

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

NATÁLIA CIPOLARO GUIRADO

O evento extraordinário em narrativas cinematográficas

São Paulo

2020

NATÁLIA CIPOLARO GUIRADO

natalia.guirado@gmail.com.br

O evento extraordinário em narrativas cinematográficas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de Concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Waldir Beividas

São Paulo

2020

NATÁLIA CIPOLARO GUIRADO

natalia.guirado@gmail.com

O evento extraordinário em narrativas cinematográficas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de Concentração: Semiótica e Linguística Geral

BANCA EXAMINADORA

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

G965e Guirado, Natália Cipolaro
O evento extraordinário em narrativas
cinematográficas / Natália Cipolaro Guirado ;
orientador Waldir Beividas. - São Paulo, 2020.
167 f.

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

1. Semiótica. 2. Estesia. 3. Cinema. 4. Linguagem
Sincrética. I. Beividas, Waldir, orient. II. Título.

Aos meus ancestrais, minhas raízes. Amor e honra àqueles que me transmitem sabedoria, potência e gana de viver. A feitura deste trabalho por meio de minhas escolhas e esforços se concretiza como caminho de louvor para nossa egrégora, não apenas para quem sou.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Waldir Beividas, pela confiança durante a elaboração da tese e pela oportunidade que nela se concretiza.

À professora Maria Giulia Dondero, minha coorientadora, por me acolher como sujeito – antes de tudo, desde o início – além do fazer acadêmico.

À professora Norma Discini, mestra da Linguística, da Semiótica, grande exemplo como pesquisadora e mulher dentro e fora dos muros da universidade.

Ao professor Antonio Vicente Pietroforte, que me indicou em um fim de aula da graduação o primeiro livro de semiótica que li e despertou o entusiasmo originário da pesquisa de iniciação científica que hoje também deságua neste texto, de alguma forma.

À professora Elizabeth Harkot-de-la-Taille e ao professor Ivã Carlos Lopes pelos anos de convívio, aulas e congressos que tanto contribuíram para minha formação acadêmica. Ao professor Luiz Tatit e à professora Diana Luz Pessoa de Barros pelas colaborações em minha banca de qualificação do doutorado.

Ao professor Geraldo Vicente Martins, pelas diversas contribuições e apoio para o seguimento dos estudos acadêmicos.

Aos grandes amigos que se tornaram laços afetivos fortes para além do convívio Uspiano e que me acompanham em diversos momentos: Letícia Moraes, Thiago Correa, Guilherme Demarchi, Lucas Shimoda, Lucas Porto, Ernani Terra, Daniela Bracchi, Ilca Suzana, Ana Noronha e Gizelia Mendes Saliby. Os maiores presentes que os estudos semióticos me trouxeram.

Aos amigos do Ges-USP pelas contribuições e pela convivência frutífera durante tantas fases que se deram em todo o processo de elaboração da tese.

Aos profissionais da FFLCH, secretários, administradores e professores por quase 15 anos de colaborações e ensinamentos que viabilizaram esta pesquisa.

Aos meus pais, Antônio e Silvia, que me ensinaram que a alegria de estarmos vivos é o que temos de mais fundamental e que o “pasma essencial” deve ser mantido em todas as idades.

À minha avó Berenice, com quem aprendi a colocar meu coração no que faço; o inefável está por todos os lados.

Ao meu irmão Gabriel, à minha cunhada Aline e aos meus primos Vitor, Fausto, Caio Rafael e Mariana: amor que me alimenta diariamente.

À Louise Bonassi, pelo imenso apoio, incentivo e amizade em meu caminho desde os tempos da graduação. Ao Luiz Bonassi (*in memoriam*) e à Miriam Bonassi, que me acolhem em seus corações de forma incrível.

À Amanda Laurentin, Érika Almenara, Raquel Machado, Gabriela Borsoi, Mayra Santos e Julia Rosa por me acompanharem com tanto ânimo, encorajamento e amor. A todos do Bloco Batuntã pelas batucadas revigorantes de alegria que me mantiveram firme.

À Padoca e ao Botequim, companheiros incondicionais. Ao Gambito e à Suzana, que trouxeram mais amor e diversão para minha trajetória.

Ao Luis Felipe Zanetti, pelo amor, companheirismo e doçura. Sons, silêncios e beleza que as palavras não abarcam.

Às forças da natureza que nos permitem a vida, construção do inteligível e do sensível ao longo de nossos dias, mesmo nos momentos em que parece que não há nada acontecendo; pode ali ser o surgimento da estesia.

[Um agradecimento especial precisa ser feito a toda essa rede de amor e apoio que se fez ainda mais forte nos tempos de distanciamento social devido ao COVID-19. Momento global que jamais será esquecido e no qual o desafio de encerrar um trabalho acadêmico mostrou-se uma estesia, quando superado, em meio ao cotidiano de limites materiais, emocionais e de saúde. A busca por momentos estésicos fez-se mais urgente do que nunca para que o ser humano pudesse compreender quais novos valores serão ordinários quando estivermos novamente em convívio social após um acontecimento tão “arrastado”, imprevisível em suas consequências e disfórico do ponto de vista de todo esgotamento emocional e de perdas de vidas.]

“Astronauta libertado, minha vida me ultrapassa em qualquer rota que eu faça.
Dei um grito no escuro, sou parceiro do futuro na reluzente galáxia”.

Rita Lee e Tom Zé

GUIRADO, Natália Cipolaro. **O evento extraordinário em narrativas cinematográficas**. 2020. 167 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020

RESUMO

Balizamos os estudos desenvolvidos neste trabalho dentro da semiótica francesa seguindo os escritos de Algirdas Julien Greimas e de outros semioticistas que trouxeram novos desenvolvimentos teóricos. Colocamos algumas ideias a respeito da estesia em narrativas sincréticas da linguagem do cinema, para isso, iniciamos a investigação a partir dos fundamentos teóricos do evento estésico. Tomamos como base o conceito de estesia conforme apresentado em *Da Imperfeição* (2002) por Greimas, passamos pelo conceito de acontecimento apresentado por Claude Zilberberg e por proposições teóricas de Luiz Tatit sobre o evento extraordinário para fazer uma investigação sobre as peculiaridades da ocorrência da estesia e as modificações ocorrentes em vários níveis semióticos com seu surgimento na narratividade. Depois, tratamos da foria, da relação do sujeito com o objeto de valor na estesia, da isotopia estésica e da paixão da “nostalgia da perfeição” conhecida após o arrebatamento do sujeito. Por fim, nas análises tratamos de duas cenas dos filmes *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders e *Ninfomaníaca* (2013), de Lars von Trier para desvendar um pouco do processo de construção da significação da estesia em narrativas cinematográficas com a observação de alguns aspectos da relação entre o cinema e a semiótica a fim de compreender a trajetória do sujeito na narrativa a partir da estesia: antes, diante dela e depois de seu fim.

Palavras-chave: Semiótica, Estesia, Cinema, Linguagem sincrética.

GUIRADO, Natália Cipolaro. **The extraordinary event in cinematic narratives**. 2020. 167 f. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ABSTRACT

The studies developed in this thesis are based on the French semiotics, following the writings of Algirdas Julien Greimas and other semioticians who have brought new developments to his theory. Its purpose is to bring some ideas about esthesia observed in syncretic narratives of the language of cinema and, for this, the investigation starts from the theoretical foundations of the aesthetic event. The concept of esthesia as presented in *Da Imperfeição* (2002) by Greimas is taken as basis, and then developed through the concept of event presented by Claude Zilberberg and theoretical propositions of Luiz Tatit about the extraordinary event. This investigation progresses in order to investigate the peculiarities of their occurrence and which changes occur at various semiotic levels while they appear in the narrativity. Then, it deals with the concept of phoria, the subject's relationship with the object of value in esthesia, esthetic isotopy and the passion of “nostalgia for perfection” known after the subject's rapture. Finally, for the analyses, two scenes from the films *Wings of desire* (1987), by Wim Wenders and *Ninfomaniac* (2013), by Lars von Trier are taken in an attempt to unveil some of the process of construction of the meaning for stasis in cinematographic narratives, with the observation of some aspects of the relationship between cinema and semiotics meant to understand the subject's trajectory in the narrative from the stasis: before it, facing it and after its end.

Keywords: Semiotics, Estesia, Cinema, Syncretic language.

Lista de figuras

Figura 1 - Áreas tensivas	57
Figura 2 – Demonstração da estesia	80
Figura 3 - Utilização da técnica do kintsugi em uma cerâmica	82
Figura 4 - Livro de Tomàs Navarro sobre a técnica do kintsugi	83
Figura 5 - Direções tensivas	90
Figura 6 - Programa narrativo cotidiano e programa narrativo estésico	92
Figura 7 - Cartaz de divulgação do filme <i>Ninfomaníaca</i> na versão alemã	113
Figura 8 - Cartaz de divulgação do filme <i>Ninfomaníaca</i> na versão americana	114
Figura 9 - Cartaz de divulgação do filme <i>Ninfomaníaca II</i> na versão brasileira	115
Figura 10 - Seligman ao encontrar Joe na rua	116
Figura 11 - Joe e Seligman em um dos momentos de confissão da protagonista	117
Figura 12 - Abertura do sexto capítulo do filme	119
Figura 13 - Joe quando criança no dia de seu primeiro orgasmo	120
Figura 14 - Joe durante seu primeiro orgasmo	121
Figura 15 - Joe em sua reflexão a respeito de sua trajetória	122
Figura 16 - Joe adolescente	128

Figura 17 - O chicote que Joe ganha	130
Figura 18 - Cartaz brasileiro de <i>Asas do desejo</i>	131
Figura 19 - Damiel amparando um homem que sofre um acidente	132
Figura 20 - O poema sendo escrito na primeira cena do longa-metragem	133
Figura 21 - Damiel e Mariom	134
Figura 22 - Um dos espaços fechados apresentados	135
Figura 23 - Plano zenital ou “olhos de Deus” em Berlim	136
Figura 24 - Damiel e Cassiel andando pelas ruas de Berlim	137
Figura 25 - Damiel em uma estátua do no Tiergarten	138
Figura 26 – Imagem da narrativa após o evento estésico	139
Figura 27 - Damiel após se tornar humano	140

Lista de quadros

Quadro 1 - A missividade na estesia	90
Quadro 2 - Modelo de análise do sistema de sincretização da forma códica sincrética	101
Quadro 3 - Aplicação do modelo de análise da forma códica sincrética em um filme falado	104
Quadro 4 - A missividade na cena analisada de <i>Ninfomaníaca</i>	124
Quadro 5 - A missividade na cena analisada de <i>Asas do desejo</i>	140
Quadro 6 - Formação da linguagem visual	142
Quadro 7 - Modificação na linguagem sincrética após o evento estésico	144

SUMÁRIO

Introdução	16
Capítulo 1: A estesia na semiótica	31
1 Fundamentos teóricos da estesia	32
1.1 Contornos e sinuosidades: <i>Da Imperfeição</i>	32
1.2 Efemeridade do súbito: abordagens semióticas da estesia	40
1.2.1 O acontecimento	45
1.2.2 Observações de Tatit sobre o evento estésico	50
1.3 Um breve balanço sobre o repentino	58
Capítulo 2: A (im)perfeita construção da significação	62
2.1 Entre imperfeições, a perfeição: a estesia	63
2.1.1 O abrupto e a alteração da foria	64
2.1.2 O sujeito extasiado e o objeto de valor	66
2.2 A isotopia estésica	72
2.3 A (paixão da) “nostalgia da perfeição”	75
2.4 Proposições para a semiotização do evento estésico	86
Capítulo 3: Entre cinema e semiótica	96
3.1 Uma abordagem da forma códica sincrética	97
3.1.1 Pertinência da semiótica para o roteiro de cinema	105
3.1.2 A estesia em narrativas fílmicas	108
3.2 Análise dos filmes	109
3.2.1 Análise de <i>Ninfomaníaca</i> , de Lars von Trier	112
3.2.2 Análise de <i>Asas do desejo</i> , de Wim Wenders	131
3.3 Ainda sobre o arrebatamento	141

Conclusão	146
Referências Bibliográficas	151
Referências Filmográficas	161
Referências Musicográficas	163
Anexos	165
Anexo 1	166
Anexo 2	167

INTRODUÇÃO

A obsessiva intenção de totalidade que praticamos pode ser substituída pela contemplação do infinitamente pequeno: *totus* ou *unus*, isso resulta no mesmo.

A. J. Greimas, *Da Imperfeição* (2002, p. 52)

Partindo do conceito saussuriano de “diferença” e da noção hjelmsleviana de “dependência”, com as influências de paradigmas advindos de trabalhos como os de Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss, deu-se em Paris um projeto científico criado e centralizado por Algirdas Julien Greimas com o objetivo de compreender a construção do sentido em textos verbais e não-verbais. A semiótica francesa, área de fundamentação de nossa pesquisa, foi elaborada na tradição estruturalista vigente no século XX nas ciências humanas.

Sob influência de Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev, a semiótica foi concebida a partir do princípio de imanência e dos primados estruturais. A gramática narrativa foi apresentada no projeto científico de Greimas para a investigação da construção da significação.

