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da morte, do suicídio, não é de admirar seja a água, para tantas almas, o elemento melancólico por excelência” (p. 93-94). A conclusão do autor nos parece oportuna e elucidativa, visto ser a melancolia o estado de alma que permeia toda a obra. Podemos, pois, afirmar que as águas de *Elena* dispõem, sim, desse caráter passional que, como dito anteriormente, mexem com as emoções do enunciatário. Para reforçar ainda essa ideia podemos retomar a significação da concha, aqui destacada, relacionada à saudade. De acordo com o dicionário Houaiss, o léxico saudade é definido como “sentimento mais ou menos melancólico de incompletude”, no caso incompletude essa derivada do afastamento ou da ausência de alguém.

Logo, quando Petra diz “me afogo em você, em Ofélias”, temos todas as referências, obviamente, à morte e à melancolia, mas também à saudade, à memória e às emoções. Além disso, por todos os elementos que o texto nos dá, essa água em que Petra submerge está tanto para seu envolvimento com a figura de Elena em seu processo criativo bem como para a imersão nos próprios sentimentos, sobretudo, de dor. Para expurgar a dor dilacerante é necessário um afogamento metafórico que simboliza tanto uma morte de Petra como uma segunda morte de Elena, sentida agora mais conscientemente, a Elena que estava desconstruída de Petra.

Trecho significativo do longa é aquele em que Petra sai subitamente da água numa busca desesperada por ar. Tem-se aí uma montagem muito acelerada dos planos fílmicos, o que engendra ainda mais esse efeito de subaneidade. Ela então se levanta de um pequeno tanque molhada e coberta por flores, tal como uma Ofélia ressuscitada. Vê-se que está numa apresentação teatral. A narradora então diz, Petra (V.O.): “E enceno, enceno a nossa morte... *pra* encontrar ar. *Pra* poder viver”. Logo adiante tem-se a imagem das mulheres boiando na água com seus vestidos floridos. Eis a cena integral, a qual, no início do filme, apresenta-se apenas como um fragmento. Trata-se da cena das Ofélias, que tem uma duração considerável no filme, representando a morte, mas também o belo gesto que emerge da arte. Dessa morte simbólica emerge também a vida como que nos mostrando que um sentido depende do outro. Podemos entender também como a vida que nasce da criação artística, numa obra memorialística. É como Petra (V.O.) diz: “E pouco a pouco, as dores viram água... Viram memória...”

2.3 Sobre a sintaxe discursiva

Como já discutido, o filme *Elena* parte do trajeto de Petra por Nova Iorque a fim de refazer os passos da irmã. No plano imagético, o espectador, logo de início, depara-se com a protagonista dentro de um carro em movimento; depois, caminhando pelas ruas da cidade. A partir da linguagem verbal, a narradora, em primeira pessoa, expõe lembranças, pensamentos, sentimentos e fatos tal como vai pescando da memória. É a voz dela que conduz toda a narrativa e ancora as imagens produzindo muitos efeitos de sentido os quais podem ser apreendidos.

Em uma primeira instância, afirmamos que o filme trata, grosso modo, disto: uma mulher em busca de algo. Mais particularmente, trata-se da história de Petra tentando recuperar e reconstituir a memória de Elena. Seu modo de materializar esse desejo é através da construção de uma narrativa. Então, através de uma visão geral do longa, compreendendo suas nuances, passamos a reconhecer que sua busca lida com o próprio fazer fílmico e que o espectador está diante mesmo do processo de criação do documentário. É como se a diretora expusesse a sua imersão nesse processo, registrando angústias e alegrias. Chegamos a tal entendimento quando identificamos aspectos que denotam a experiência de realização fílmica: (1) o caminho que Petra segue durante todo o filme funciona como uma metáfora da sua construção narrativa, pois ao longo desse trajeto é que se desenvolve todo o resgate memorialístico; (2) depois, temos as técnicas e procedimentos audiovisuais que ficam aparentes em momentos específicos, como

quando das entrevistas para coleta de depoimentos, característica essencial de documentários, nas quais a própria diretora aparece interferindo nas filmagens.

O que acabamos de descrever chamaremos de primeira narrativa, na qual se tem a protagonista Petra no momento atual contando sua história familiar. Para tanto, o enunciador instaura um “eu” que se constitui como referência para a organização espacio-temporal, orientando ainda mais a noção de que tanto o tempo quanto o espaço são criações da linguagem. Valendo-nos dos termos semióticos, essa narrativa é, portanto, construída a partir de uma debreagem enunciativa da enunciação, engendrando uma enunciação enunciada, pois tem-se as marcas da enunciação projetadas no enunciado. A história é contada por uma personagem, parecendo desenrolar-se no próprio momento em que acontece, instaurando, pois, um tempo presente e um aqui, espaço da enunciação, acarretando, com isso, todos os efeitos de subjetividade que são próprios desse fenômeno.

Aqui, gostaríamos de chamar atenção para a singularidade do tempo linguístico, que resulta do fato de que todo ato de linguagem instaura um agora, ou seja, o momento da enunciação. Logo tem-se um presente sempre pressuposto a partir do qual o tempo do discurso se organiza. Assim, quando um evento é narrado no presente isso indica sua contemporaneidade com o momento da enunciação. Esse presente, então colocado no texto, torna-se um momento de referência propriamente a partir do qual os eventos são organizados. Esse momento também pode ser passado, indicando anterioridade ao momento da enunciação, ou futuro, indicando posterioridade. “O tempo é, pois, a categoria linguística que marca se um acontecimento é concomitante, anterior ou posterior a cada um dos momentos de referência (presente, passado e futuro), estabelecidos em função do momento de enunciação” (FIORIN, 2014, p. 167). No filme analisado, temos um sistema temporal enunciativo organizado da seguinte forma:

Quadro 4 – Fonte: adaptado de Fiorin (2014).

Já concluímos ser o filme *Elena* construído com a instalação de um sistema temporal enunciativo, que é todo relacionado ao momento de referência presente, marcando, assim, uma concomitância com o momento de enunciação. Para confirmar, analisemos mais diretamente três falas essenciais de Petra, completando assim nossa ideia. Como já mencionado, o filme inicia-se com a citada personagem dentro de um carro. Por estar escuro, percebemos ser noite. Sua voz em primeira pessoa se torna o principal fio condutor da narrativa. Assim, ela começa o relato: Petra (V.O.): “Elena, sonhei com você essa noite”.

Vejamos o enunciado. “Essa noite” é um advérbio de tempo que marca um momento de referência presente. O acontecimento foi ela ter sonhado com a irmã em algum momento

anterior a esse presente. Para tanto, o enunciador se vale do pretérito perfeito ⁵, “sonhei”, criando uma relação de anterioridade entre o momento do acontecimento e o momento de referência presente. Ou seja, em algum momento anterior ao momento em que Petra está falando (ou pensando, naquele presente em que se encontra à noite dentro de um carro), ela sonhou com Elena.

Um pouco mais à frente, vê-se as ruas de uma cidade movimentada por onde deduzimos caminhar a narradora. Ela então diz: Petra (V.O.): “Mas eu volto *pra* Nova Iorque na esperança de te encontrar nas ruas. Trago comigo tudo que você deixou no Brasil: seus vídeos, fotos, diários...”. Os tempos da primeira pessoa no presente indicam a coincidência entre os momentos de acontecimento, referência e enunciação. Significa dizer que o regresso para Nova Iorque estaria determinando o mesmo tempo de sua busca pela irmã e seria o próprio momento de enunciação, entendido aqui obviamente como simulacro, a saber, enunciação enunciada.

A terceira fala relevante é a seguinte: Petra (V.O.): “Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você”. Esse enunciado é determinante de que toda narração de Petra que se apresenta como resgate memorialístico está acontecendo durante seu percurso pela cidade. Ou seja, sua caminhada por Nova Iorque é, sem dúvidas, o marco de referência temporal para todas as lembranças, é o presente da obra instituído, tempo em que transcorreram 20 anos da morte de Elena. Para melhor entendimento, elaboramos o seguinte quadro que organiza o sistema enunciativo de que tratamos.

Sistema enunciativo	
Momento de referência (MR) presente	
Evento em concomitância com MR presente	Evento em não concomitância com MR presente / Anterioridade, Pretérito perfeito 1
Todos os acontecimentos que se desenvolvem durante a caminhada de Petra pelas ruas de Nova Iorque.	Todos os acontecimentos que ocorreram em anterioridade ao presente instituído na obra, aqueles que são narrados à luz da memória da personagem Petra.