Em seus primórdios, foi privilegiada a investigação dos textos no âmbito inteligível, bem como a narratividade discursiva, a fim de observar como se dava a construção dos sentidos e a operacionalização de modelos teóricos de análise em determinado *corpus* selecionado.

Conforme aponta Edward Lopes (1989/1990) a “fase enunciativa” da semiótica iniciou-se a partir de *Sémantique Structurale* (GREIMAS, 1966), com a investigação do fazer narrativo. Depois, houve a “fase enunciativa” dos estudos semióticos, a qual admitiu as dimensões cognitiva e passional, posto que no final dos anos 1970 os trabalhos publicados demonstravam que “esse fazer estava desqualificado para funcionar como o simulacro da atividade humana, pois que acabava equiparando a performance do ator à atividade afórica de um robô” (LOPES, 1989/1990, p. 154).

Com a ampliação desta corrente teórica ao longo do tempo, outras questões pertinentes foram desenvolvidas, surgiu a necessidade de introduzir a esfera do sensível nas análises dos textos. À vista disso, paulatinamente foram elaboradas reformulações teóricas para abarcar conteúdos passionais que eram percebidos e não podiam mais deixar de fazer parte das pesquisas sobre o fazer semiótico. A respeito da importância do

estudo das paixões na semiótica trazemos a seguinte afirmação de Denis Bertrand: “As paixões, assim identificadas e compreendidas, dão lugar a tipos passionais que podem ser interiorizados, favorecendo as regulações por antecipação da comunicação entre interlocutores. Cada um modula e adapta seu discurso em função da previsibilidade do esquema passional de seu parceiro. A paixão comanda, nesse sentido, as estratégias intersubjetivas” (BERTRAND, 2003, p. 373).

Houve a publicação de obras que se tornaram fundamentais para o novo campo de pesquisa e que trouxeram novos conceitos a esse respeito, como *Da imperfeição* (2002, [1987¹]), de Greimas, *Razão e poética do sentido* (2006b, [1988]), de Claude Zilberberg, *Semiótica das paixões. Dos estados de coisa aos estados de alma* (1993, [1991]), de Jacques Fontanille e Greimas e *Do inteligível ao sensível* (LANDOWSKI, OLIVEIRA, 1995).

A partir de tais publicações, houve uma ebulição de ideias por parte de pesquisadores vindos de países nos quais os estudos semióticos já existiam. Isso resultou em proposições teóricas e analíticas que contemplavam particularidades trazidas por diversos *corpus*, já que certas especificidades destes se mostravam pouco exploradas e tratadas de maneira tangente.

Ao incorporar no desenvolvimento da teoria a modalização do sujeito, a questão dos estados patêmicos passou a ser tratada com intensidade. Ocorreu o que se costuma chamar de “virada fenomenológica”. Houve por parte de alguns teóricos – como Jacques Fontanille, Eric Landowski, Jean-Claude Coquet e Herman Parret – uma aproximação entre a semiótica e a Filosofia, por meio da fenomenologia, especialmente em relação às ideias de Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl².

¹ *De l'imperfection* foi publicado na França em 1987. Usaremos como referência doravante neste trabalho a consagrada tradução brasileira, de 2002. Na bibliografia constam mais informações sobre ambas as obras.

² Sobre esse tema, Claude Zilberberg (2011), em seu artigo “*Philosophie et sémiotique. Cassirer, Merleau-Ponty, Deleuze*”, relaciona o pensamento de Hjelmslev aos paradigmas dos três filósofos para ponderar as aproximações e distanciamentos constatados entre alguns conceitos filosóficos em relação às propostas da semiótica francesa.

Outros sistemas semióticos passaram a ser abordados então a partir de ampliações teóricas, por exemplo, com os estudos de Claude Zilberberg sobre a categorização do nível profundo da narrativa e as colocações a respeito da tensividade³.

É importante pontuar que a semiótica assumia até então uma visão dualista ao colocar diante do sujeito um mundo-objeto, fazendo com que este lhe fosse exterior (LANDOWSKY, 2005). De outra maneira, em *Da imperfeição* (2002), Greimas colocou-se em direção à trajetória de investigações complementares que abordam outra forma de encontro entre o sujeito semiótico e o mundo, o momento estésico.

Ao compreender que as noções de “estética” e de “estesia” são tomadas como dependentes dos domínios do inteligível e do sensível, o autor comenta que ambas dimensões da significação se sustentam mutuamente e se relacionam, posto que “as artes, cuja essência parecia estar encerrada nos objetos criados, penetra na vida que se torna o lugar de encontros e acontecimentos estéticos”⁴ (GREIMAS, 2002, p. 69).

O conceito de estesia ainda não foi exposto de maneira sistemática e ampla na semiótica francesa, sendo assim, encontra-se geralmente apresentado de maneira breve, muitas vezes inclusive de forma fragmentária em relação a outros conceitos.

Consideraremos para nosso objetivo investigativo a definição do termo “estética” trazida por Mario Bunge no *Dicionário de filosofia*:

Estética: a. Filosófica – A filosofia da arte. Gira em torno de conceitos gerais da obra de arte, representacional/abstrata, do estilo e do belo/feio. O *status* desse campo é incerto porque não se conhecem padrões objetivos, portanto transpessoais e que combinem dois ou mais grupos culturais, para avaliar obras de arte – particularmente nos dias de hoje, quando até uma colagem caprichosa e uma sequência arbitrária de ruídos passam por obras de arte se promovidas de maneira adequada. Como consequência, embora existam numerosas opiniões, definições e classificações estéticas, parece não haver hipóteses estéticas comprováveis e muito menos sistemas (teorias) hipotético-dedutivos. Ainda assim, a análise e a inter-relação dos conceitos estéticos, que

³ O primeiro livro do semioticista sobre o tema foi *Essai sur les modalités tensives* (1981), publicado na Bélgica.

⁴ “O estudo das paixões e das manifestações estéticas e estésicas tornou-se então a porta de saída imediata para o tratamento dos conteúdos subjetivos, líricos ou mesmo de cunho social” (BEIVIDAS; TATIT, 2018, p. 08).

poderiam ser chamados de “estética analítica”, constituem um esforço legítimo. (BUNGE, 2002, p. 150)

É importante lembrar que, na área de estudos da Filosofia, as abordagens elaboradas sobre o conceito de “estética” inicialmente discutiram a possibilidade de universalização do belo, já que este seria relacionado ao que causa efeito positivo a um sujeito ou a algo que, a partir de características normativas estabelecidas, poderia ser considerado belo.

Como se sabe, a constituição da disciplina filosófica da “Estética” no ambiente acadêmico deu-se na Alemanha após a formalização desse conceito em *Aesthetica* (1750/58) – obra inacabada do filósofo alemão Alexander Baumgarten que tinha como objetivo a análise e a formação do “gosto”.

Isso posto, reforçamos que, na área da Filosofia, a Estética é dita teórica ou geral quando se propõe a determinar a característica ou conjunto de características comuns que se encontram na percepção de todos os objetos que provocam a emoção estética; é dita prática ou particular quando estuda as diferentes formas de arte (LALANDE, 1999, p. 343)

Dependendo do sistema filosófico a considerar-se em uma abordagem teórica, a acepção colocada a respeito da “estética” e o desenvolvimento desse conceito será diferente, seja na obra de Baumgarten, seja de pensadores como Platão, Aristóteles, Plotino, Immanuel Kant, Friedrich Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel ou Arthur Schopenhauer, por exemplo.

Não há definição única a respeito do que seja a “estética”, torna-se relevante portanto recordar que “a semiótica, no fundo, tenta desvendar essas gramáticas subjacentes às linguagens e às práticas cotidianas ou estéticas para melhor compreender as incansáveis operações humanas de construção do sentido” (TATIT, 2016a, p. 12).

Cabe à semiótica, dessa maneira, explorar os elementos que compõem o processo de construção da significação de práticas que são por definição bastante diferentes entre si: as cotidianas, corriqueiras, comuns e repetidas nas narrativas, e as estéticas, mais raras, incomuns, que se apresentam como evento estésico. Reforçamos, à vista disso, que a

teoria por nós adotada nesta pesquisa não busca emitir juízos ou pareceres ontológicos a respeito da natureza dos objetos que estão em análise.

É necessário articular as dimensões do inteligível e do sensível apreendidas dos textos tanto no âmbito da epistemologia quanto nas análises semióticas e compreender como ambas contribuem para a produção da significação. Investigamos neste trabalho como se dá a estesia nas narrativas e como esta se manifesta em filmes, pois “do tédio ao deslumbramento, ou do marasmo ao êxtase, e depois, do êxtase ao marasmo, se tal ida e volta tem um sentido, ele fica, no mínimo, enigmático” (LANDOWSKI, 2005, p. 103).

Tal sentido, discriminado como “enigmático”, a “ida e volta” do movimento de alteração das forias estabelecidas precisa ser sistematizado e abordado de forma profunda, já que se cria uma relação sensorial entre sujeito e objeto. O “fazer estético do sujeito” pressupõe uma busca por objetos de valor e faz com que o encontro com o sentido surja como resultado do fazer semiótico. É na busca por objetos de valor que se dá o fazer semiótico que é em si mesmo a construção do sentido e simultaneamente um fazer estético, já que a significação é decorrente desse processo.

O cerne de nossa tese é a investigação do evento estésico, qual seja; as abordagens semióticas da estesia, a alteração da foria, o sujeito extasiado e sua relação com o objeto de valor, a isotopia estésica, a nostalgia da perfeição, a ocorrência da estesia e seus desdobramentos semióticos em relação às mudanças na tensividade, no fluxo narrativo e também na discursividade por meio da análise da estesia em narrativas fílmicas.

Portanto, a partir de instrumentos de análise pertinentes para a descrição científica de objetos significantes exploramos o conceito de estesia sob o prisma da semiótica francesa desenvolvido a partir da obra *Da imperfeição* (2002), assim como os avanços que podem ser encontrados sobre o tema nos estudos semióticos que surgiram posteriormente. Conscientes a respeito do risco de querer dizer sobre o indizível é que trilhamos a jornada deste período de doutoramento que se apresenta condensado e verbalizado nesta tese.

Objetivos da tese

Como objetivo geral, busca-se compreender a construção do sentido da estesia em objetos fílmicos e como objetivo específico, busca-se examinar a ocorrência do evento estésico no corpus selecionado e seus desdobramentos semióticos.

Tendo em vista que o sentido construído na narrativa pode ser diferente em vários âmbitos quando o evento extraordinário ocorre, analisamos as maneiras como uma “fratura” ocorre na narratividade, já que:

[...] cognitivamente inapreensível, esta fratura na vida é, depois, susceptível de todas as interpretações: crê-se reencontrar aí a insuspeitada espera que a precedeu... uma fusão total do sujeito e do objeto. Ao mesmo tempo que o sabor de eternidade, ela deixa o ressaibo da imperfeição. (GREIMAS, 2002, p. 70)

Para corroborar a relevância de investigar a estesia por meio da teoria semiótica, colocamos algumas considerações assaz pertinentes. Nos anos 60 do século XX, nas ciências humanas, foi disseminada uma extensa reflexão e racionalização a respeito da narratividade. Este conceito foi fortalecido com o desenvolvimento da narratologia – o estudo das narrativas que se deu de forma intensa neste período –, a partir da diversidade cultural do fato narrativo, que lhe dá estatuto universal, pois “a narrativa é uma das mais amplas classes do discurso” (BERTRAND, 2003a, p. 268).

Bertrand aponta, dessa maneira, a importância da obra *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), de Vladimir Propp, para a fundação dos estudos da narratividade com as quatro teses depreendidas a partir da análise de contos de fadas eslavos⁵.

Assim, uma das contribuições de Greimas à análise das narrativas que surgiram posteriormente parte do modelo de Propp, que foi reduzir as 31 funções até então elencadas pelo estruturalista russo para quatro programas narrativos que deram origem ao

⁵ Nessa obra foi apresentada a hipótese de que a narrativa teria um dinamismo integrador que transforma um conjunto variado de fatos e incidentes em uma história completa, articulada e ordenada.

que foi conhecido posteriormente, na semiótica francesa, como esquema narrativo canônico⁶.

Para caminhar em direção aos propósitos deste trabalho, tencionamos partir do conceito basilar de narratividade, já que historicamente, a importância das investigações sobre as narrativas é grande. Nos estudos semióticos, sabe-se que inicialmente o nível narrativo do percurso gerativo do sentido mereceu maior desenvolvimento teórico, com isso, surgiu a ideia de que se havia chegado a um modelo de análise de textos de alcance universal, aplicável à totalidade das narrativas (FIORIN, 2013).

Podemos compreender que a semiótica possui caráter heurístico; pois propõe a análise de textos verbais e não-verbais por meio da investigação de elementos narrativos e suas funções na construção do sentido que pode ser apreendido, conforme assevera José Luiz Fiorin:

Greimas, apesar de dizer que o esquema narrativo resultante da generalização da descrição proppiana seria “um modelo ideológico de referência” (Greimas e Courtés, 1979, p. 247), considerava-o universal, tanto que o denominou canônico (Greimas e Courtés, 1979, p. 244), palavra vinda do grego *kanonikós*, que significa “regular”, feito “seguindo as regras”, “que concerne às regras do cálculo”. A narrativa é, assim, definida seja como uma sequência de transformações de estado (Greimas e Courtés, 1979, p. 134), seja como uma sucessão de estabelecimentos, rupturas, restabelecimentos e execuções de contratos (Greimas e Courtés, 1979, p. 71). (FIORIN, 2013, p. 435)

Sabe-se que ainda hoje o modelo canônico greimasiano é epistemologicamente importante e também bastante produtivo nos trabalhos acadêmicos elaborados; análises diversas a respeito de um *corpus* podem ser estruturadas e desenvolvidas ao investigar a significação construída, mesmo que esta seja dada de forma pouco convencional, como as obras artísticas de vanguarda que trazem inovações para a construção da significação e que são objetos dos estudos semióticos.