⁵ O pretérito perfeito simples acumula em português duas funções: anterioridade em relação a um momento de referência presente e concomitância em relação a um momento de referência pretérito. Por conseguinte, do ponto de vista funcional, existem dois pretéritos perfeitos. O 1, que designa tempo do sistema enunciativo, e o 2, do sistema enuncivo. (FIORIN, 2016)

Quadro 5 – Fonte: elaboração própria.

Tendo definido um momento de referência presente, a narradora passa a relatar os percursos da mãe, da irmã e o seu próprio, anteriores ao momento de fala. O texto dá-se então nessas duas instâncias constantemente entrelaçadas: do agora e do passado, variações temporais que acreditamos coerentes ao tratarem do discurso da memória. Ora estamos no suposto processo de uma enunciação, ora estamos no relato de um enunciado, dois momentos, por vezes, profundamente imbricados. O relato de Petra sobre o passado acaba por engendrar, então, uma outra narrativa, subordinada à primeira, no presente, e com a qual mantém relação por ela ser sua fonte enunciativa. Para contar essa segunda história, o enunciador valer-se-á do discurso indireto, quando Petra discorre com as próprias palavras sobre as falas das outras personagens, e do discurso direto, inserindo, durante o relato, material em áudio e audiovisual de Elena, como as gravações em fita cassete e os vídeos em que ela aparece, e os depoimentos colhidos para o documentário. Quando atribui fala e, por conseguinte, autonomia às personagens, trata-se de uma construção discursiva por delegação de vozes. Esse fenômeno é chamado de *debreagen* interna, que acontece quando:

(...) um actante já *debreado*, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torna instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda *debreagem*, que pode ser enunciativa ou enunciva. É assim, por exemplo que se constitui um diálogo: com *debreagens* internas, em que há mais de uma instância de tomada de palavra. Essas instâncias subordinam-se umas às outras. O eu que fala em discurso direto é dominado por um eu narrador, que por sua vez depende de um eu pressuposto. (FIORIN, ano, p. 45)

Assim, temos Petra, actante da enunciação *debreado* que se torna instância enunciativa e opera com uma segunda *debreagem*, agora enunciva, instaurando actantes do enunciado no espaço-tempo de um lá-então. Acontece, dessa maneira, de a história de Petra no presente caracterizar uma enunciação enunciada, paralela às outras histórias por ela contadas, que caracterizam enunciados enunciados. Acreditamos ser cada uma dessas narrativas *debreada* enuncivamente, visto que o enunciador faz uso da terceira pessoa, ou seja, coloca em funcionamento discursivo um ele, actante-sujeito de cada narrativa. Mesmo quando Petra fala de seu próprio percurso no passado e, para tanto, utiliza a primeira pessoa, esse eu, acreditamos, tem valor discursivo de um ele. Entretanto, por a narradora ser também personagem que

conhece profundamente o que está contando, esses enunciados apresentam elevado teor de subjetividade, que ganham, paradoxalmente, mais objetividade com as debreagens internas, como já explicado, quando há delegação de voz aos atores.

Elena não quer contar apenas uma história, não pretende meramente recriar a vida das personagens. Almeja antes fazer valer toda possibilidade de experimentação da qual é capaz o cinema. Joga com a presença do enunciador e com a instauração de tempos e espaços. Juntamente ao fato de termos a figura permanente do narrador, somos lançados para um passado, mas que se presentifica por meio das debreagens internas, de uma forma que somente o cinema é capaz de fazer. Aqui, é necessária a observação: importa ressaltar uma característica típica do cinema, que é a embreagem espaço-temporal. Assim, cada vez que entra em cena um personagem ou se desenrola um determinado evento a partir de elementos debreados, o discurso cinematográfico é capaz de instaurar um “aqui presentificado”, porque é assim que se dá a relação com o enunciatário, ocasionando uma neutralização das categorias de tempo e espaço.

Acontece, nesse ponto, que o fenômeno de embreagem intensifica a proximidade de narrador e narrado, mesmo porque ele não se ausenta. E, por conseguinte, aumenta a proximidade com o enunciatário, que é afetado não só pelo efeito de aproximação, como também pela relação íntima entre narrador e narrado. Com a embreagem espaço-temporal, o enunciatário é colocado diante dos atores do enunciado. Ele passa a ter acesso aos desejos, às emoções e percepções das personagens. Acaba por ser colocado no centro de diversos sentimentos manifestados. Com isso exacerba-se a passionalidade do discurso. De todo modo, a experiência do cinema já provoca então uma maior aproximação entre enunciador e enunciatário, de maneira a convocar mais fortemente as emoções. Logo, por suas próprias especificidades, o cinema elabora um tom cuja passionalidade se mostra mais intensa. Abaixo, elaboramos um esquematismo para representar o que vimos explicando:

Quadro 6 – Fonte: elaboração própria.

3 O plano da expressão

Analisar uma obra cinematográfica é uma escolha das mais desafiadora para nós, pois frontalmente, deparamo-nos com as fortes imposições do plano da expressão. É bem verdade que esse não é apenas um problema pertinente ao cinema, tendo em vista que qualquer manifestação significativa é necessariamente constituída de dois planos imbricados na constituição dos sentidos. Poderíamos, sem dúvida, ater-nos ao conteúdo. Seria uma decisão de ordem metodológica totalmente aceitável na medida em que a semiótica sempre privilegiou esse caminho. Contudo, os objetos tomados até então apresentavam-se, por assim dizer, em menor grau de complexidade. Com isso queremos apontar que, talvez, o grau de interferência da expressão na constituição do sentido não fosse, aparentemente, tão grande.

Além disso, tratavam-se de objetos manifestados apenas por uma linguagem, comumente a verbal. Ao passo que o cinema se compõe de um conjunto, a saber, em geral, linguagem verbal, visual e sonora, amalgamadas por um fio invisível narrativo chamado montagem. Consideramos, pois, que, de um ponto de vista amplo, o cinema é uma linguagem complexa, “imbricada de múltiplas micro-linguagens de manifestação, de ordem material diversa (...)”, de acordo com o que nos propõe Waldir Beividas (1983, p. 12) em seu trabalho pioneiro sobre semióticas sincréticas. Em termos distintos, mas igualmente pertinentes acerca da criação fílmica, Merleau-Ponty reflete sobre os mistérios dessa organização específica e da dificuldade que é entendê-la em sua manifestação inclusive para os realizadores:

(...) o filme emerge como uma forma altamente complexa, em cujo interior, ações e reações extremamente numerosas atuam a cada momento. As leis que regem isso estão por ser descobertas e foram, até aqui, apenas pressentidas pela perspicácia ou pelo tato do diretor que maneja a linguagem cinematográfica, tal como o homem que fala aciona a sintaxe, sem nesta pensar em termos de expressão, e sem estar sempre em condições de formular as regras que compre intuitivamente. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 94-95)

Ainda que falássemos apenas do plano do conteúdo haveríamos de reconhecer que só chegamos a determinadas conclusões em função da especificidade da linguagem cinematográfica, mesmo sendo desconhecidos seus mecanismos. Como bem coloca ainda o mesmo autor, cabe tratar os elementos de natureza distintas, que se combinam para servir de suporte de manifestação, não apenas como simples veículos de uma significação já inteiramente construída nas instâncias anteriores, mas como co-produtores dessa significação, uma vez que, conforme se assume, todo o seu plano da expressão entra no jogo da significação (BEIVIDAS,

1983). Aceitamos, pois, estarmos lidando com o sincretismo, entendido aqui como estratégia enunciativa global, sendo fundamental recorrer cuidadosamente à manifestação, dada a importância do plano da expressão nessa arte.

O que acabamos de dizer torna-se especialmente mais visível em uma obra como *Elena* (2012), que se vale dos recursos de expressão para criar um filme com traços poéticos, não apenas intensificando ou reproduzindo os efeitos do conteúdo, mas também estabelecendo relações sem as quais o próprio conteúdo seria outro. Sendo assim, assumimos a disposição de abordar o plano da expressão sem, no entanto, o compromisso de sermos exaustivos ou, até mesmo, valermos-nos de um grande nível de formalidade analítica que sequer existe para esse tipo de estudo. Confessamos que vamos ainda tateando, buscando aos poucos os caminhos misteriosos os quais conduzem aos nossos objetivos, utilizando, para tanto, as contribuições teóricas e analíticas das quais dispomos até o momento.

Voltando-nos agora para o nosso filme, *Elena* (2012), admitimos que, sobretudo, nele se evidencia a força de seu plano de expressão no qual o enunciador se vale de múltiplos recursos que fazem a obra se apresentar com o desejado tom passional, desencadeado por meio de uma função poética que traz a subjetividade e o sensível para o campo do enunciatário, fazendo com que ele não apenas reconheça um conteúdo inteligível, mas sinta de modo afetivo o que lhe é apresentado. Para nós, cabe explicar o que é tornar afetivo o plano de expressão em um filme. Então, sucintamente, diremos que é sobretudo colocar às vistas procedimentos que explicitam um sujeito da enunciação na medida em que se revelam escolhas subjetivas, afirmando, sim, a presença de um enunciador preocupado com determinadas estratégias que vão provocar certo tipo de impacto no âmbito perceptivo do enunciatário.

Para tanto, suas escolhas são de ordem muito particular, interessadas em afetar sensivelmente o espectador, como se este estivesse submetido às lentes de outrem, tivesse acesso a um modo de ver e sentir dados a ele não por modo convencional, como se o mundo estivesse dado em sua dimensão empírica, mas, muitas vezes, por sugestionamentos, sinalizações, sinestesias. Esses são apenas alguns efeitos de sentido possíveis entre tantos outros passíveis de serem desenvolvidos. Nossa hipótese então é de que existe uma afetividade que perpassa esse plano da expressão de modo a convergir com o plano do conteúdo para o desenvolvimento de um tom passional, ou seja, é como se a paixão ou as paixões fossem propulsoras desse desenrolar expressivo. Com isso, não deixamos de pensar num sujeito da enunciação modalizado, capaz de pôr prática uma competência que concretiza sua intencionalidade passional, especialmente, porque:

Dada sua decantada ‘proximidade’ com o imaginário humano, o cinema se mostra como um palco natural, onde o espetáculo das articulações modais pode ser detectado com mais transparência. Noutros termos, a descrição de seu plano da expressão, visivelmente rico, pode talvez consignar com maior economia e destreza as articulações semiótica da competência e da existência modais do sujeito da enunciação. (BEIVIDAS, 1983, p. 46)

Nossa hipótese, portanto, é de que há um tom passional a mediar as relações entre enunciador e enunciatário mesmo no âmbito da expressão, pois, diante das características do filme já mencionadas, deparamo-nos não só com um “discurso da paixão”, ou seja, uma abordagem dos estados de alma dos atores do enunciado, mas também com um “discurso apaixonado” que se manifesta, acreditamos, por uma organização específica da expressão cinematográfica. Queremos, pois, entender como a afetividade perpassa a construção fílmica em sua manifestação. O que Greimas e Fontanille (1993) disseram acerca do discurso da paixão e do discurso apaixonado, acreditamos poder fazer uma extrapolação ao propor que o discurso se mostra tanto mais apaixonado quando a expressão, em alguma medida, permite transpor elementos característicos que intensificam o discurso ou são determinantes na manifestação de alguns efeitos. Para entender melhor o que dizemos, citamos os autores mencionados:

Não apenas o sujeito do discurso é suscetível de transformar-se em sujeito apaixonado, perturbando seu dizer cognitiva e pragmaticamente programado, mas também o sujeito do dito discursivo é capaz de interromper e de desviar sua própria racionalidade narrativa para emprestar um percurso passional, ou mesmo acompanhar o precedente, perturbando-o por suas pulsações discordantes. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 17)

Assim, se acreditamos que o plano da expressão é de responsabilidade de um sujeito da enunciação, podemos de igual forma atribuir as mesmas coerções do discurso apaixonado ao âmbito da manifestação. De acordo com a citação acima, a passionalidade ocorre como que uma “perturbação” de uma “racionalidade”, sem deixar, no entanto, de elaborar uma racionalidade outra bastante propositada. Por tanto, esse “perturbar” não se trata de algo fora de controle, bem ao contrário, é antes de tudo mais uma estratégia enunciativa que pretende obter a adesão do enunciatário ao dito, acessado primeiramente pelo plano da expressão. Destarte, encontramos em *Elena* (2012) esse “quê” de desalinho passional, um certo destempero emocional na própria execução fílmica que vai ao encontro de tudo que já propusemos e por meio do qual reside toda a beleza do longa, ao trazer poeticidade e sensibilidade.

3.1 Um “quê” de desalinho: paixão na execução fílmica

Elena nos coloca diante de uma confusão mental das personagens, como já apontamos no conteúdo, que, para nós, obviamente, transborda para o plano da expressão. Sentimos a passionalidade e a afetividade conduzindo a execução fílmica em sua materialidade. Tal característica não deixa de se ver por um certo desalinho, como que uma perturbação emocional a guiar a própria manifestação. Tendo isso em vista, o que nos chama atenção é uma construção expressiva a partir de um processo semelhante a um fluxo de consciência, se assim podemos dizer, no qual verificamos a articulação das imagens ou dos planos, aparentemente desconexos, com o som da voz off de Petra.

Não estamos agora interessados no conteúdo veiculado por tais elementos, basta-nos apontar esse jogo de articulação que simboliza um modo particular de realização cinematográfica. A narração, acreditamos, é responsável por estabelecer uma linha mais visível do encadeamento de fatos, eventos e sentimentos, e o faz por meio de uma voz suave, sem grandes variações de força ou volume, como se nela pairasse uma certa contenção que vai de encontro ao arrebatamento proporcionado pela linguagem verbal e ao impacto das imagens.

Enquanto estas não são necessariamente responsáveis por uma coerência no nível do discurso, fluem de modo mais livre. Elas nos vêm aos jorros – para ficamos na isotopia da água, tão cara ao filme – de luzes, cores, formas, movimentos, ângulos de câmera, enquadramentos, trilha sonora (sons ambientes diegéticos e músicas). Deixamos claro que essa voz se estabelece como âncora desse fluxo, mas não no sentido de limitar o conteúdo das imagens. É bem ao contrário, a junção do texto subjetivo da narração com as imagens mais livres traz à tona o efeito de poeticidade. Além disso, como ponto importante, podemos mencionar a própria montagem desses planos, que dependendo do conteúdo que se afirma num determinado momento, pode ser mais rápida, com planos curtos e cortes secos, passando uma ideia de um andamento acelerado; ou mais lenta, com planos mais longos e presença de *fades*, o que tende a um andamento mais desacelerado. Dito isso, gostaríamos de explicar o modo como procederemos a análise.

Começaremos por destacar os elementos que mais nos sobressaltam, reforçando nossas ideias de passionalidade e de emoção que transbordam para o plano da expressão, são aspectos que instituem a forte presença do sujeito da enunciação, marcando uma forte subjetividade. Ressaltaremos ainda aqueles que reforçam nossa tese de que há, como já discutido no capítulo anterior, uma construção concessiva no sentido de reforçar o que já vimos dizendo em relação

ao nível discursivo. Ou seja, o filme é construído, até em seu plano da expressão, de tal forma a romper as expectativas do espectador diante de um documentário, que, além de causar nele reações de surpresa, também chega a ser uma interação primeira a despertar sentimentos diversos no enunciatário, estando igualmente de acordo com o que já propusemos para o plano do conteúdo.

Dando prosseguimento ao nosso trabalho, utilizaremos as contribuições de Jean-Marie Floch (1985) na análise da linguagem visual a partir de elementos cromáticos, eidéticos e topológicos, dando destaque às chamadas relações semissimbólicas, que tratam de categorias homologáveis entre os dois planos da linguagem, pois acreditamos que o semissimbolismo “oferece uma nova leitura do mundo” ao introduzir a pertinência de sons, cores, formas, etc., como coloca Diana Barros (2014, p. 210-211). Pretendemos também utilizar os desenvolvimentos de Claude Zilberberg (2011), sobretudo por estarmos lidando com um conceito central na teoria tensiva, o afeto. Já desse ponto de vista, seria possível a transposição de figuras da expressão e do conteúdo numa mesma categoria tensiva.

3.2 Divisão fílmica em temáticas – para fins de análise

Com a finalidade de facilitar a análise do plano da expressão, dividimos o filme em três partes, as quais nos pareceram passíveis de demarcações temáticas:

Parte 1 (25’10’): do ponto de vista de Petra (narradora), temos o tema da busca, devidamente figurativizado pela caminhada dela nas ruas e pela ênfase da narradora em dizer de sua procura pela irmã. Do ponto de vista de Elena, o que nos marca é a sua infância feliz no ambiente familiar, a sua adolescência quando começar a trabalhar em teatro e a sua ida para Nova Iorque até a conclusão de sua fase otimista, quando mantinha a esperança na carreira. O trecho dá-se do início do longa até 25’10”, quando a narradora coloca em dúvida a paciência de Elena sobre os rumos da própria vida. Encerra-se, então, o segmento com um *fade out*.