⁶ O esquema narrativo canônico é composto por quatro programas narrativos: a manipulação, a competência, a performance e a sanção, considerando que o programa narrativo posterior sempre pressupõe o anterior (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 388).

Nesta pesquisa buscamos abarcar algumas reflexões a respeito das peculiaridades formais e materiais da linguagem do cinema, as modificações constatadas na narratividade, na discursividade e no desdobramento da tensividade nos filmes a partir da ocorrência da estesia, assim como as alterações na sincretização e no modo como esta se concretizará nos objetos fílmicos⁷. Para isso, trabalharemos com a sistematização das formas códicas que compõem a linguagem do cinema – linguagens individuais que participam do sistema sincrético (como a linguagem visual, a linguagem verbal escrita, a linguagem sonora e a linguagem verbal falada).

Contemplando elementos da narratividade do ponto de vista da teoria semiótica articulados com o sincretismo da linguagem cinematográfica, abordaremos a negação momentânea de valores que abarcam o contínuo e o rotineiro na construção dos sentidos, quando se dá a estesia, para investigar as potencialidades da descontinuidade que podem ser observadas nas narrativas fílmicas⁸.

Concebemos que a argumentação elaborada em uma investigação acadêmica a partir da fundamentação teórica e da proposta de análise “desacelera” o objeto investigado, pois a metodologia de que se dispõe faz com que a racionalização tida neste ínterim e a posterior sistematização científica elaborada ocorra de forma temporizada. A partir disso, a descrição do *corpus* se constrói paulatinamente, desfruta-se dele de modo gradual ao longo da pesquisa.

Para fins analíticos, consideramos que um simulacro é criado na narratividade pelo destinador ao mesmo tempo em que a ficcionalidade é criada com o contrato fiduciário estabelecido com o destinatário. Na construção da significação, que é intrínseca à

⁷ As linguagens participantes da sincretização construída na linguagem do cinema foram nomeadas “formas códicas” em nossa dissertação de mestrado “Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica”, que consta na bibliografia deste trabalho. No quadro 4 (GUIRADO, 2013, p. 90) temos a apresentação das formas códicas em sincretização em um filme falado por meio de um modelo de análise da forma códica sincrética. A seguir, trabalharemos com esta proposta de análise para verificar alguns desdobramentos do evento estésico.

⁸ A respeito de tais valores que afirmam a continuidade faz-se pertinente lembrar que “nossas avaliações cotidianas, que em geral se baseiam no senso comum, rejeitam os extremos (de *mais* ou de *menos*) como se o universo da significação funcionasse melhor nas fases intermediárias da quantificação” (TATIT, 2016a, p. 37-38).

narratividade, observa-se que é por meio da função estética que cada simulacro elaborado torna-se peculiar⁹.

O *corpus* analisado em nossa tese tem a função poética como fator central em sua construção linguística, considerando que esta se opõe à função utilitária da linguagem. Para corroborar nossa escolha nesta investigação proposta, lembramos da colocação de Jakobson (1985, p. 130) de que “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”. Sendo assim, temos no *Dicionário de Linguística* que “[...] para Jakobson, a função poética é a função da linguagem através da qual a mensagem pode ser uma obra arte. A poética pode tornar-se uma parte da linguística, na medida em que esta é a ciência global das estruturas linguísticas” (DUBOIS, 2006, p. 471).

O *corpus* selecionado tem sua significação construída de forma que a função poética é fulcral no processo, surge em diversos momentos, pois os filmes selecionados se apresentam como parte de um cinema considerado “autoral”, conceito que será melhor explicado posteriormente.

As análises aqui elaboradas pretendem propiciar materiais para a abordagem de como pode ser compreendido o evento extraordinário depreendido da sincretização da linguagem do cinema, já que se busca estabelecer subsídios a uma proposta metodológica para a investigação.

Seguindo o ponto de vista hjelmsleviano a respeito das funções e dos funtivos que constroem uma linguagem, conforme tratamos com mais detalhes no capítulo 3, para a abordagem semiótica da linguagem cinematográfica o interessante não é apenas compreender o sincretismo por meio da observação das linguagens participantes da sincretização enquanto unidades ímpares separadas umas das outras, segregadas, estanques e distantes (como exemplo, analisar apenas a linguagem musical utilizada ou a

⁹ Norma Discini (2011, p. 118) aponta a importância da função estética da seguinte maneira para a construção da significação: “no exercício da função estética da linguagem, qualquer texto extrapola a informação, o ensinamento moral, o efeito de catarse, para instituir determinada representação de mundo, imperfeita e cheia de brechas: entre a enunciação (enunciador e enunciatário) e o objeto estético, mundo enunciado, não há conjunção tranquila; um ‘tende rumo ao outro’, mas a fratura prevalece, como sugere Greimas (2002, p. 34)”.

linguagem visual). Ou então o oposto, considerar a sincretização como condição em que tais linguagens estariam misturadas de forma desordenada.

Abordamos o sincretismo de modo a ressaltar que se deve justamente focar nos pontos profícuos que podem ser encontrados na linguagem sincrética a partir da junção e união destas linguagens (a linguagem verbal escrita, a musical e a visual, por exemplo) para a construção da significação e seus ricos desdobramentos sincréticos.

Apesar de o conceito de estesia ser abordado teoricamente por correntes de tradição filosófica, nosso objeto de pesquisa encontra-se em *corpus* linguístico. Analisaremos, assim, o evento estésico que pode ser observado em narrativas fílmicas, considerando a relevância de como o sincretismo da linguagem cinematográfica influencia o revestimento figurativo apresentado, dado que os planos do conteúdo e da expressão, organizados de modo diverso entre as linguagens sincretizadas, podem oferecer diferentes resultados à significação global obtida.

Ao tratar da sincretização da linguagem do cinema, seguimos a acepção de Beividas (2015) sobre o sincretismo, considerando que o semioticista toma como base a definição primeira colocada por Greimas e Courtés (1979) e busca ampliar a maneira como tal fenômeno semiótico pode ser descrito e demonstrado com fidelidade às proposições de Hjelmslev (1975) a esse respeito.

Contemplamos em nosso *corpus* dois filmes: *Ninfomaníaca* (2013), de Lars von Trier, que foi lançado em duas partes, devido à sua longa extensão e *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders. Tal escolha deve-se ao fato de que analisaremos simulacros do evento extraordinário por meio de recortes dessas narrativas fílmicas a fim de elaborar uma leitura semiótica que pretende sondar os resultados dos diferentes efeitos de sentido apresentados.

Em *Ninfomaníaca* a protagonista Joe narra o percurso de sua vida a um desconhecido, Seligman, e descreve os diversos momentos em que buscou vivenciar situações de êxtase e completude a partir do gozo que tentava obter incessantemente por meio de relações sexuais. Trataremos então de uma cena do filme *Ninfomaníaca II* (a segunda parte) na análise de como a narratividade se altera com a estesia.

Já no outro filme selecionado, *Asas do desejo*, temos uma narrativa na qual anjos conhecem profundamente a humanidade inclusive em sua dimensão epistemológica e, assim, têm ciência a respeito das dores dos seres e de seus dilemas protagonizados em vida. Entretanto, tais anjos, em sua condição de seres etéreos, não têm materialidade física no mundo ontológico, não vivenciam as angústias, as dores dos sujeitos, só compreendem racionalmente a condição humana e por isso atuam auxiliando os seres a lidarem com os desconfortos de seus cotidianos. Abordaremos uma cena da película em nossa análise para compreender o que se transforma na narratividade fílmica a partir do surgimento do evento extraordinário.

Pressupostos teóricos, metodológicos e delimitação do *corpus*

Por meio do fazer acadêmico, do desenvolvimento da pesquisa – aulas assistidas, congressos participados, a leitura da bibliografia selecionada, os encaminhamentos teóricos a serem obtidos e a análise do *corpus* – colocamo-nos constantemente a tarefa de alcançar o “conhecimento” de modo que seja adquirido com eficácia e avaliação de nossos pares, como um clarear de ideias, visão de caminhos por meio de outros olhares alcançado, conteúdos assimilados e o surgimento de novas perspectivas.

Em uma análise semiótica desconstruímos de forma estrutural a sistemática do texto por meio de uma metodologia que tem o intuito de reconstituir a maneira como o sentido foi elaborado em um texto. São analisadas suas particularidades, congruências e regularidades – assim como a ausência de tais elementos – em um processo que passa por diferentes etapas graduais e torna-se mais complexo ao longo do percurso gerativo do sentido que pode, finalmente, ser notado.

Para construir um raciocínio lógico a partir dos conhecimentos a respeito da teoria semiótica e alcançar uma possível racionalização sobre o viés selecionado, o pesquisador é sujeito de uma narrativa em que o cotidiano é definido pela investigação em andamento, busca discernimento, preenche os sentidos com valores que transitam entre euforias e disforias naturais do percurso de elaboração de uma pesquisa, e almeja a distância científica a ser estabelecida em relação ao objeto de análise. Conquista que ocorre

paulatinamente e que é enriquecida também pela ampliação do olhar e da bagagem do cientista.

Em nossa metodologia investigativa passamos por obras que tratam do conceito de estesia nos estudos semióticos, pois é importante abarcar as “noções de *estética* e de *estesia*, ambas consideradas não apenas no plano da *sensibilidade*, mas também em relação com o surgimento do *inteligível*” (LANDOWSKI, 2002, p. 128).

Portanto, nossos materiais de trabalho consistem em propostas e abordagens teóricas que fomentam a discussão e a reflexão epistemológica sobre o tema e o *corpus* apresentado, uma vez que pretendemos verificar o funcionamento e a pertinência da teoria proposta por meio de análises que busquem algum avanço metodológico.

Nesta tese, primeiramente, apontamos princípios teóricos de nosso tema a partir dos estudos elaborados no domínio da teoria semiótica francesa. Trabalhamos, nessa etapa, com o método hipotético-dedutivo, já que a semiótica – como projeto científico – supõe um funcionamento hipotético de construção da significação: vai até as premissas para, depois, colocar os procedimentos hipotético-dedutivos (FONTANILLE; GREIMAS, 1993, p. 16).

Em seguida, os objetos sincréticos que formam nosso *corpus* de análise foram examinados para verificar de que maneira se dá a estesia – decorrente dos arranjos sincréticos da expressão e do conteúdo – e também quais as particularidades encontradas na narratividade a partir disso. Nesse momento, o procedimento respeitado é empírico-indutivo. A observação do *corpus* de análise foi feita a partir dos pressupostos teóricos contidos na bibliografia apresentada, considerando os objetivos definidos para nossa tese.

Estruturação do trabalho desenvolvido

O conteúdo está dividido em 3 capítulos a partir dos quais procuramos discutir teoricamente e conceito de estesia e também mostrar seus contornos semióticos a partir do caminho de análise de cenas dos filmes *Ninfomaníaca* (2013), dirigido por Lars von Trier e *Asas do desejo* (1987), com direção de Wim Wenders.

Partimos da construção do sentido manifestado que poderemos observar, considerando que os fundamentos teóricos e a metodologia da qual lançamos mão na realização dos objetivos propostos neste trabalho fazem parte da semiótica greimasiana, conforme já foi mencionado.

No capítulo 1 abarcamos os fundamentos teóricos da estesia iniciando pela abordagem de *Da Imperfeição* (2002), de Greimas, seguindo com colocações a respeito do acontecimento, com o intuito de investigar posteriormente algumas das semelhanças e diferenças entre os conceitos de estesia (apresentado por Greimas) e de acontecimento (inserido neste campo teórico por Zilberberg). Depois, mostramos propostas de Tatit a respeito do tema que se fazem bastante pertinentes para esta pesquisa.

No capítulo 2, refletimos sobre a ocorrência da estesia na narratividade e as modificações que podem ser notadas em vários níveis semióticos do texto, iniciando pela foria, partindo para as condições semióticas de sujeito e de objeto de valor, para a tematização e a figurativização do evento estésico.

Colocamos também alguns apontamentos sobre a isotopia estésica para depois abordar a paixão da “nostalgia da perfeição” instaurada após o arrebatamento do sujeito. Fechamos o capítulo com observações a respeito do evento estésico, considerando o que foi contemplado até então.

No capítulo 3 trataremos da relação entre o cinema e a semiótica com o intuito de esclarecer com exemplos de análises algumas representações possíveis da estesia, reforçando posicionamentos teóricos em relação à sincretização de tal linguagem que resulta em sua significação global.

Seguiremos com a reflexão sobre a pertinência da semiótica para a análise do roteiro de cinema e, depois, sobre como a estesia pode ser observada em duas narrativas

fílmicas. Para isso, analisamos uma cena do filme *Ninfomaníaca II* e também uma cena de *Asas do desejo*. Fechamos a tese com algumas reflexões a respeito da condição de arrebatamento do sujeito decorrente do evento extraordinário e com encaminhamentos conclusivos.

CAPÍTULO 1

A ESTESIA NA SEMIÓTICA

Não fica, nem vai embora
É o estado de poesia

(Chico César)

No primeiro capítulo de nossa investigação colocamos os fundamentos teóricos do conceito de estesia. Para isso, mostramos algumas nuances de como o momento estésico foi tratado em *Da Imperfeição* (2002) por Greimas e também de que forma Zilberberg desenvolveu um conceito que tem certas semelhanças em relação à estesia, o “acontecimento”. Por fim, apresentamos alguns desenvolvimentos de Luiz Tatit sobre o “acontecimento extraordinário” em seus escritos. É desta maneira que iniciamos a sistematização do que tivemos a oportunidade de ler, refletir e ponderar na jornada em busca dos sentidos estabelecidos antes, durante e depois da estesia.

1. Fundamentos teóricos da estesia

Tencionamos desvendar o que há de comum nas delimitações que foram estruturadas a respeito das ideias de estesia e de acontecimento, apontando relevantes avanços a partir do conceito de “concessão” para então ponderar sobre o que os semioticistas acima mencionados levaram em consideração para tais formulações.

1.1 Contornos e sinuosidades: *Da Imperfeição*

Na primeira parte do livro *Da Imperfeição*, “As fraturas”, foram analisados momentos de ocorrência da estesia na poética literária por meio de cinco textos (da autoria de Tournier, Calvino, Rilke, Tanizaki e Cortázar) tomados como “simulacros dignos de fé e utilizáveis eventualmente como modelos discursivos” (GREIMAS, 2002, p. 70).

A partir dessa obra foram formalizadas mudanças concebidas nos estudos semióticos; em novos rumos teóricos, e foram apresentadas ideias que tinham como cerne

a ruptura da linearidade da narrativa cotidiana observada na relação do sujeito com o objeto de valor.

À vista disso, a atenção do autor remete-se a situações narrativizadas que precedem o encontro entre o sujeito e o objeto de valor, até então em disjunção, a união fugaz de ambos a partir desse encontro – o que configuraria uma perfeita conjunção – e o momento posterior a esta relação estabelecida – quando sujeito e objeto se afastam e se dá nova disjunção– com os respectivos efeitos de sentido resultantes:

[...] nas quatro primeiras análises, o objeto estético pertence ao mundo natural, enquanto, na quinta, pertence ao domínio dos chamados objetos artísticos, construídos, culturais [...]. Analisando a estesia provocada por esses objetos, Greimas desvela-nos estéticas do objeto (1987:50) e as modulações existentes no interior de cada uma delas (1987:28). (FIORIN, p. 38, 2008)

As descrições elaboradas por Greimas a respeito da estesia partem de simulacros literários e não tinham como objetivo tecer análise exaustiva, sendo assim, tratar do evento estésico foi possível por meio da descrição paulatina do encontro entre o sujeito e o objeto de valor seguindo ainda a lógica implicativa de sistematização da construção da significação. Nas primeiras palavras do livro lemos:

Robinson – o de Michel Tournier –, que até esse momento havia conseguido ordenar sua vida segundo o ritmo das gotas de água que caíam uma a uma de uma clepsidra improvisada, encontrou-se de repente despertado pelo “silêncio insólito” que lhe revelou “o ruído da última gota a cair na bacia de cobre”. Constatou então que a gota seguinte, “renunciando decididamente a cair”, chegou mesmo a “esboçar uma inversão do curso do tempo”. (GREIMAS, 2002, p. 23)

No trecho, podemos já compreender que a estesia é necessariamente ruptura da ordem que lhe era anterior; o que será confirmado ao longo da obra, ou seja, o sujeito tinha a ilusão de possuir controle total sobre a construção do sentido a partir de uma referência externa e esta é então desmantelada.

Para o tema abordado, os elos juntivos que integram sujeito e objeto de valor precisam ser observados para que se possa notar quando há transferência das propriedades

ativas de sujeito para o âmbito do objeto de valor, por exemplo. Com isso, descreveremos tais elos juntivos e as modificações observadas neles com a estesia mais adiante e também nas análises apresentadas.

Podemos notar que não houve nesta obra de Greimas a proposta de elaborar um modelo analítico específico para os objetos de significação ali apresentados. Logo, o semioticista lituano leva-nos a refletir sobre a condição pontual da ruptura, ocorrida nos trechos por ele selecionados, em que se interrompe a continuidade e a duratividade narrativa com a aparição acidental do que gera a estesia, uma presença efêmera. Surge assim uma “relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor” (GREIMAS, 2002, p. 25).

Haveria uma “fratura” no cotidiano da narrativa, pois os valores até então construídos são momentaneamente negados pelo sujeito extasiado. Dessarte, vale ressaltar que é importante:

dar conta da maneira pela qual o sensível e o inteligível, essas duas dimensões constitutivas da nossa apreensão do real, essas duas formas complementares de um único saber sobre o mundo, misturam-se e, provavelmente, até se reforçam uma a outra. Não somente o sensível “se sente” (por definição), mas ele próprio faz sentido, assim como, inversamente, o sentido articulado incorpora alguma coisa que emana diretamente do plano sensível: enquanto, por um lado, a significação está já presente naquilo que os sentidos nos permitem perceber, por outro, o contato com as qualidades sensíveis do mundo fica ainda presente no plano onde o sentido articulado se constrói. (FONTANILLE, 2005, p. 95)

Podemos compreender que nos simulacros da literatura apurados por Greimas o sujeito está inserido em um cotidiano contínuo no qual há diversos níveis de semantização e, por meio de uma fratura dada pela estesia, irrompe o inesperado que causa descontinuidade em relação aos valores que estavam sendo construídos e afirmados até então.

Dessa forma, ocorre a apreensão estética, na qual sujeito e objeto de valor, para o autor, colocam-se em “fusão” (GREIMAS, 2002, p. 30). A “perfeição” apreendida pelo sujeito não tem grande duratividade, já que a união total de ambos decorreria em perda

de sentido para o sujeito, o qual, após a disjunção com o objeto, encontra-se absorto em nostalgia em relação a tamanha plenitude, segundo as proposições greimasianas.

Com a estesia, tempo e espaço podem modificar-se na narrativa, já que há um sincretismo entre sujeito e objeto de valor durante a fratura ocorrida e surge posteriormente a este evento a “nostalgia da perfeição”. O impacto estésico poderia ser restaurado depois por meio de uma ressemantização de elementos da narrativa que se mostra possível, pois Greimas apresenta a ideia de que é a partir da ressignificação dos detalhes do cotidiano do sujeito (2002, p. 85) que se daria sua ressemantização.

A relação de superposição possível entre sujeito e objeto consta na primeira definição do conceito de “sincretismo” colocada por Greimas e Courtés no *Dicionário de Semiótica* (2011, p. 467): “Sincretismo: 1. Pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne. Assim, quando o sujeito de um enunciado de fazer é o mesmo que o do enunciado de estado (é o que se dá com o programa narrativo de aquisição por oposição à atribuição, em que os dois sujeitos correspondem a dois atores distintos), o papel actancial que os reúne é o resultado de um sincretismo”.

A segunda parte do livro, nomeada “As escapatórias” (GREIMAS, 2002, p. 67), aponta para a possibilidade dos próprios sujeitos construírem a modificação do cotidiano; já não se trata mais de um sentido pleno existente apenas quando provém da conjunção totalmente satisfatória entre sujeito e objeto de valor, tão inusitada quanto preciosa.

Para abordar a “cobertura conceitual do domínio do gosto”, Greimas levanta questões sobre a origem do prazer que acompanha as operações cognitivas de um ato, por exemplo, como o hábito de olhar vitrines de lojas – que o autor nesse trecho vincula a um comportamento supostamente feminino, quando coloca: “consideremos a mulher que pratica a arte fútil de olhar vitrinas” (2002, p. 77) – prática que oscilaria entre o reconhecimento das linhas e formas, de modo a fazer com que as coisas fossem então “culturalmente etiquetadas”, como explica:

Quanto a seu estatuto semiótico, estas grades de leitura “degustativa” – ou sócio-estética – parecem linguagens de conotação, que levam a pensar nas projeções passionais reconhecidas por Panofskyna pintura da Renascença ou nas conotações sociais descritas de excelente maneira por Roland Barthes em Mitologias. (GREIMAS, 2002, p. 78)

Portanto, em três breves capítulos, “Imanência do sensível”, “Uma estética exaurida” e “A espera do inesperado”, o autor discute como o sujeito pode, do ponto de vista semiótico, construir um evento descontínuo dentro da continuidade da narrativa a partir de seu encontro com um objeto de valor em um encontro de conjunção que foge da ordem dos outros encontros tido como comuns, ordinários.

É construída, portanto, uma reflexão a respeito do restabelecimento do sentido que é possível após a estesia e, para isso, o autor sugere um processo duplo de negação criadora que resulta, por um lado, na produção de formas do não-contínuo e, por outro, em articulações não-descontínuas da significação (LANDOWSKI, 2005, p. 102). A anterior continuidade rotineira, a descontinuidade promovida pela estesia e a posterior continuidade constroem-se mutuamente.

O que é experimentado, vivido, “sentido” a favor do processo – quer o denominemos “paixão” (da alma ou do corpo) ou, de modo mais abrangente, experiência estética – não se define aqui como a antítese da “razão” mas se articula à “ação”, à maneira como o sujeito interage com algum outro sujeito ou com os objetos que ele encontra, cada um dos integrantes da relação ajustando-se, em ato, ao outro enquanto seu parceiro dinâmico. (LANDOWSKI, 2005, p. 104)

Poderíamos pensar nos valores rotineiros como uma trilha da descontinuidade, se considerarmos que neles há disjunção do sujeito em relação ao objeto de valor que carrega a nuance de perfeição, e que o evento extraordinário modifica isso a partir da conjunção do sujeito com o objeto de valor que traz a estesia, o que constrói momentaneamente a continuidade.

Diana Luz de Barros considera que nessa obra Greimas elabora “uma leitura semiótica da percepção estética ou do prazer estético” e sugere alguns dos traços que podem ser contemplados na semiotização da estesia: a ruptura e a mudança de isotopia ocorrida; a manifestação discursiva da fratura por meio da figurativização do espaço e do

tempo; a transformação do estado de disjunção em estado de conjunção entre sujeito e objeto de valor; a manifestação passional da estesia e, por fim, a relação sensorial que se estabelece entre sujeito e objeto com o evento extraordinário (BARROS, 1999, p. 119).

Com isso, a semiótica brasileira aponta que a estesia é colocada como um aprofundamento sensorial do sujeito e que a partir dela podem ser observados três aspectos: a *continuidade* vs. *descontinuidade*; as estéticas que são abordadas nos simulacros apresentados nos textos poéticos e, por último, o conceito de perfeição que pode ser depreendido após os apontamentos greimasianos sobre o tema.

[...] caracterizar a perfeição, em oposição à imperfeição, como extraordinária (única, inesperada), temporalmente efêmera/eterna, espacialmente circunscrita, deslumbrante ou fascinante ou purificante (em síntese, bela, boa e verdadeira, conforme as axiologias ética, estética e epistêmica), excessiva ou na medida, sensorial, objeto de tentação, sedução, intimidação ou provocação. (BARROS, 1999, p. 124)

A sobre-realidade trazida com a estesia pode ser notada como a relação sensorial entre sujeito e objeto que ocorre como deslumbramento, fascinação, revelação, penetração e absorção, por exemplo. Tais elementos colocam-se de forma oposta àquilo que, para Greimas, representa a continuidade da “rotina”, pois trazem a força semântica de admiração, êxtase, arrebatamento, enlevamento e deleite, por exemplo.

No cotidiano narrativizado, a “pura continuidade: é a suposta uniformidade, pesada e fastidiosa, do cotidiano, capaz de ‘dessemantizar’ todas as coisas”, e com a estesia surge a “descontinuidade radical, que, por excesso de dispersão, exclui a emergência de qualquer forma de sentido” (LANDOWSKI, 2005, p. 102). O cotidiano anterior à estesia traz uniformidade, ausência de grandes mudanças. A estesia traz o oposto, por isso, é tida como “radicalismo” em relação aos novos valores afirmados. Uma importante reflexão sobre o livro que Greimas coloca em entrevista é trazida por Tatit e vale ser aqui apresentada:

No decorrer de uma entrevista sobre o livro, concedida a Norma Tasca e Claude Zilberberg e publicada pela revista portuguesa *Cruzeiro Semiótico*, em 1988, Greimas comentava que “o sujeito e o objeto estão indissolavelmente ligados e que há uma espécie de tensão que os separa

e os une”. Chegou a dizer, ao final da entrevista, fazendo alusão a Roland Barthes, que a ideia de “grau zero”, longe de se reportar à platitude, significava já um estágio de plenitude, talvez, diríamos nós, pouco tonificado: “o grau zero era uma espécie de plenitude, era a conjugação do sujeito e do objeto”. (TATIT, 2019, p. 45)

Considerando a especificidade semiótica do acontecimento estésico, não há a possibilidade de o sujeito absorvê-lo no âmbito inteligível utilizando os parâmetros a partir dos quais são corroborados apenas os valores da cotidianidade. E como ainda coloca, o reconhecimento “de que podia haver graus de tensão na plenitude conjuntiva foi uma contribuição inestimável desse pequeno livro escrito à margem das indagações semióticas da época” (TATIT, 2019, p. 46).