Parte 2 (30’05’): aqui temos a apresentação do tema da melancolia, tanto em Petra, quanto em Elena, nesta culminando no suicídio. Trata-se de um trecho aflitivo, marcado pelo pessimismo e pela angústia das personagens. Destacam-se também as entrevistas da mãe e do amigo de Elena. O segmento é encerrado com a afirmação da morte da jovem. Tem-se, então, uma cena dela de arquivo dançando, como em memória, e o último plano fechando-se em *fade out*, até 55’15’.

Parte 3 (22’45’): abordar-se-á o luto da mãe, o trauma em Petra e seu futuro restabelecimento quando do “encontro” com a irmã. Há forte presença da personagem mãe,

bem como a continuação de seus relatos. O filme termina com Petra rodopiando, quando o último plano se fecha (*fade out*) aos **78'**.

3.3 Vídeo caseiro

O que nos chama fortemente a atenção em *Elena* é a utilização de material de arquivo. Colocando, entretanto, somente nesses termos, até aí nada que fuja ao padrão do documentário tradicional, que geralmente funciona em grande medida devido ao valor que esses materiais “reais” emprestam à obra. Já tivemos, contudo, essa discussão no capítulo anterior. O que nos interessa agora é o que vamos chamar de qualidade da imagem, característica que se evidencia não apenas na documentação de arquivo, como perpassa a realização fílmica inteiramente.

O principal tipo de material de arquivo com o qual nos deparamos são os antigos vídeos caseiros, a saber, as gravações audiovisuais domésticas feitas por Elena. São eles que constituem em grande parte o longa de Petra Costa. Algumas das características desses vídeos saltam visivelmente aos olhos, sendo uma das mais evidentes a baixa qualidade da imagem, típica da captação de câmeras mais antigas. Nelas, temos imagens que hoje não nos parecem tão nítidas, possuem pouco contraste e baixa saturação. A impressão é a de um granulado na tela, quase como se fosse possível identificar uma textura. Além disso, visualizamos aspectos bastantes familiares a essas gravações, tais como a câmera na mão, os enquadramentos pouco precisos, a iluminação natural, temas ligados ao cotidiano ou à vida pessoal (aqui já se trata de plano do conteúdo), o que nos faz entrar em contato com toda uma estética do filme amador de uma época específica.

Figura 9 – imagem de vídeo caseiro

Com isso, temos acesso não apenas a uma dada informação, a intenção que se cria não é propriamente a de uma função referencial, para usar os conceitos comunicacionais de Jakobson, mas recuperamos de tal forma a própria aura do passado, um passado que precisa ser retomado, de tal modo, quase presentificado. Esse recurso está completamente de acordo com a proposição fílmica, que põe em notada evidência a temática da memória, afinal, toda a obra é construída a partir da recuperação de uma memória. O filme, no entanto, ao partir de um tempo enunciativo põe em jogo justamente presente e passado, de modo que os dois momentos podem, em alguma medida, não a todo instante, deixemos claro, ser confundidos ao trazer uma não linearidade fílmica. Isso acontece, expliquemos, em parte por conta das características do plano da expressão que acabamos de mencionar. Mesmo estando no presente, a diretora vale-se de uma estética aparentemente amadora, carregando nas imagens um certo efeito retrô. Por isso, em diversos planos, não sabemos tratar-se de uma produção atual ou um material de arquivo. Perguntamo-nos: de quem são tais imagens? De Elena ou de Petra? Isso, aliás, pouco importa, contanto que saibamos lidar com os efeitos de sentido por elas produzidos.

Quais seriam? Questionamo-nos a título de uma análise mais acurada, pois o espectador não só sabe, como sente; ou sabe porque sente. São efeitos que nos fazem mesmo é mergulhar no mundo interno da Petra personagem da enunciação enunciada, dividida entre o presente e o passado, aflita com sua posição no mundo. Destarte, o enunciador coloca o espectador muito

mais em contato com os sentimentos dela, com sua confusão mental e emocional perante sua busca, o que acaba gerando um impacto sensível no enunciatário.

Afirmamos já não se tratar aqui de uma função referencial, mas podemos sem dúvida mencionar uma função emotiva, para continuar nos termos de Jakobson, fazendo com que o enunciador se coloque a vistas claras, o que continua indo ao encontro do que já dissemos sobre o plano do conteúdo. Admitimos que o enunciador se mostra, porque é como se, de algum modo, dissesse “eu construo esse texto”, ou seja, não nos parece que haja uma intenção representacional do mundo, um mundo empírico, objetivo. Ao contrário, afirma “esse é meu ponto de vista”, um modo que corrobora o subjetivismo do plano do conteúdo, aproximando o plano da expressão ainda mais do enunciatário.

Outra característica que acreditamos ser relevante ainda relacionada à fotografia diz respeito a um aspecto da luz. A utilização de um efeito óptico ligado à luz acaba não somente por trazer uma beleza de cores e reflexos que captam a sensibilidade do espectador, como contribui igualmente para reforçar sentidos já encontrados no plano do conteúdo. Estamos falando dos *lens flare*, que perpassam quase toda a fotografia fílmica de *Elena*. Esse nome, que vem do francês e pode ser traduzido como “reflexo de lente”, designa na verdade um defeito óptico que acontece quando a luz, devendo normalmente passar pela frente, entra pelas extremidades da lente da câmera, causando algumas manchas arredondadas, riscos ou um outro tipo de “borrão” na imagem. É uma distorção da luz que traz também um colorido especial semelhante a um tipo de filtro cromático, mas também diminui o contraste da imagem, chegando a desfocar o assunto principal da fotografia, que pode está encoberto numa sombra.

Chamamos atenção aqui para o fato de que os *flares* intensificam sensações. Inclusive as cores ganham certos tons avermelhados. Vamos observar abaixo um plano extraído de *Elena*. Nele, temos uma vista aérea de uma cidade, cuja imagem teria sido capturada durante o dia. Sobre a fotografia, incide uma luz muito ofuscante, formando também os conhecidos efeitos circulares. Na figura a seguir, o brilho do sol nos parece tão forte que quase precisamos cerrar os olhos diante da cena, além do próprio calor que simula nos envolver.

Figura 10 – Plano de vista aéreo com destaque para os flares.

Assim, de uma “imperfeição” intencional do plano da expressão, podemos elencar algumas recorrências semânticas tais como imprecisão, encobrimento, nebulosidade, incerteza, todos termos possuidores de traços sêmicos que apontam para a isotopia da memória. Podemos indicar também, pensando que há um espalhamento da luz, um movimento de cores, o que remete a uma fluidez, sugerindo, portanto, uma qualidade da memória. Por conseguinte, tal efeito, ao trazer “memória”, coloca-nos em direção ao passado. Mas será de fato um passado que estamos vendo ou estamos diante de um belo jogo de rememoração? Acreditamos, sim, estarmos num limiar emocional entre existir no presente e vivenciar o passado, voltando assim à questão já abordada anteriormente sobre a própria confusão emocional da personagem.

3.4 Câmera na mão

Os movimentos de câmera em *Elena* são bastante expressivos. O que significa dizer que fogem ao padrão do conhecido tripé, sobretudo se pensarmos no documentário, gênero mais marcado por uma linguagem um pouco menos inventiva, trazendo uma personalidade estética às imagens. Deparamo-nos, em geral, com o movimento de câmera na mão, que, como o próprio nome sugere, orienta-se ao sabor do corpo de quem a manuseia. Por isso, originam-se imagens instáveis, oscilantes, bem diferentes daquelas cujas estabilidades são geradas por um tipo de suporte qualquer. Vamos, por enquanto, mencionar neste item que essa câmera ora segue a personagem Petra, num nível da apresentação imagética em terceira pessoa, ora apresenta-se

como o próprio ponto de vista da protagonista. Em ambas as situações, a câmera segue o mesmo padrão que estamos descrevendo. Temos então imagens com movimentos muito livres, que imprimem uma liberdade de criação ao longa.

Acreditamos poder justificar que esse modo de execução no nível do plano da expressão vai ao encontro dos conteúdos destacados na análise do percurso gerativo do sentido. Até aqui viemos tratando de um tipo de construção que nos põe diante de um efeito de fluidez, de maleabilidade, de flutuação. O enunciador encontra-se evidentemente operando com a categoria semântica dinamicidade vs. estaticidade. As imagens são dinâmicas em boa parte do tempo, apresentando uma vivacidade constitutiva da própria linguagem da obra; logo, apontando para traços sêmicos relativos à vida, jogando-nos para a oposição categórica de base vida vs. morte. Faremos, no entanto, uma ponderação. Tais efeitos descritos se dão em grande parte nos vinte e cinco primeiros minutos do filme, que, como bem dividimos anteriormente (parte 1), é referente mais destacadamente aos temas da busca (de Petra por Elena) e da infância/adolescência, conteúdos marcados pela dinamicidade e por certa agilidade no seu desenvolvimento. Não queremos dizer com isso que no restante da obra essas características sejam modificadas fortemente. Não é esse o caso, a câmera na mão permanece, entretanto, com um pouco mais de lentidão, com menos oscilações, caracterizando a parte 2 do filme, cujas temáticas são melancolia e suicídio.

Não há como pensar nesses movimentos de câmera, sobretudo da parte 1 e da parte 3, associados, por exemplo, a uma lentidão ou estaticidade (que de certa forma nunca seria levada a cabo no cinema). No trecho inicial, ao lidar dessa forma com o plano da expressão, é coerente pensar que se trata de uma asserção da vida ou, pelo menos, que a narrativa parte do termo vida como ponto inicial dos percursos das três mulheres. Na parte 3, a qual chamamos Luto e restabelecimento, volta-se a ter as características iniciais bastante parecidas, agora, sim, com a cabida asserção da vida. Ademais, os lexemas fluidez e dinamicidade nos remetem também à figura fortemente evocada da água, que detém sentidos tão caros ao filme. Isso nos mostra mais uma vez, tal qual vimos propondo, como é possível encontrar homologação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

3.5 Ponto de vista

Outro aspecto de grande relevância ainda está diretamente relacionado à câmera na mão e ao ponto de vista instituído na imagem, a saber, imagens apresentadas na terceira pessoa, sendo esse nível de apresentação denominado câmera objetiva; e imagens mostradas na

primeira pessoa, ou câmera subjetiva. Para ser mais preciso, esta consiste em fazer do plano fílmico o olhar da personagem, percorrendo-se os mesmos pontos captados pela sua visão, diferentemente da câmera objetiva, que mostra personagens e acontecimentos a partir de um narrador fora da ação cinematográfica.

Em *Elena* é constante o ponto de vista em primeira pessoa, sendo o olhar da personagem narradora Petra a conduzir a sequência imagética juntamente com sua voz off. Como o próprio nome sugere, a câmera subjetiva aproxima ainda mais os actantes da enunciação ao conduzir os eventos pelos olhos da personagem, já que, no longa, o enunciador confunde-se com o ator do discurso, e o enunciatário passa a estar em conjunção com o mesmo ponto de vista. Assim ambos estão aproximados por um sensível compartilhado.

É interessante perceber que a escolha pela câmera na mão parece adequar-se também ao estilo *road movie* da película, ou seja, filme que se passa durante uma viagem, como ocorre em nossa obra analisada. Petra viaja para Nova Iorque e seu percurso consiste em andar pela cidade sendo literalmente acompanhada por uma câmera com ponto de vista objetivo, que ora caminha atrás dela, ora em sua lateral e, em alguns poucos momentos, frontalmente. A sensação que temos é de que o espectador segue de perto a protagonista, o que acaba por gerar um efeito de proximidade do enunciatário com o ator do enunciado, corroborando ainda mais a subjetividade na qual temos insistido desde o plano do conteúdo.

3.6 Profundidade de campo

Analisar *Elena* é precisar falar de foco seletivo. O que isso significa? Vamos tentar descrever o recurso tal como entendido comumente. De início, logo nos planos iniciais do longa, visualizamos mais algumas impressões visuais que elementos de uma representação objetiva: bolas de luzes coloridas, ausência de contornos definidos. Percebemos, antes de tudo, movimento. Só depois, passamos a distinguir figuras, que ora apresentam-se mais embaçadas, ora mais nítidas, constituindo, assim, um emaranhado de cores, sons e fluxos.

Com vistas de dentro de um carro em trajeto, as ruas vão tomando forma a partir de uma iluminação noturna, enquanto a narradora inicia seu relato em primeira pessoa: “Elena, sonhei com você esta noite”. Visualmente, reconhecemos aí a marca de uma subjetividade imagética, igualmente demonstrada pela voz off da narradora em primeira pessoa, relatando um sonho, conteúdo que retrata tema íntimo, relativo ao próprio sujeito do dito. Deparamos com o rosto de mulher, ocupando o veículo; entre reflexos, delineia-se seu olhar um tanto perdido, que vagueia por detrás da janela traseira tendo a cabeça levemente recostada sobre o vidro. Depois

de alguns segundos, a cena se encerra num plano preto, *fade out*, dando-se também o fim da pequena narrativa. Ao expor sua intimidade, damos-nos conta de que ela está imersa nessa atmosfera oscilante, meio onírica, meio real, entendida aqui discursivamente, mas criada a partir do plano da expressão, com efeitos cinematográficos que dizem bastante respeito à fotografia.

Eis o foco seletivo, quando se escolhe deixar elementos fora de foco, produzindo uma imagem borrada, embaçada, sem completa nitidez, podendo se sobressair algum assunto principal, este, sim, em foco. Tal efeito é obtido controlando-se a profundidade de campo da câmera. A pequena profundidade de campo permite maior desfoque, trazendo o elemento principal para primeiro plano com foco e distorcendo o plano de fundo. O recurso também é responsável por uma impressão de relevo do objeto focalizado, como se ele estivesse saltando para fora da tela, o que aumenta ainda mais o componente sensível de um filme, seja com relação à visão, seja por uma impressão tátil.

Instantes depois da cena descrita acima, após uma sequência assemelhada a uma breve abertura com fundo musical, voltamos a ter uma visão de dentro de um automóvel se locomovendo sobre uma ponte. Sabemos tratar-se de um carro por conta do vaivém do para-brisa. A imagem não possui completa nitidez. Em seguida, a mesma mulher caminha com os cabelos ao vento. Ela está em primeiro plano. Temos apenas o seu perfil em movimento, e, por detrás dela, o plano de fundo fora de foco. Em seguida, o espaço ocupado por ela vai sendo exposto. Até então não com mais nitidez. Como o olhar humano, as lentes passeiam por entre o “tempo” até chegar ao céu, onde vislumbramos as nuvens e o sol, a estourar a fotografia com sua luz vibrante. Só depois vemos uma cidade movimentada, cheia de carros, taxis, pessoas caminhando nas ruas. Assim é que em grande parte da trajetória de Petra por Nova Iorque, dá-se com esse efeito fotográfico, quando apenas ela está no ponto focal, seja num enquadramento *close-up* ou num plano geral.

Figura 11 – Petra em close-up lateral

Figura 12 – Petra de costas em plano médio

Acreditamos que, ao escolher retratar o mundo desse jeito, o enunciador está fazendo uma clara opção por dar destaque àquilo que ele quer, ou seja, trata-se da vontade estética de um sujeito explicitada, visto que nada ali garante uma tentativa de representação direta do mundo, a iludir o espectador de que ele está em contato com um olhar real da vida. O enunciador

se mostra, aproximando-se mais do enunciatário. Ou, de outro modo, dando destaque justamente àquilo que nos chega fora de foco, impõe-se à própria ideia da impossibilidade de uma completa definição do mundo, ainda que momentânea. Parece-nos, inclusive, que, a partir de uma “perturbação” visual, acaba-se por sugerir uma perturbação da personagem, como uma dada imersão em si mesma, num turbilhão de emoções em que ela deve estar em primeiro plano sempre, porque é um filme sobre ela, sobre Petra em seu caminho de autoconhecimento.

Para falar de foco e dos efeitos advindos dele, achamos apropriado valermos-nos das ideias de H. Wölfflin ao analisar os estilos clássico e barroco em seu *Conceitos Fundamentais da História da arte* (1989a). Para o autor, “o estilo clássico visa o acabado, o aparecido; e o estilo barroco, o inacabado, a aparecimento” (ZILBERBERG, 2011, p. 43). Os dois estilos podem ser entendidos com termos familiares da semiótica tensiva, a saber, o estado e o acontecimento. Para suas análises do plano da expressão, é conhecido o uso da categoria plástica referente à linha e ao contorno. Vamos dizer que o clássico e o barroco coexistem mutuamente por meio de uma tensão central que “contrapõe a observância dos contornos à ‘crescente desvalorização da linha, assinatura do estilo barroco’” (p. 43).