Podemos notar que Greimas nomeia a ocorrência da estesia de variadas formas em *Da Imperfeição*, por exemplo: “grande evento estésico” (GREIMAS, 2002, p. 24), “apreensão estética excepcional” (p. 25), “deslumbramento” (p. 26), “relâmpago passageiro” (p. 26), “verdadeira fratura” (p. 34), “sabor de eternidade” (p. 70) e “evento único” (p. 72).

O campo semântico de tais expressões abarca os conceitos de grandiosidade, excepcionalidade, efemeridade, notabilidade, importância magnânima e substancialidade descomunal, entre outros dessa ordem de grandeza. Um encanto momentâneo envolve o sujeito, move-o por meio do fascínio até o objeto de valor, atordoamento do êxtase; dá-se assim uma fulgência na narratividade, já que a estesia representa encontros tônicos entre sujeito e objeto de valor.

É relevante elencar também algumas alterações apresentadas pelo semiótico lituano como possibilidades de modificações desencadeadas na figuratividade: “suspensão do tempo” (2002, p. 23), “petrificação do espaço” (Ibidem, p. 25), “ruptura”, “verdadeira fratura” (Ibidem, p. 26), “imobilização momentânea do sujeito” (Ibidem, p. 33) e “fusão total do sujeito e do objeto” (Ibidem, p. 70).

O que foi acima colocado poderia ser causado pela estesia, já que os simulacros descritos e analisados “retratam exatamente esse momento implosivo, esse assomo, que fratura o cotidiano do sujeito e que pede imediata *resolução* cognitiva” (TATIT, 2016a, p. 22).

Portanto, após todas as modificações possíveis de serem desencadeadas na narrativa pela razão de seu surgimento o evento estésico exige ser de alguma forma absorvido posteriormente no cotidiano do sujeito narrativizado, como veremos adiante.

As consagradas palavras germânicas escolhidas pelo semiótico lituano para encerrar o livro, “*Mehr licht*” – designadas na tradução brasileira como “mais luz” (GREIMAS, 2002, p. 91) – são consideradas as últimas proferidas por Johann Wolfgang von Goethe antes de sua morte, em 1832¹⁰. Consideramos como grande intento do autor nesta obra tratar da estesia por meio da análise de alguns de seus simulacros trazendo mais luz, compreensão e clareza quanto ao fenômeno que faz com que o sujeito saia de seu cotidiano.

Metafísica do Ser, da Perfeição, da Luz. A estética greimasiana nos faz voltar às fontes, à origem indizível, invisível, irrepresentável que só cria nostalgias e expectativas, mas é a imperfeição que serve de trampolim para esta origem insaciável e que ilumina até o ofuscamento¹¹. (PARRET, 2017, p. 01-02, tradução nossa)

O sujeito é capaz de construir as significações que se referem ao cotidiano a partir da ideia de “imperfeição” que lhe resta. Ao possuir semantização desgastada, esta representa o que está “inacabado” (ou insatisfatório) e faz com que haja a continuidade da “busca” pelo objeto de valor em seu programa narrativo. A nova semantização da narratividade dá-se com o sujeito modificado pela fratura instaurada, visto que é impulsionado a perseguir o que lhe causou estesia para, assim, fazer com que haja nova conjunção com o objeto de valor.

A “totalização” alcançada pelo sujeito quando há o encontro estésico com o objeto de valor, conforme apresentado por Greimas, precisa ser descrita de forma mais ampla, bem como as “escapatórias” a serem encontradas posteriormente para que a estesia ocorra no cotidiano novas vezes. O vislumbre que se pode ter da perfeição dentro da narrativa

¹⁰ Mais informações sobre a colocação de Carl Vogel a respeito das últimas palavras de Goethe podem ser encontradas no texto “Mehr Licht!” em: <<http://gazeta.spm.pt/getArtigo?gid=681>>. Acesso em: jan. 2017.

¹¹ Trecho original: “*Métaphysique de l’Être, de la Perfection, de la Lumière. L’esthétique greimassienne nous fait retourner aux sources, vers l’origine indicible, invisible, irreprésentable qui ne crée que des nostalgies et des attentes, mais c’est bien l’imperfection qui sert de tremplin vers cette origine insaisissable bien qu’illuminante jusqu’à l’aveuglement*” (PARRET, 2017, p. 01-02).

seria uma concessão pontual dentro da “imperfeição” que toma conta do todo. O que é linear é momentaneamente modificado e rompido, a experiência estética pode ser descrita semioticamente, além de sua condição enquanto evento extraordinário englobado pela cotidianidade narrativa.

Um movimento importante ao olhar para a narratividade é incluir a face alinear da narrativa, constância que seria “quebrada” momentaneamente, por exemplo, pela experiência estética. As discontinuidades trazem elementos que dão forma ao próprio percurso gerativo de sentido e podem ser consideradas necessários para sua progressão e desenvolvimento não apenas como segmento fortuito. Com isso, é importante analisar as narrativas em termos de ritmo, com paradas e continuações, nas quais as conjunções e as disjunções do sujeito com o objeto de valor têm caráter integrativo quanto à construção do sentido: pois com ele colaboram e o enriquecem.

1.2 Efemeridade do súbito: abordagens semióticas da estesia

Com o intuito de discutir a origem do emprego do termo “estesia” nos estudos semióticos é necessário pontuar que em *Da imperfeição* este tem sua primeira aparição no seguinte trecho: “A partir desse momento, então, todo impulso em direção à *estesia* está ameaçado de uma recaída na *anesthesia*, no ‘uso e usura’ como sucintamente o diz Michel Tournier” (GREIMAS, 2002, p. 80, grifo nosso)¹².

Para explorar tal conceito, ancoraremos a abordagem de seu uso na língua original nesta obra, o francês, com a sua citação de sua ocorrência em um dicionário de língua francesa e, posteriormente, algumas de suas acepções em consagrados dicionários da língua portuguesa.

Consideramos, para a finalidade investigativa, o caráter linguístico do dicionário enquanto meio de documentação das definições de palavras de uma língua. Mesmo com certa variação apresentada pelas acepções existentes em diferentes registros, a construção

¹² No original, o trecho assim consta: “Dès lors, tout élan vers l’esthésie est menacé d’une rechute dans l’anesthésie, dans ‘l’usage et l’usure’ comme le dit succinctement Michel Tournier” (GREIMAS, 1987, p. 86).

da significação dos termos resulta inserida em um campo semântico no qual é depositada de forma congruente, uma vez que pode ser observada uma estabilização linguística mínima do significado do vocábulo nas ocorrências verbais escritas e faladas da língua em uso.

É na forma de palavras dicionarizadas que o léxico de uma língua natural pode ser registrado, já que ele representa o conhecimento linguístico de um povo; os vocábulos que podem ser criados e também preservados. Isso posto, é pertinente verificar acepções atribuídas ao termo “estesia”.

Buscamos no dicionário *Le nouveau Petit Robert* (ROBERT, 1993, p. 934) a seguinte definição: “**ESTHÉSIE** [estezi] n.f. – 1846 <<sensibilité, passion (opposé à action) en philos.>> grec. *aisthêsis* <<sensation>>. PHYSIOL. Aptitude à percevoir des sensations”¹³. Sobre a tradução desta palavra – que se deu em nossa língua com o termo “estesia” – pontuaremos a seguir alguns dos registros encontrados. Mencionaremos apenas certos dicionários, visto que em muitos outros que observamos as significações encontradas foram extremamente semelhantes às que são aqui contempladas¹⁴.

No *Grande dicionário da Língua Portuguesa* (FIGUEIREDO, 1996, p. 1076) encontramos: “**estese**, [Do gr. *aisthesis*] s.f. Sentimento do belo”. Depois, podemos verificar: “**estesia**, s.f. Estese” e também “**...estesia**, suf. Elemento de origem grega que significa sensação: anestesia, parestesia”.

Já no *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa* (FERREIRA, 1999, p. 581) verificamos a seguinte explicação: “**estesia**. [Do gr. *aisthêsía*] S.f. 1. Sentimento do belo. 2. Sensibilidade, sentimento” e “**estese**. [Do gr. *aísthesis*] S.f. V. estesia”.

No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2001, p. 1253), temos: “**estesia** s.f. 1 capacidade de perceber sensações; sensibilidade 2 ESTÉT capacidade de perceber o sentimento da beleza. ETIM gr *aísthêsis* ou *aísthêsîē* ‘sensação’+ *-ia*; ver -*estesia*; f. hist.. 1836 *esthesia*, 1913 *estesia*. SIN/VAR estese”.

¹³ Tradução nossa: “sensibilidade, paixão (oposta à ação) na filosofia. >> Grego. *aisthêsis* <<sensação>>. FISIOL. Capacidade de perceber sensações”.

¹⁴ Tais acepções estão apresentadas de modo a seguir a ordem cronológica das edições dos dicionários utilizados em nossa pesquisa.

No *Dicionário de usos do português do Brasil* (BORBA, 2002, p. 639): “**Estesia** Nf [**Abstrato de estado**] sentimento do belo; sensibilidade estética: Com o vocábulo beleza quer-se traduzir uma apreciação *estética* [...] *sobre que incide nossa estesia valorativa [FI]; a sua [de Dinah Silveira de Queirós] novelística histórica merece nossa admiração [...] por nos transmitir mensagem de uma intensa e depurada estesia (FI)*”.

Para completar, no *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa* (CUNHA, 1982, p. 330) encontramos a etimologia da palavra: “**-estes(ia)** *elem. comp.* Do gr. *aisthēsia* ‘sensação, percepção’, que se documenta em vocs. eruditos, alguns formados do próprio grego, como *anestesia*, e em vários outros introduzidos na linguagem científica internacional, como *alestesia*, *hipoestesia* etc. Cp. ESTETA”.

Notamos que, em alguns casos, os termos “estese” e “estesia” surgem como sinônimos. O campo semântico abarcado pelo vocábulo “sensibilidade” está presente em todas as ocorrências dicionarizadas indicadas; a capacidade de sentir e de sensibilizar-se, a suscetibilidade a sensações e a vulnerabilidade das emoções que pode existir diante do belo.

A partir do exposto, compreendemos que o termo estesia, conforme utilizado por Greimas (2002), designa uma experiência estética eufórica vivenciada pelo sujeito narrativizado, portanto, o “evento estésico” trata da ocorrência de uma experiência que proporciona estesia a tal sujeito diante de um objeto de valor.

A proposta greimasiana de análise da construção do sentido nos textos contempla uma semiótica narratológica na qual ao longo de uma narrativa o sujeito busca por um objeto de valor com o estabelecimento de acordos. Constrói-se uma continuidade por meio de valores disseminados, conforme foi mencionado anteriormente. Esta abordagem fundou-se na ideia de uma espera pela conjunção do sujeito com um objeto de valor, então, o evento inesperado não foi previsto metodologicamente nos princípios teóricos da semiótica.

Entretanto, houve a guinada da teoria que foi nomeada “virada fenomenológica” com o lançamento de *Semiótica das paixões* (FONTANILLE; GREIMAS, 1993); procurou-se a partir disso investigar o emergir do sentido de um novo modo:

Essa obra marca uma grande mudança nos rumos da teoria, uma vez que a tentativa de esclarecer e estabelecer os princípios epistemológicos da semiótica das paixões trazia a necessidade de explicar de maneira coerente a geração das modalidades responsáveis pela descrição sintática dos afetos; ou seja, era preciso não apenas explicitar as condições estruturais dos núcleos patêmicos, mas também as pré-condições de configuração dessas unidades formais. (SOARES, 2014, p. 28)

A estesia nessa obra é mencionada quando os autores definem que a “emoção estética” seria o “ressentir” da cisão entre sujeito e objeto (FONTANILLE; GREIMAS, 1993, p. 29). As manifestações de tal emoção estética ocorrem com a troca de papéis sintáticos, pois “o sujeito encontra o momento em que sua configuração prototípica teria podido instaurar-se tão bem como objeto quanto como sujeito”. Com isso, é apresentada a ideia de que o objeto estético pode também se transformar em sujeito de um fazer estético; o sujeito de tal emoção poderia ser então o objeto em determinada configuração semiótica.

Posteriormente, foi publicado *Semiótica, estesis, estética* (OLIVEIRA; DORRA, 1999), um trabalho coletivo realizado por pesquisadores brasileiros, mexicanos e franceses no qual foi apresentado entendimento a respeito das experiências sensíveis a partir de desdobramentos teóricos e analíticos da semiótica.

Iniciando a investigação com aproximações críticas a respeito da obra *Da Imperfeição* e contextualizando o leitor em relação aos estudos greimasianos, os textos caminham para explicações sobre os objetos artísticos e sua possível fruição por parte do sujeito, a estesia e a “nostalgia da perfeição” com apontamentos sobre o sensível e a duração estética, por exemplo.

Como se explica na introdução da obra:

Nisto consiste precisamente o principal desafio a que procura responder (que parcialmente) este livro: trata-se de dar conta da coexistência e do modo de articulação entre elementos, dimensões, pontos de vista, maneiras de ser, regimes de apreensão do real que não têm existência viva fora das relações recíprocas que os unem – apesar de que sem dúvida há a possibilidade (ou inclusive várias possibilidades) de

distingui-los no nível teórico”¹⁵. (LANDOWSKI, 1999, p. 11, tradução nossa)

Em seguida, a partir de contribuições obtidas no congresso *SEMIO 2001*, da Associação Francesa de Semiótica, originou-se *Sémiotique et esthétique* (PAROUTY-DAVID; ZILBERBERG, 2003), livro no qual especialistas em ciência da linguagem foram convidados a investigar o conceito de estética utilizando a semiótica como ferramenta teórica. Diversos *corpora* foram analisados, desde textos literários até filmes e objetos plásticos¹⁶.

Como afirma Françoise Parouty-David (2003), “a semiótica em matéria de estética afasta-se também da designação do belo para evitar impor uma normatividade e utiliza o sensível para alcançar o inteligível dos diversos sentidos possíveis, seu desvelamento”¹⁷ (p. 08, tradução nossa). Observando o percurso que se deu nas pesquisas semióticas é relevante considerar:

a estesia não mais ao exterior do discurso, mas em seu seio. A linguagem é ela mesma objeto de nossa percepção como os objetos do mundo sensível, e nós interagimos com ela da mesma maneira... de um lado, o discurso molda o sentir e, de outro, ele é o lugar e o agente do sentir¹⁸. (BERTRAND, 2003b, p. 231, tradução nossa)

Conforme podemos notar no trecho acima, a estesia não pode ser apresentada como questão periférica nas teorizações semióticas. Dentre os diversos pesquisadores que comentaram essa obra de Greimas e que diante disso buscaram ampliar o arcabouço

¹⁵ Trecho original: “*En ello consiste precisamente el principal desafío al que procura responder (aunque sea parcialmente) este libro: se trata de dar cuenta de la coexistencia y del modo de articulación entre elementos, dimensiones, puntos de vista, maneras de ser, regímenes de aprehensión de lo real que no tienen existencia viva fuera de las relaciones recíprocas que los unen – a pesar de que sin duda haya la posibilidad (o incluso varias posibilidades) de distinguirlos en el nivel teórico*” (LANDOWSKI, 1999, p. 11).

¹⁶ O congresso ocorreu em abril de 2001, na Universidade de Limoges. Foi organizado pelo *Centre de Recherches en Sémiotique* e dirigido por Jacques Fontanille.

¹⁷ Trecho original: “*La sémiotique en matière d’esthétique s’écarte aussi de la designation du Beau pour se garder d’imposer une normativité et recourt au sensible pour atteindre l’intelligible des divers sens envisageables, leur dévoilement*”.

¹⁸ Trecho original: “*Envisager l’esthésie non plus à l’extérieur du discours, mais en son sein. Le langage est lui-même objet de notre perception comme les objets du monde sensible, et nous interagissons avec lui de la même manière... d’un côté, le discours met en forme le sentir et, de l’autre, il est le lieu et l’agent du sentir*”.

teórico da semiótica, escolhemos mencionar em nossa tese o trabalho de alguns dos que trataram de pontos fulcrais para a discussão da estesia, de modo a desenvolverem ideias que não tinham sido abordadas com extensão pelo semioticista lituano.

Iniciaremos pelo conceito de acontecimento desenvolvido por Claude Zilberberg e, em seguida, seguiremos com desdobramentos da sintaxe concessiva trabalhados por Luiz Tatit.

1.2.1 O acontecimento

Neste tópico em que abordaremos um pouco de como o conceito do acontecimento foi desenvolvido por Claude Zilberberg não temos a intenção de resumir a profunda produção teórica do semioticista sobre o tema, apenas buscamos pontuar alguns detalhes que podem contribuir para o esclarecimento de como a estesia pode ser tratada pela teoria semiótica examinando também sua configuração diferenciada em relação ao acontecimento.

Considerando o que foi até aqui mencionado, nota-se que a experiência estética conduz sujeito e objeto de valor a estabelecerem uma nova relação, com isso, ocorre uma “fratura” na narratividade. O sujeito é colocado em estado de êxtase; há uma ressemantização criada pelo estado concentrado em que este se encontra com o evento narrativizado.

A partir da ideia de estesia apresentada por Greimas, Zilberberg propõe a sistematização do acontecimento para descrever uma ruptura, de modo a enriquecer a teoria semiótica. Como ambos teóricos possuem em suas pesquisas bases comuns de reflexão, verificaremos os ganhos e as diferenças da abordagem acrescentada pelo semioticista francês.

O maior fruto teórico da última década nos estudos semióticos, para Tatit (2016), foi a sintaxe concessiva zilberberguiana; a gramaticalização do conceito de

acontecimento que, em latência, faria parte da narrativa¹⁹. Segundo Zilberberg (2006b [1988]) em suas colocações a respeito da missividade – das continuidades e descontinuidades –, a experiência estética constituiria uma parada na continuação da narrativa.

Sabe-se que o discurso em que predomina a ordem implicativa nas suas relações internas é o discurso do “portanto”, do “então”. Por exemplo: algo deu certo, portanto, é excelente. Ou então: algo está dentro dos conformes, então tudo parece bem. A ordem implicativa traz ordem a uma coisa que resulta em outra de forma lógica, sem complicações.

De outra forma, quando tal encadeamento não prevalece, dá-se a ordem da concessão, o “apesar de”, o “embora”. Por exemplo: algo deu errado, apesar disso, seguimos. Ou então: embora o cenário não seja o mais favorável, manteremos as esperanças. A noção da concessão na semiótica foi inicialmente apresentada com a ideia de “espera do inesperado”, ao apontar que o sujeito instaurado na cotidianidade estaria em situação de espera pela ocorrência de algo extraordinário que, quando surgisse, causaria deslumbramento (GREIMAS, 2002, p. 83).

Esse pensamento foi retomado por Zilberberg (2011) e formalizado a partir do conceito de acontecimento. A sintaxe concessiva, desenvolvida com profundidade, traz à tona questões diferentes em relação à sintaxe implicativa greimasiana. Ao apropriar-se parcialmente do conceito de estesia para elaborar a ideia de acontecimento – mesmo sem mencioná-lo diretamente – inspira-se nessa ideia para tratar da missividade e apresentar os desenvolvimentos teóricos a esse respeito que trazem progressos para as ferramentas da semiótica.

Há em suas propostas metodológicas grande avanço teórico, pois tempo e aspectualidade são trabalhados com maior precisão. A ruptura de vários aspectos que abrangem a narratividade é abordada amplamente e uma análise semiótica ainda mais refinada faz-se possível:

¹⁹ Tal afirmação foi colocada por Tatit na mesa-redonda de encerramento do XV miniEnapol de Semiótica da FFLCH-USP, no dia 07 de outubro de 2016, em sua apresentação intitulada “Semiótica: do portanto ao embora”.

[...] como lembra Claude Zilberberg (2006, p. 142), o dicionário *Littré* associa o *acontecimento* a ‘tudo o que pode ocorrer’ e explica ‘ocorrer’, por sua vez, como ‘advir’ e ‘sobrevir’; é a partir dessa definição elementar que Zilberberg, em seguida, deriva a concepção tensiva do acontecimento. (FONTANILLE, 2016, p. 36)

O acontecimento ocorre então como um impacto que desestrutura o sujeito, dado que o objeto de valor seria ativo e o sujeito poderia ser passivo em determinadas circunstâncias. A partir da proposição de tais ideias houve a passagem progressiva do discurso narratológico greimasiano para o discurso do acontecimento e sua gramaticalização nos estudos semióticos, como se pode observar nos diversos estudos que seguiram essa teorização.

É importante ressaltar as categorias utilizadas como critério de análise tensiva: a categoria regente, a intensidade (dimensão do sensível) – andamento e tonicidade; e a categoria regida, a extensidade (dimensão do inteligível) – espacialidade e temporalidade, posto que “o acontecimento não pode ser apreendido senão como afetante, como perturbador” (ZILBERBERG, 2011, p. 169). Por isso, foram postuladas as direções ascendentes e descendentes apresentadas nos gráficos que ilustram os conceitos da tensividade.

Sabemos, portanto, que a diretividade da foria em um texto pode se dar nos seguintes termos: elementos intensos, que são compactos e implosivos e elementos extensos, que são desdobrados, explosivos e reabsorventes (ZILBERBERG, p. 132, 2006b). Já em “Louvando o acontecimento” (Idem, 2007) podemos notar que o termo exercício é colocado, este então se apresenta com intensidade baixa e a extensidade alongada, o oposto do acontecimento. São abordados pelo autor o exercício e o acontecimento com as colocações a respeito dos modos de eficiência, existência e junção.

Para mencionar alguns pontos da teoria de Zilberberg, lembramos que os elementos mais intensos têm campo de ação local, temporalidade breve que espera a processualização e que deverá exterminá-la, e também espacialidade concentradora, circunscritiva, que consome o espaço ao redor. Já os elementos extensos são desdobrados, explosivos, reabsorventes, têm temporalidade originante que repara a perda e a lembrança, e têm espacialidade difusora, ocupante (ZILBERBERG, 2006b, p. 132).

O fazer missivo subjuga (controla e manipula) também o espaço, é como se o tempo e o espaço estivessem em razão proporcional. A instância da enunciação aparece com um poder de configuração; quando o fazer remissivo sobrevém, concentra, nominaliza e modaliza, o fazer emissivo, de outro modo, difunde, verbaliza e narrativiza os elementos do texto (ZILBERBERG, 2006b, p. 137).

No nível figural, o “eu” aparece como ponto de intersecção e arbitragem entre tempo e espaço, o tempo seria a contenção do espaço, enquanto o espaço seria o desdobramento do tempo. Podemos então compreender que:

No desempenho de uma função relativa ao que é “missivo” (do latim *missivus*, que se remete ou envia ou faz seguir), articula-se tal força segundo um *fazer remissivo* (ligado a um gesto nomeado como *cessar*) e um *fazer emissivo* (ligado a um gesto nomeado como *cessar de cessar*). Lá, um princípio de descontinuidade; cá, um princípio de continuidade. Por meio dessa acepção da noção de *foria*, atingimos a problemática do tempo que, como um “grande sintaxista” (ZILBERBERG, 2006, p. 135), apresenta-se articulado ao espaço nas profundidades figurais, para o que é levado em conta como duração. (DISCINI, 2017, p. 86)

O acontecimento é caracterizado, dessa forma, pela rapidez. A chegada do objeto para o sujeito se dá com velocidade maior do que o previsto, ocorrendo assim o “inesperado”, dessarte, a continuidade narrativa é interrompida. A chegada do objeto de valor não pode ser prevista pelo sujeito e nem mesmo antecipada, o estado de êxtase proveniente do encontro não perdura devido à alta densidade de sua presença; quando este encontro se dá, suspende-se a duratividade estabelecida na narrativa até então.

Zilberberg (2006) serve-se das ideias de Paul Valéry que distinguem o sujeito surpreso (que se encontra atrasado em relação ao objeto inesperado) do sujeito da espera (tido como adiantado em relação a um objeto ainda não alcançado) e comenta que “conduzido por um andamento rápido demais para o sujeito, o acontecimento leva o sensível à incandescência e o inteligível à nulidade” (ZILBERBERG, 2006b, p. 160).

Para a definição da condição semiótica do acontecimento é proposta por Tatit (2016b, p. 24) a seguinte indagação: “o que define um acontecimento senão o seu ingresso veloz num campo de presença, reduzindo ao mínimo tanto a duração quanto o espaço

subjetivo de um sujeito implicado?”. A velocidade da chegada do acontecimento faz com que seu surgimento seja abrupto para o sujeito que o recebe.

Sabe-se, portanto, que um acontecimento pode irromper com tamanha velocidade e tonicidade que desaparecem elos implicativos e causais deste com os demais elementos do campo de presença do sujeito (ZILBERBERG, 2011, p. 175). A etapa de desaceleração que sucede o acontecimento corresponde ao restabelecimento da temporalidade e da racionalidade do sujeito, que pode ter sido inteiramente ou parcialmente anulada pelo evento que sobreveio de modo inesperado. A efemeridade da conjunção entre sujeito e objeto de valor é contrastante com a duratividade da disjunção que se dá a seguir. Ao perder densidade de presença, a carga tensiva do acontecimento diminui.

A partir de tais formulações zilberberguianas que seguem a lógica da concessão foi criada a possibilidade de gramaticalização do acontecimento; este se designa então por um sobrevir de alto índice de intensidade: algo inesperado irrompe e surpreende o sujeito; por se tratar de um sobrevir concessivo, tem como andamento a aceleração ampliada (TATIT, 2016b, p. 20).

Lembramos então que Zilberberg atribui à concessão a condição de “um dos principais capítulos da semiótica do acontecimento”, pois “a concessão põe o ‘acento do sentido’ numa figura gramatical modesta... Para os gramáticos, a concessão está do lado do sobrevir” (ZILBERBERG, 2011, p. 243). E como nos coloca Tatit “a ideia de concessão abriu uma possibilidade concreta para a gramaticalização do acontecimento [...] objeto accidental e inapreensível por leis que estabeleçam previsibilidade” (2019, p. 105).