Zilberberg (2011) diz que essa tensão plástica está associada à tensão fundamental da extensidade: triagem vs. mistura. O que queremos dizer mais claramente com tais referências é que o estilo clássico busca a perfectividade de uma suposta representação objetiva a partir dos traços bem definidos, ou seja, das linhas, do estilo linear. Dessa forma, lidamos com o aparecido, trata-se de um estado de coisas construído utilizando-se o recurso da triagem, para que cada objeto esteja bem definido, cada qual mantendo sua individualidade numa permanência e mesmo numa imobilidade. O barroco, ao contrário, opera por uma lógica da mistura, e, ao fazer isso, rejeita os objetivos de uma arte acabada, do perfectivo, cuja finalidade é a desconstrução da representação. Assim é como se diluíssem as linhas, ou melhor, houvesse um esmaecimento dos contornos. Logo, a arte renascentista é algo do esperado, enquanto a arte barroca é da ordem daquilo que sobrevém, trata-se de um estilo inesperado, advindo, em sua técnica de mistura, tudo de uma vez, a rapidez do aparecimento, subvertendo uma implicação, sendo, pois, recebido como acontecimento.

Acreditamos, então, poder usar a mesma lógica para a fotografia, especificamente, no cinema. Ao colocar o espectador diante de formas distorcidas em virtude da pouca profundidade de campo, tem-se a impressão de algo imperfectivo, um tanto inacabado por justamente deparamos com uma imagem fora de foco, algo por ajustar. Assim como na pintura barroca, guardadas as devidas diferenças, trabalha-se com a mistura, pois entendemos que o desfoque também proporciona o esmaecimento dos contornos. E a obra, no plano da expressão, adquire

qualidade de acontecimento, característica que já havíamos tratado no nível discursivo do plano do conteúdo. Embora seja recurso usual no cinema, o modo como a profundidade de campo é usada em *Elena* não deixa de surpreender o enunciatário dada sua composição imagética e mesmo por se tratar de um documentário, rompendo as expectativas de quem assiste à película.

Chamamos, então, essa característica de estilo pictórico, atentando para outros efeitos que repercutem a partir da enunciação, definindo o modo de relação enunciador-enunciatário. O estilo pictórico opera como se deixasse as marcas da enunciação, pois o enunciador faz questão de se colocar no texto, mostrando que ele opera os efeitos de sentido construídos. Na pintura vemos as impressões da realização humana, percebendo as pinceladas. Seria o equivalente dizer que essa enunciação se aproxima do enunciatário, semelhante a um texto em primeira pessoa, gerando efeito de subjetividade. No estilo linear, aquele cujos contornos são bem definidos, parece estarmos diante de uma enunciação enunciva, afastando o enunciatário e produzindo efeito de objetividade. Confirmamos, assim, o que já apontamos, no plano do conteúdo, a partir do plano da expressão.

Como já mencionamos, os dois estilos também são regidos pelas categorias de mistura e triagem. Podemos considerar que agora estamos lidando com uma categoria tensiva que pode ser vista tanto no plano do conteúdo, como no plano na expressão. Explicando mais detalhadamente o que dissemos, para nós, está claro como se dão as ideias de mistura e triagem, pois a menor profundidade de campo causa uma “aparente” mistura das formas ao não as delimitar plenamente. No plano do conteúdo fílmico, trabalhamos com a categoria identidade vs. alteridade, como bem analisamos, sobretudo, no percurso da personagem Petra, protagonista. Seu percurso vai da identificação com a irmã ao ponto delas se confundirem, para a distinção, quando elas finalmente se desvencilham, justificando a definição e a individualidade de cada uma. Se abstrairmos ainda mais tal oposição, podemos chegar nos termos citados de mistura e triagem, estando mistura para identidade, e triagem, para alteridade.

Assim, quanto mais no início da película maior o efeito de desfoque da imagem, quando os contornos de Petra parecem mais esmaecidos, indefinidos, sendo, portanto, maior o efeito de mistura, que significa ausência de individualidade. Já para as cenas finais do longa, a personagem adquire traços mais definidos, afirmando a alteridade e, por conseguinte, a triagem, que diz respeito à obtenção da individualidade. Devemos atentar também para o andamento, cujos efeitos podem ser de rapidez ou lentidão. Vemos que no estilo linear, temos o estado, posto que estamos lidando com o acabado, ou seja, a lentidão rege o aparecido. Já no estilo pictórico, temos uma ideia de acontecimento, visto que é como se houvesse um movimento expresso na tensão entre o ser e a passagem. Destarte, a rapidez rege o aparecimento. Logo, o

contorno encontra-se na dependência do andamento, falando de modo como propõe Zilberberg (2011, p. 44). Para melhor compreensão, utilizamos o seguinte quadro, no qual elaboramos uma pequena adaptação a partir Zilberberg (2011, p. 43), introduzindo os estilos “linear” e “pictórico” onde o autor coloca “clássico” e “barroco”.

categorias ↓		estilos →	linear ↓	pictórico ↓
conteúdo →	andamento [lento vs. rápido]		lentidão do aparecido [o estado]	Rapidez do aparecimento [o acontecimento]
expressão →	contorno [triagem vs. mistura]		triagem → observância dos contornos	mistura → esmaecimento dos contornos

Quadro 4 – Fonte: adaptado de Zilberberg (2011, p.43).

3.7 Análise de sequência

Para conseguirmos explorar mais elementos fílmicos dentro de nossas possibilidades, resolvemos analisar mais destacadamente uma sequência de *Elena* que nos pareceu tanto emblemática quanto didática. Ressaltamos que elaboramos o recorte de acordo com aquilo que consideramos uma totalidade de ação ou uma unidade de ideia. Assim, apresentaremos o que está indicado no seguinte tempo: 23’29” – 24’12”, iniciado por Petra caminhando num cenário ambientado em Nova Iorque. Para nós, é o fragmento que representa a fase otimista de Elena na cidade, que se encontra florida em virtude da primavera. Por isso, há cenas de parques e crianças e da personagem em movimento, dançando e desfrutando de cursos livres. Ao começar a sequência, a voz de Elena dispara no gravador. Ela relata sobre como sua vida estava boa. O trecho é finalizado com ela esperançosa sobre participar de um filme de Francis Ford Coppola. Passamos agora a uma breve decupagem para a sequência.

O trecho é constituído de 13 planos, dentre os quais estão os originais produzidos para a película e os de material de arquivo, maior parte do segmento, em que Elena é protagonista. No plano 1 desse recorte, temos um enquadramento em *close* da personagem Petra, trazida para primeiro plano, com plano de fundo desfocado. Ou seja, há ênfase total nela, é ela quem chama atenção no quadro. Tem-se, então, um efeito de proximidade. No enquadramento, estamos diante de um leve ângulo contra-plongé, ou seja, a câmera está posicionada de baixo para cima.

E, com relação ao lado do ângulo, estar-se entre um perfil e uma nuca. O movimento no plano se dá por meio de câmera na mão, acompanhando a personagem, mas já falamos detalhadamente sobre o assunto em item específico.

Essas características, sobretudo, o ângulo contra-plongé, garante-nos uma sutil imponência de Petra, que parece crescer vista de baixo para cima, isso aliado ao andar para frente, como quem vai apenas destemidamente (aqui é plano de conteúdo, pois, para uma análise mais orgânica, não podemos traçar fronteiras tão nítidas), o que corrobora o efeito de sentido de força, como se marcasse ali um pico de intensidade entre Petra e Elena, como fica explicitado pela fala desta no plano seguinte: “Sinto que minha vida *tá* melhor do que nunca”, ou seja, essa força que depreendemos do plano da expressão vem nos afirmar vida no plano do conteúdo. É importante ressaltar que tais características referentes a Petra marcam também o momento vivido por Elena, posto que as duas, quase sempre, estão em conjunção com os mesmos estados de alma. Explicamos: se o momento retratado de Elena tende ao estado melancólico, por exemplo, tal paixão tenderá a ser, mais ou menos, percebida no temperamento da Petra, tanto por sua caminhada, quanto por sua narração, o que provoca justamente o efeito de confusão entre elas no plano do conteúdo e no plano da expressão, como já bem discutimos em capítulo anterior.

Figura 13 – Plano 1 de nossa sequência fílmica.

O plano2, é extremamente curto. Trata-se de um plano geral em um espaço aberto, podendo ser um parque onde vislumbramos árvores floridas dentre elas voando suas pétalas. A

imagem encontra-se completamente fora de foco, nenhum elemento é nítido. Então somos convocados mais por impressões visuais e sensações. A luz nos mostra a cor do dia, e as flores têm seu colorido róseo característico. Elena, então, diz: “Sinto que minha vida *tá* melhor do que nunca”. Assim, luminosidade e cromatismo estão associados a conteúdos de vida, também figurativizado na primavera. O plano 3 é um plano detalhe das flores das árvores, estas já dentro de foco, com ângulo de baixo para cima, como se olhássemos por uma câmera subjetiva. Elena continua no gravador: “Parece que a cidade toda fica no cio”. O item lexical nos remete justamente a um estado de excitabilidade que, nos animais, assegura a fecundidade, logo figurativizando vida, que diz tanto respeito à metrópole quanto ao ânimo da jovem. A função desse plano nos parece ser uma ênfase na luz, na cor e nas formas arredondadas, associando as figuras imagética e verbal ao desabrochamento e à fecundação para a vida.