A esse respeito, encontramos o seguinte exemplo dado pelo semioticista francês: “Embora estivesse com uma forte febre, ele saiu”, em que aponta “o *embora* põe em cheque o esperado porque: ‘ele não saiu, porque estava com uma forte febre’”. A concessão é “um produto das subvalências de andamento e de tonicidade” (ZILBERBERG, 2006a, p. 203). Portanto, é importante ressaltar que:

O fato tem por correlato intenso o acontecimento, o que equivale dizer: o fato é o resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas de andamento e de tonicidade que são as marcas do acontecimento. Em outras palavras, o acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do

acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. (ZILBERBERG, 2007, p. 16)

No percurso que nos leva de um fato a um acontecimento em uma narrativa a carga tímica é dividida paulatinamente: no fato, a carga tímica é difusa, já no acontecimento é concentrada, assim, “deduz-se que o grande evento, como surpresa e espanto, não está no acontecimento narrado, mas na narração, no ato de narrar, enquanto acontecimento estético” (DISCINI, 2011, p. 138). Neste ponto faz-se importante colocar como exemplo as experiências de êxtase religioso ou de transe em que o sujeito não consegue exprimir pela narrativa da oralidade o arrebatamento. O abalo causado no sujeito pode suspender a semiose momentaneamente sendo então a categorização ou o fazer semiótico menos prioritários neste momento. Reiniciada a semiose é que pode haver narração e posterior racionalização sobre o evento extraordinário.

Considerando as figuras retóricas como exemplo em um texto verbal, estas “remetem à imperfeição ou ao inacabamento ‘capaz de reencantar a existência para além do teatro de costumes da servidão das substâncias’” (FABBRI, 2002, p. 104). Na base teórica da semiótica francesa, as categorias tensivas propõem soluções para a sistematização da construção da significação, as paradas e as continuações ocorridas na missividade ilustram a tensividade narrativa.

A construção da significação anterior e posterior ao evento estético que pode ser observada é bastante importante de ser considerada para compreender as forias envolvidas no acontecimento narrado, assim como o que vem antes dele e também o que vem depois.

1.2.2 Observações de Tatit sobre o evento estético

Ao investigar a noção de estesia a partir dos escritos de Greimas, Tatit coloca em algumas de suas obras, como veremos a seguir, diversos desenvolvimentos. Entre eles

podemos encontrar uma explicação sobre os relatos epifânicos na qual afirma que tais eventos foram tratados com foco “na espessura da fratura, no intervalo de tempo em que o sujeito depara com um acontecimento extraordinário, que o retira de seu universo de previsibilidades e o encanta a partir de possibilidades (ou promessas) juntivas” (TATIT, 1999, p. 197).

O autor considera que a estesia não se trata, nos casos relatados em *Da imperfeição*, de uma parada que possui o caráter de demarcação na linearidade, mas uma segmentação, “continuação da parada”, mesmo que breve. A parada que tem alguma duratividade e, sendo assim, segmenta a narrativa. Então seria possível compreender o que Greimas articulou a respeito do que poderia ser um caminho para a semiotização da apreensão estética (Idem, ibidem). A esse respeito, o semioticista esclarece:

A ideia de realização como conjunção entre o sujeito e o objeto também sofreu alterações significativas, sobretudo a partir da publicação da obra *Da Imperfeição*. Até então, o encontro desses actantes nada mais era que uma das formas de “projeção sintagmática da estrutura contratual” propiana, aquela que regia todo esquema narrativo. (TATIT, 2019, p. 44)

Em *Da imperfeição* é trazida essa gama de possibilidades de contato do sujeito com o objeto de valor e assim de acesso à perfeição, ao belo e ao contorno inteligível e sensível em relação à completude; o intervalo de tempo, o espaço e a junção entre sujeito e objeto de valor que delimita essa fratura assim desenhada semioticamente na narrativa é que são tratados quando se abarca a estesia.

A partir disso, Tatit explica que tal “espessura da fratura”, a qual se aborda nesta obra de Greimas, se trata da duração da parada na narratividade, pois esta se coloca na vida cotidiana do sujeito como evento pontual de curta duração (TATIT, 1999, p. 197). A ruptura trazida pela estesia, portanto, tem duratividade curta, mesmo que esta reverbera posteriormente na narratividade por outros contornos semióticos que exploraremos a seguir.

O quadrado semiótico pode então “auxiliar na definição do lugar teórico que Greimas reserva à apreensão estética”, já que o “silêncio no tempo, imobilização no

espaço, ruptura do cotidiano, da espera, da tensão, tudo isso compõe o quadro propício e antecipador da perfeição estética” (TATIT, 1999, p. 200).

Podemos compreender assim que é parte das características inerentes à estesia trazer tonicidade nova à narrativa em que se apresenta, diferente do que havia anteriormente e que traz modificações nos valores que eram até então propagados nas semantizações que podiam ser encontradas por meio das forias estabelecidas.

Seguindo suas reflexões sobre o tema, Tatit comenta que o semioticista lituano escolheu relatos epifânicos de seu agrado para tratar da estesia de modo a elucubrar sobre uma “verdade extraordinária”. Em seu artigo “*La verdad extraordinaria*” apresenta o tópico “relatos epifânicos”, no qual comenta a percepção essencial que um sujeito pode ter de algo, seguindo a acepção encontrada em dicionário do termo “epifania” (TATIT, 2002, p. 102).

Como é explicado, a verdade extraordinária e suas margens nos permitiriam experiências excepcionais eufóricas como segmentos englobados por demarcações de um tempo recente e iminente, uma vez que ao começarem já estão fadadas ao final. Dessa maneira, a imperfeição das práticas dessemantizadas do cotidiano tem papel fundamental para a compreensão do que move o sujeito para os eventos epifânicos; uma negação momentânea da imperfeição e manifestação da ânsia pela completude (Idem, Ibidem).

Em *Semiótica à luz de Guimarães Rosa* (2010), Tatit analisa seis dos contos presentes no livro *Primeiras Estórias* (ROSA, 1962) e aponta elementos semióticos que podem ser apreendidos desta obra literária, já que seria inegável “a existência de uma intenção teórica por trás das soluções literárias” trazidas pelo renomado escritor mineiro (TATIT, 2010, p. 12).

Foram relacionados nesta obra de Tatit elementos textuais literários com a tensividade e seu funcionamento nas narrativas de diversos contos da obra do escritor mineiro, já que os valores tensivos se colocam em constante oscilação conforme uma lei rítmica de alternância do progresso narrativo entre emissividade e remissividade.

Procurando esclarecer um pouco sobre o conceito de acontecimento com o ponto de vista da semiótica, no capítulo “A verdade extraordinária – ‘as margens da alegria’”, é abordado o contrato emissivo existente em relatos epifânicos, os contornos semióticos de acontecimentos extraordinários (Idem, p. 45). Para isso, Tatit explica que há oscilação

constante nos valores tensivos, pois quando predomina a emissividade na narrativa isso representa que os valores remissivos foram também escolhidos pelo enunciador, com presença “recessiva” ou “residual”

À medida que cresce a dominância dos primeiros valores selecionados, a presença dos valores latentes vai se tornando, paradoxalmente, mais sensível. A qualquer momento eles podem emergir como consequência de uma espécie de lei rítmica que subordina o progresso narrativo à alternância, não necessariamente simétrica, dos períodos de distensão e contenção ou, em outros termos, de prevalência, ora dos valores emissivos, ora dos remissivos. (TATIT, 2010, p. 48)

Faz-se importante considerar; a “plenitude” que pode ser gerada a partir do evento extraordinário promove “perfeita integração” entre os actantes (sujeito e objeto) “um ser completo – ou seja, uma categoria que sincretiza sujeito e objeto numa só unidade” e haveria, com isso, “a suspensão de seu compromisso de busca” (TATIT, 2010, p. 50). Dada essa integração, haveria a completude composta por unicidade singular da conjunção entre os actantes a partir da estesia.

A tensividade pode oscilar constantemente em uma narrativa e concebemos que esta necessariamente oscilará quando surgir a estesia; faz parte da condição semiótica do evento extraordinário que a tensividade seja modificada com seu surgimento. Assim se constrói a “lei rítmica” a partir da qual podemos notar na narratividade quando há distensão ou contenção, se os valores emissivos ou remissivos são afirmados, como mostraremos em nossas análises.

Os conceitos operatórios da semiótica tensiva aplicados em relação ao acontecimento extraordinário na narrativa – como as elaborações semânticas propostas por Tatit (2010) por expressões como o “ainda não é”, anterior ao evento, e aquilo que “já não é mais” – apontam resoluções férteis para analisar nos textos a narratividade anterior e também aquela posterior construída após a ocorrência da estesia no *corpus* selecionado.

Em relação ao modo como se realiza a construção do sentido, sabe-se que a semiótica procura sistematizar como são estabelecidos os limites da significação. A partir

disso, em suas reflexões Tatit sonda a ultrapassagem de tais fronteiras e as consequentes saturações advindas:

O modo pelo qual construímos o sentido em nossas atividades psicossociais é o objeto de estudo da semiótica. Esse modo envolve, entre outras coisas, a propensão humana para dosar a relevância dos conteúdos tratados, estabelecendo limites, ultrapassagens, saturações, exorbitâncias, moderações, depreciações, extinções, recuperações etc., ou, em outras palavras, estimando os valores aproximados de tudo que ingressa no seu campo de presença. (TATIT, 2016a, p. 11)

As medidas e os contornos do sentido construído são interiorizados pelos sujeitos que atuam nas narrativas e podem ser estimados, observados e mensurados em uma análise semiótica, uma vez que são tão imprecisos quanto consensuais e necessários quando se trata de satisfazer a avaliação particular de um sujeito narrativizado. À vista disso, surge a garantia dos acordos sociais (por exemplo do que é considerado euforia ou disforia) que podem ser estabelecidos por meio da construção de valores que passam a ser determinados na narrativa, pois o que pode ser feito no trabalho analítico é apenas uma estimativa sobre tal limiaridade (TATIT, 2016a, p. 12).

Para tatear os caminhos de tais limites e suas dimensões algumas diretrizes foram estabelecidas. O sentimento de falta de um sujeito que pode ser notado em uma narrativa (falta esta que o faz buscar um objeto de valor) e a impressão de excesso apanhado (quando o sujeito obtém um objeto de valor de forma a alcançar saturação) pressupõem a intermediação de um avaliador (TATIT, 2016a, p. 26).

Como se sabe, o destinador julgador estabelece parâmetros “arbitrários do ângulo da exatidão científica, mas facilmente reconhecíveis pelo senso comum num determinado grupo sociocultural” (TATIT, 2016a, p. 27). Compreende-se então segundo as colocações do autor que as quantificações são subjetivas no sentido de que são estabelecidas a partir de valores internos da narrativa apresentada. A partir disso, uma análise semiótica de tais valores poderá mapear e organizar de modo estrutural os limites das quantificações que poderão ser auferidas.

Há assim no fazer analítico da semiótica, como se sabe, a tentativa de estabelecer assim um critério associado à subjetividade comunitária que constrói valores, uma vez

que apenas esta poderia atribuir exatidão às ciências humanas. A partir desses parâmetros, podem ser analisadas peculiaridades e quantificações na construção do sentido das narrativas.

Comunitariamente, o contrato fiduciário constituído demonstra os valores comuns e garante que as significações – inclusive de ordem pragmática – possam ser partilhadas²⁰. Lembramos então que a tarefa da semiótica francesa em seus diversos desdobramentos teóricos seria deslindar o que seriam estruturas latentes e pouco óbvias pertencentes às linguagens diversas, às práticas corriqueiras e às práticas estésicas para que se possa compreender melhor como se dá a construção do sentido.

Tatit buscou também verificar os resultados de tais procedimentos de análise aplicados para investigar a organização e estruturação da significação:

Assim como o sentimento de falta, a impressão de excesso também pode ser provocada por um antissujeito que, em ambos os casos, obriga o sujeito a responder com ações específicas: liquidar a falta ou conter o excesso. Tais ações, porém, supõem a mediação de um julgador que consegue calcular o “tamanho” dos aumentos e das diminuições e até estabelecer gradações entre o máximo e o mínimo (de algo), criando um sistema de quantificação subjetiva. (TATIT, 2016a, p. 17)

Tendo em vista que falta e excesso fazem com que o sujeito se mobilize na narrativa a estesia, quando surge, pode trazer em si ambas significações. Com a falta tem-se a significação de que é preciso partir em busca de algo, mesmo que seja este um grande “desconhecido”, pois há um valor a ser adquirido. Com o excesso tem-se a significação de que é preciso desvencilhar-se de algo que lhe basta ou que não se quer mais por perto.

O sentimento de falta se dá, então, quando o sujeito assume seu vazio “como condição para que haja busca e supressão da carência”, já que “a narrativa propiana sempre se pautou pela *parada da parada*, expressão bastante utilizada por Claude

²⁰ O contrato fiduciário pode ser estabelecido implicitamente entre um destinador e um destinatário. Estes podem ser o enunciador e enunciatário, narrador e narratário etc. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 101).

Zilberberg para designar a força de continuidade de um programa narrativo mesmo quando se encontra tolhido por um antiprograma” (TATIT, 2016a, p. 25).