No plano 4, tem-se um enquadramento de plano conjunto, mostrando várias figuras que remetem à vida, um espaço verde aberto com muitas pessoas felizes deitadas na grama, com destaque para uma criança, em primeiro plano, que brinca com as flores. No plano 5, Elena aparece, dançando ao ar livre, com sorriso no rosto em plano médio, que já detalha bastante suas expressões faciais e seus movimentos corporais. Ela se mexe com alegria e entusiasmo. No plano 6, tem-se um plano detalhe das pernas saltitantes da jovem, assim como no plano 7, com detalhe nos pés que sapateiam ao som de uma melodia, cujo timbre nos parece violino com andamento propício à dança, dentro da diegese. No plano 8, Elena está em *close* e executa um tipo de sapateado, que deduzimos pela imagem anterior, como num ensaio em virtude do semblante sério e já cansado.

Figura 14 – Plano 4 de nossa sequência fílmica.

Figura 15 – Plano 5 de nossa sequência fílmica.

Os planos 9, 10, 11, 12, e 13 não apontaremos individualmente, visto que estaríamos repetindo algumas características. Eles são relativos a uma festa à noite, com músicos tocando, pessoas bebendo e dançando. A única diferença marcante dos demais, do ponto de vista da expressão, é a ausência de luz (claro vs. escuro), explicada por se tratar de um bar num ambiente intimista. Acreditamos, entretanto, que tal contraste se explica por uma tensão entre os termos

vida e morte. Construimos a hipótese de que esse grupo de planos anuncia uma ruptura com a fase otimista de Elena, apontando para morte.

No plano do conteúdo, a voz de Elena expressa a expectativa de filmar com Francis Ford Coppola, o que não se confirma no plano da expressão, que acaba por tornar a cena mais pesada e dramática. Além disso, o espaço é figurativizado por um ambiente fechado, contradizendo mais uma vez os espaços abertos que representam vida, como já discutimos no segundo capítulo. Nos minutos seguintes a nossa sequência escolhida, inicia-se a fase em que a jovem passa ao declínio, o que pensamos corroborar nossa hipótese.

Figura 16 – Plano 13 de nossa sequência fílmica

Considerações finais

Enfim, chegamos à finalização desta pesquisa. Neste exato ponto procuramos ter uma visão mais global do trabalho realizado até aqui para poder vislumbrar com maior clareza as nossas, se for o caso, possíveis contribuições ao campo da semiótica. Mais precisamente, tentamos seguir as bases da semiótica clássica, por isso, fomos fieis ao uso do percurso gerativo do sentido. Apesar de formalizar a conhecida divisão em níveis, constatamos ser extremamente difícil uma separação nítida entre eles. Objetivando uma análise mais dinâmica, acabávamos sempre recorrendo a uma mistura de elementos dos outros estratos. Esta foi uma primeira observação interessante, revelando-nos muito intensamente a imbricação dos passos metodológicos. Verificamos na prática que a metalinguagem é inteiramente dependente de suas partes. Ademais, não tivemos como não incorporar alguns avanços da teoria no que se referem à tensividade, pois esse caminho metodológico mostrava-se altamente profícuo. Assim, de modo geral, seguimos os ensinamentos de Greimas e Zilberberg.

Adiante, não pretendemos prosseguir com mais um resumo-retorno ao que fizemos ao longo de nossas páginas. Preferimos antes apresentar, além de percalços, algumas soluções e ressaltar uma ou outra contribuição que nos tenha deixado mais satisfeitos com os rumos do trabalho. Tínhamos como corpus de análise o filme *Elena* (2012). Estudar os mais variados objetos semióticos não tem sido tarefa simples, ao contrário, é atividade das mais desafiadoras. Sobretudo, para nós, do ponto de vista da análise, o cinema se apresenta como uma linguagem tão complexa que nos deparamos com limites os mais diversos. Tivemos como uma primeira dificuldade metodológica o modo de proceder a pesquisa: como dividir, como segmentar, isto é, como tornar descontínuo, para fins de detalhamento analítico, um objeto em sua totalidade. Tratando-se de cinema, parece-nos que cada pesquisador segue trilhando caminhos muito próprios. Diante desse cenário, optamos também por fazer escolhas particulares e que se adequassem as nossas possibilidades de concretizar um estudo coerente.

Inicialmente, sabíamos, de forma mais ou menos clara, do que queríamos tratar com o filme específico. Desde nosso projeto, deixamos patente que seria um trabalho voltado às questões dos estados de alma, da afetividade e da subjetividade. Esses três conceitos foram um norte. Apesar da abstração de cada um deles, tentamos o possível para tornar a discussão mais tangível. Assim, nossa pesquisa foi, de forma mais precisa, desenvolvendo-se à medida que se aclaravam os objetivos. Destarte, percebemos que trabalhar com a obra em sua integralidade seria mais interessante, mesmo que tenhamos mencionado a necessidade de algum tipo de segmentação para fins metodológicos (são ideias diferentes), e, por isso, não recorremos a

nenhum tipo de recorte, como, por exemplo, temporal, para executar a análise. As intenções que tínhamos com o plano do conteúdo não nos permitiriam isso.

O que reconhecemos ser possível realizar foram escolhas guiadas pelo olhar teórico. Atentado bem para as ricas possibilidades que o longa nos proporcionava, ao lidar com o nível semionarrativo, optamos por colocar em evidência os percursos passionais das três personagens femininas, estabelecendo um foco, mesmo percorrendo o filme do início ao fim. A partir disso, aproveitamos o espaço para propor algumas aproximações conceituais e lançar hipóteses. Destacamos o empenho em confrontar nossa investigação com a teoria psicanalítica. Ao valermos-nos do ensaio *Luto e melancolia*, constatamos uma válida contribuição das ideias freudianas, relacionando-as a modalidades e tensividade. No que tange ao suicídio, uma questão para nós, acreditamos ser o desfecho de um quadro complexo que se inicia com os primeiros indícios do estado melancólico e domina o indivíduo por completo.

Outra questão era a condição semiótica da protagonista do longa. Petra, como narradora, é aquela que conta a própria história, a da irmã e a da mãe. Para isso, é retratada tanto no agora, como narradora-personagem em primeira pessoa, quanto no passado, um lá-então que vai da infância à vida adulta, até esses dois fios condutores temporais da narrativa se unirem no presente da personagem documentarista que encerra um processo artístico. Este é também um processo de restabelecimento do sujeito: a busca de Petra para um entendimento do evento que teve forte impacto sobre sua vida e a tentativa de superar medos e traumas que desde então a acompanhavam. Com a finalidade de observar essa retomada da personagem, o conceito de acontecimento foi de grande valia.

Sobre Li An, a mãe, temos um caso exemplar de um sujeito bruscamente separado de um grande objeto de amor, mas sem, no entanto, conseguir se desvencilhar psiquicamente dele. No contexto dessa relação parental, colocamos uma hipótese que subverte a posição freudiana de que o enlutado sempre supera essa condição: a de que a mãe incorpora um certo traço característico, tonando-se assim mais ou menos melancólica, ou seja, uma enlutada permanente.

Quando trabalhamos com o nível discursivo e a enunciação também tivemos de fazer escolhas que dessem conta de uma certa integralidade. Sobre a semântica, separamos três conjuntos de figuras que apresentavam fortes isotopias a perpassar toda a obra. Explorando a noção de figuratividade em consonância com a expressão do sensível, alocamos em itens individuais figuras relacionadas ao espaço, à infância e à água, procedendo separadamente à análise de cada uma delas. Ao operar de tal modo, foi possível encontrar sentidos que nos mostravam a coerência das recorrências figurativas. Tivemos especial consideração, por

exemplo, com a figura da água, que, para nós, mostra-se a mais forte delas, pois, ao logo da história, adquire uma dimensão simbólica singular.

Sobre a sintaxe discursiva, podemos ressaltar a relevância de sua investigação, sobretudo porque a obra de Petra Costa vale-se dela de forma intrigante. As projeções de pessoa, tempo e espaço são mais complexas do que supomos num primeiro olhar. A personagem Petra é colocada de modo bastante peculiar. Como bem já mencionamos anteriormente, tem-se a Petra narradora, a qual conhecemos não apenas pela narração da linguagem verbal em primeira pessoa, mas também pelas imagens que denotam esse ator do discurso como o próprio narrador. Esse ator do discurso, que se constitui como um simulacro do enunciador, é um ator da enunciação enunciada. Temos aí instituídas as marcas da enunciação.

As demais personagens são atores do enunciado instaurados ou pela voz da narradora em discurso indireto ou por uma delegação de vozes própria da linguagem cinematográfica, que seria quando a própria pessoa toma corpo e fala por si. Uma observação interessante são os efeitos criados por tais mecanismos. A projeção de pessoa tal como apresentamos, ou seja, Petra como simulacro do enunciador, provoca no enunciatário um efeito de verdade cuja eficácia dá-se ainda mais fortemente por apelos afetivos, visto tratar-se de uma história baseada num fato real e pela direta ligação entre a diretora e sua irmã.

Além do que já vimos explanando, a nosso ver, não seria satisfatório passar por uma análise fílmica sem abordar o plano da expressão, na medida em que muitos dos sentidos que depreendemos da obra são resultantes das interferências dele. Mesmo sabendo da dificuldade que teríamos pela frente decidimos seguir com a proposta. Diferentemente do plano do conteúdo, não existe um modelo de análise pronto para o plano da expressão, em particular o cinema. Como já mencionado, cada pesquisador desenvolve seus próprios métodos. Obviamente, não inventamos nada. Valemo-nos de toda teoria já existente e que dava conta de uma aplicabilidade para o que desejávamos.

Utilizamos as ideias de Jean-Marie Floch, em especial, a noção de semissimbolismo, que se apresentou muito proveitosa. Aqui também trouxemos algumas contribuições de Zilberberg e as categorias da tensividade. Em nossa análise, optamos por escolher aspectos da linguagem cinematográfica que mais nos chamavam atenção por serem constante e imensamente utilizados. Sabemos não ter sido exaustivos, pois o assunto é vasto. Ainda assim encontramos uma proposta organizada de tal forma, que, para nós, pensamos ter funcionado bastante bem na medida em que conseguimos projetar categorias homologáveis a eles seja por uma aproximação semissimbólica, ou por uma equiparação com categorias tensivas. Movimento de câmera, ponto de vista da câmera, profundidade de campo foram alguns desses

aspectos analisados. Concluímos, portanto, que há, de fato, uma forte correspondência entre plano do conteúdo e plano da expressão, imprimindo poeticidade ao texto, considerando que o poético esteja justamente nessa relação de interferência mútua.

Ao fim de nosso percurso, perguntamo-nos o que obtivemos em termos acadêmicos. Agora mais cientes, damo-nos conta de que foi a própria prática científica. Desejávamos, antes de tudo, testar a capacidade da teoria em termos analíticos. Queríamos mesmo apresentar uma análise que se mostrasse consistente. Nossa intenção não foi outra senão observar que o ferramental da semiótica, mesmo em seu estágio dito padrão, consegue explicar os mais variados textos. A experiência revelou-se proveitosa em nossos modos particulares de proceder. Seguimos, então, apostando no rendimento desse quadro teórico-metodológico.

Para finalizar, gostaria, assim mesmo, na primeira pessoa, de expor alguma coisa do que aprendi com meu objeto. *Elena* é um filme comovente. Espero que, em toda palavra minha, isso tenha ressoado. Cada vez que detalhamos a obra e adentramos seu interior, parece-me que nos distanciamos, mais e mais, desse fato. Sim, é um fato. Ao mesmo tempo, e ao cabo de toda minha caminhada, perscrutei mesmo os motivos dessa força. Agora, com visão de inteireza, sei, trata-se de um filme comovente, não apenas para esta pesquisadora apaixonada, mas para tantos outros espectadores, que, dando-me o direito de ir além do texto, contaram-me das próprias reações e emoção. Agora, entretanto, digo de mim e do meu contato com esta análise.

Pensando *Elena*, descobri-me mais mulher, porque a cada olhar para ela descortinavam-se as minhas próprias dores e a vulnerabilidade de ser quem somos em um mundo de homens. Uma das perguntas, agora mais claramente, deste trabalho era justamente: quem é *Elena*? Num dia qualquer, envolta em minhas questões, conclui, um tanto perturbada, *Elena* sou eu. Senti o impacto dessa resposta, o mesmo que foi assistir ao filme pela primeira vez. Como acontecimento, sobrevém sempre a resposta: sou *Elena*, pois sei que não é fácil ser mulher. Mas a cada tentativa de suicídio, a vida me convence a sobreviver mais um pouco.

Se preciso definir o que aprendi, como quero fazer, com esta pesquisa, foi, honestamente, o meu lugar de fala. Ouso romper os padrões da academia e escrever em primeira pessoa. Não vejo como escapar disso. Neste momento, preciso falar por mim, dizer eu. Ponho em xeque alguma credibilidade? Com os paradigmas impostos, talvez eu esteja transgredindo. Vale a pena. É assim que converso mais sinceramente com meu objeto, retribuindo o encantamento da subjetividade na qual estive imersa. E, como semioticista, posso garantir que, para além dessas normas vigentes, há muito mais “verdade” aqui.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **REBECA**. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 4, p. 61-85, 2013.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.

_____. **Teoria semiótica do texto**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1990.

_____. Estudos do discurso. In: José Luiz Fiorin. (Org.). **Introdução à Linguística II**: princípios de análise. 5ed. São Paulo: Contexto, 2014, p. 187-219.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **O discurso da memória**: entre o sensível e o inteligível. (Tese de Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BEIVIDAS, Waldir. Semióticas sincréticas (o cinema). **Posições**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edição particular on line, 2006. v. 1. 130p.

BERLINCK, Luciana Chauí. **Melancolia**: rastros de dor e de perda. São Paulo: Humanitas, Associação de Acompanhamento Terapêutico, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DISCINI, Norma. História em quadrinhos: um enunciado sincrético. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; TEIXEIRA, Lucia. (ORGs.). **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semióticas sincréticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 185-214.

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia**: à sombra do espetáculo. Rio do Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ELENA. Direção de Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. DVD (82 min)

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoas, espaço e tempo. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

_____. Pragmática. In: José Luiz Fiorin. (Org.). **Introdução à Linguística II**: princípios de análise. 5ed. São Paulo: Contexto, 2014, p. 161-185.

_____. Semiótica e comunicação. **Galáxia** (PUCSP), São Paulo, v. 8, p. 13-30, 2004.

_____. Elementos de análise do discurso. 13ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **CASA**, Vol.5, n.2, 2007.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Humanitas, 2001.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies d'oïel et d'esprit**: Pour une sémiotique plastique. Paris / Amsterdã: Hades / Benjamins, 1985.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** (1900). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1999.

_____. **Luto e melancolia**. Trad: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Obras completas** - Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

PERES, Urânia Tourinho. Posfácio. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: **Luto e melancolia**. Trad: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 100-137.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix: Edusp. 1973.

_____. **Sémantique structurale**: recherche de méthode. Paris: Librairie Larousse, 1966.

_____; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. Trad. Dílson Ferreira da Cruz. 1ª ed. São Paulo: Nankin-EDUSP, 2014.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1976.

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

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, Eliane Soares de. A dimensão passional do discurso: um diálogo entre Retórica e Semiótica. **Gragoatá**, Niterói, n. 38, p. 52-72, 1. sem. 2015.

LINDENBERG LEMOS, Carolina. Semissimbolismo e as Categorias Tensivas Subjacentes. **Gragoatá**, Niterói, n. 40, p. 339-353, 1. sem. 2016.

LOPES, Edward. Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimento passionais primordiais. **Cruzeiro Semiótico**, nº 11-12, pp. 154-160, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: Ismail Xavier (Org). **A experiência do cinema**. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

MONTEIRO, Ricardo. Da canção ao videoclipe: análise do texto sincrético audiovisual A minha alma, do grupo Rappa. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; TEIXEIRA, Lucia. (Orgs.). **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos da semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 293-321.

ODIN, Roger. **Cinéma et production du sens**. Paris: Armand Colin Éditeur, 1990.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semi-simbolismo**. São Paulo: Editora do CPS, 2007.

_____. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

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

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

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. **Estudos Semióticos**. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> i. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 1–13.

_____. **Razão e poética do sentido**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. Síntese da gramática tensiva. Trad. Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes. **Significação** – Revista Brasileira de Semiótica, n. 25, p. 163-204, 2006.