Se não houvesse na construção do sentido a busca pela supressão da carência do sujeito a estesia não existiria como um dos eventos possíveis da narrativa. Essa força de contiguidade concretiza-se na narrativa com o seguimento contínuo do fazer semiótico do sujeito que cria sentidos, a “parada da parada”, faz com que o programa narrativo possa continuar mesmo depois de um evento que tenha surgido como antiprograma.

Já que o conceito de foria foi a matriz da aspectualização com precedência lógica em relação aos níveis narrativo e discursivo, assim, a articulação entre euforia e disforia define como nos níveis que se seguem em uma análise semiótica os valores estão estabelecidos. Já as relações subjetais e objetais podem ser regidas pelo fazer missivo, e junto com as oscilações tensivas a foria pode transformar uma situação como a da estesia, em que o sujeito não pode seguir com a narratividade conforme ocorria anteriormente (TATIT, 2016b, 20).

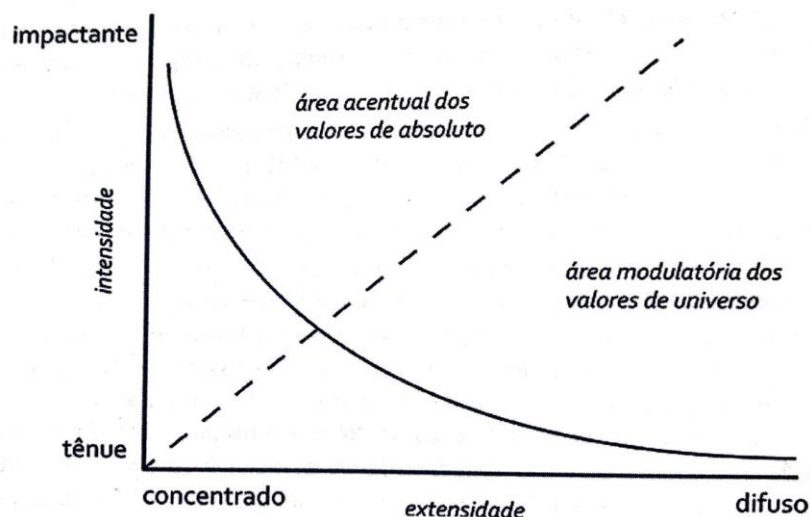
Em seu texto “Claude Zilberberg e a prosodização da semiótica”, Tatit coloca que “os trechos literários descritos por Greimas no *De l'imperfection* retratam exatamente esse momento implosivo, esse assomo, que fratura o cotidiano do sujeito e que pede imediata *resolução* cognitiva” (TATIT, 2016b, p. 22). O momento implosivo da estesia pode ser compreendido como assomo, um surgimento abrupto; momento de acesso a algo diferente do que se tinha anteriormente.

Surge repentinamente o indício de que haverá uma mudança na narrativa, com isso, o autor descreve que tal condição semiótica se dá como “momento implosivo”, metaforicamente evocando o momento em que ocorre a detonação de explosivos, já que muito do que havia antes na narrativa pode não continuar existindo do mesmo modo.

A metáfora da fratura é perpetuada porque simboliza a cisão ocorrida na narratividade mesmo que simbolicamente, em alguns níveis, e pragmaticamente em outros, como poderemos demonstrar. Mais do que a fragmentação em diversas partes, há um corte entre um antes e um depois do evento estésico: cisma entre os valores do cotidiano e os que são afirmados pela estesia, que são diferentes entre si por definição.

Como considera-se que a estesia de alguma forma faz parte de casos “extremos” (de alta intensidade e concentração, como veremos adiante) que são apresentados nas narrativas e cria os desígnios dos limites para a construção da significação, utilizaremos a figura a seguir da sistematização proposta por Tatit utilizada para descrever a abrangência das áreas tensivas.

Figura 1: Áreas tensivas



Fonte: TATIT, 2016b, p. 23.

Observando a figura apresentada propomos que a estesia – uma concessão que surge na narratividade – se encontraria dentro da área acentual dos valores de absoluto, e esta poderia ser de alguma maneira a medida possível de ser observada sobre a “espessura da fratura” que ocorre, por exemplo, quando surge uma “verdade extraordinária” a que o sujeito tem acesso: dá-se então negação momentânea da imperfeição do cotidiano e manifestação extrema da ânsia pela completude.

É dentro da área acentual dos valores de absoluto que podemos compreender a intensidade do evento extraordinário, que tem gradações em seu valor enquanto “impactante”, forte, fazendo oposição ao valor que seria “tênue”, fraco. A alta concentração do evento, em oposição do que seria colocado como difuso (o que pertence à área modulatória dos valores de universo) também auxilia na construção do sentido.

Tal imperfeição do cotidiano é possível de ser negada momentaneamente porque o sujeito está num encontro com o que lhe parece ser seu oposto, a perfeição, que dessa forma também pode parecer uma verdade extraordinária, já que traz em si novas vivências e significações de outra ordem. Tatit (2010) concebe a estesia articulada na narratividade

como uma fórmula concessiva, antes dela está o que “ainda não é”; depois dela, o que “já não é mais”.

Tatit (2019, p. 49) coloca também que “o teor da plenitude conjuntiva tornou-se o núcleo da reflexão desenvolvida nos capítulos de *Da Imperfeição*”, já que Greimas nesta derradeira obra exclusiva procurou abordar o tema da ressemantização da vida que observou em alguns textos. Para a investigação da estesia nas narrativas é fundamental compreender as nuances de como se pode apreender a subjetividade comunitária que foi construída e como se apresenta no sentido de um texto e de como tais limites são estabelecidos. Com os parâmetros de valoração verificados e sistematizados com o auxílio do arcabouço semiótico podem ser analisadas as peculiaridades na construção do sentido semiótico.

Portanto, a estesia que se observa em uma narrativa será definida semioticamente quando se investigar tais limites, quando a subjetividade comunitária de valores estabelecidos e colocados em jogo em determinada narrativa puder ser compreendida junto à subjetividade do sujeito em questão dentro deste mesmo sistema de valores.

1.3 Um breve balanço sobre o repentino

Para finalizar o primeiro capítulo, restam algumas considerações. O conceito de estesia – conforme abordado em *Da imperfeição* – trata inicialmente da relação que se cria entre o sujeito e o objeto de valor e foi assim proposto para contemplar a “fratura” no cotidiano da narrativa, já que os valores que estavam sendo até então construídos são negados momentaneamente pelo sujeito extasiado.

Temos assim que um simulacro narrativo em que se pode notar a estesia é aquele que se configura como uma “sequência discursiva que supostamente relata uma apreensão estética excepcional” (GREIMAS, 2002, p. 25), segundo o próprio autor, na obra em que Tatit considera (2010, p. 46) “uma espécie de introdução ao estudo sistemático da apreensão artística”.

Entendemos, portanto, que Greimas procurou abordar principalmente os desdobramentos provenientes da transformação de estado ocorrida a partir da junção ou

disjunção entre sujeito e objeto de valor que, nos fragmentos literários que utilizou como exemplos, acontecem quando o sujeito é arrebatado: o que surge não pode ser controlado.

Se o tema do acontecimento ressurgir na semiótica de hoje como a principal indicação da imprevisibilidade narrativa, já houve tempo em que Greimas o concebia como uma “mensagem-espetáculo”, portadora de categorias modais e funções actanciais cuja estruturação garantia uma forma invariável para todos os “microuniversos semânticos”. Mais que isso, o autor lituano via nas organizações subjacentes ao “espetáculo do acontecimento” a possibilidade de construção de uma verdadeira epistemologia linguística, dado que vêm delas as condições para o nosso conhecimento do mundo (Greimas, 1973a [1966], p. 174). (BEIVIDAS; TATIT, 2018, p. 46)

Já o conceito de acontecimento – conforme colocado por Zilberberg – apresenta-se de modo mais geral e descritivo, pois a teorização elaborada a partir deste permite descrever apuradamente em análises aspectos como os de concentração, difusão, impacto e atenuação, por exemplo, visto que a desaceleração que sucede o acontecimento corresponde a um restabelecimento da temporalidade (ou da razão) que foi quase ou inteiramente anulada pelo que sobreveio inesperadamente (TATIT, 2016b, p. 26). A esse respeito:

A questão de base está na maneira de conceber o acontecimento e na importância que lhe é atribuída no quadro geral da teoria. Greimas, como vimos, enxerga o acontecimento como uma mensagem organizada numa estrutura actancial imutável (...). O importante para o autor, portanto, é que o sistema linguístico e, por extensão, o sistema semiótico estão [*sic*] sempre providos da capacidade de integrar o acontecimento (assim como qualquer outra mensagem) em suas estruturas narrativas. Zilberberg, ao contrário, faz do acontecimento um conceito central da hipótese tensiva. Sua ênfase recai sobre o caráter inesperado e quase inapreensível de sua ocorrência. Dotado invariavelmente de alta intensidade e forte concentração, o acontecimento é fruto de uma aparição repentina (o que sobrevém ao sujeito) e se comporta geralmente como o foco da informação. (BEIVIDAS, TATIT, 2018, p. 49, *sic*)

Como apontaram Beividas e Tatit (2018), se para Greimas em *Da Imperfeição* os sistemas semióticos integram posteriormente a ruptura trazida pela estesia, é por meio de sua inclusão – e não excluindo tal evento extraordinário – que as estruturas narrativas se tornam completas, como procuramos demonstrar a seguir em nossas análises.

Mesmo que durante o desenrolar do momento estésico uma nova lógica seja instaurada, bem como novos valores, importa para nosso objetivo investigar e demonstrar como a narratividade pode incluir tal excentricidade em seu desenrolar posterior.

O efeito de sentido *acontecimento* é uma decorrência da entrada, rápida e forte, de uma grandeza que impacta o campo de presença de tal modo que o sujeito afetado e o objeto afetante concentram-se numa mônada sensível, em que não há espaço nem tempo para a inteligibilidade (modo de eficiência do *sobrevir*) e em que o sujeito afetado passa a existir como sujeito da *apreensão* (modo de *existência*) em virtude de o objeto ter surgido em seu campo de presença como *surpresa* (modo de junção *concessivo*). (SARAIVA, 2016, p. 88)

Se o acontecimento traz impacto, traz também força na modificação do campo de presença do sujeito. Nas aproximações que podemos estabelecer entre as ideias que definem a estesia e o acontecimento, levantamos a hipótese de que ambos conceitos contemplam enquanto abordagem semiótica invariavelmente um evento extraordinário que rompe a linearidade da narrativa e que também altera a foria do texto, o que metamorfoseia a tematização e a figuratividade, por exemplo. A partir disso, muitas modificações podem ser notadas nas narrativas. Entretanto, acreditamos que o acontecimento traz em si uma concessão, já a estesia não a traz necessariamente em todas suas ocorrências.

Uma questão se apresenta ainda mais claramente como pertinente após tais investigações: qual a duratividade da parada que se coloca na narrativa com a estesia surgida, já que esta rompe a linearidade até então construída? Tendemos a defender que a duratividade da parada é relativa, como demonstraremos nas análises dos filmes.

A perfeição, colocada como efêmera, pode ser compreendida como eterna; aquilo que não tem fim, que possui duração contínua, o que é imenso e por isso desmedido, portanto, podemos compreender que a estesia não é exatamente a perfeição, pois tem fim, não perpetua de forma imorredoura.

O extraordinário é único justamente por essa razão: traz traços da perfeição e por isso na narratividade representa o acesso que se pode ter à gama de valores excessivos: evento agigantado diante dos outros presentes na narratividade e que, por isso, traz em si o vislumbre colossal da foria que em si representa: seja prodigioso lumiar ou temeroso anuviar, mas nunca um meio-termo corriqueiro, o que é comedido, que traz um simples sentido a ser assimilado.

Já que a duratividade do evento estésico sempre é limitada – pois esta abarca o tempo que dura a afirmação de valores intensos – dentro deste período podem ocorrer alguns desdobramentos: podem ser afirmados valores diferentes dos que eram então disseminados no cotidiano; seja com a intensificação de valores que já eram concebidos como eufóricos; seja com a intensificação de valores disfóricos de forma abrupta. O que particulariza o caso da estesia diante de tais mudanças na significação é a alta concentração do novo valor que surge, a foria quase esgarçada por tamanha intensidade.

Nas análises apresentadas procuramos investigar as consequências de tal duratividade estésica para a construção da significação, bem como a afirmação de tais valores intensos, concentrados.

Poderemos finalmente notar se os valores disseminados após a estesia – com a nostalgia da perfeição – foram os valores eufóricos ou então os valores disfóricos, dessa maneira, ficarão explícitas as estruturas narrativas observadas a partir do arranjo das diversas linguagens na formação da linguagem sincrética do cinema.

CAPÍTULO 2

A (IM)PERFEITA CONSTRUÇÃO DA SIGNIFICAÇÃO

“Eu sou nuvem passageira
Que com o vento se vai”

Hermes Aquino

Neste capítulo temos o intento de investigar, a partir de ferramentas da semiótica, as medidas a partir das quais o evento estésico é passível de ser dimensionado, bem como os sentidos que são a partir dele reconstruídos na narratividade.

2.1 Entre imperfeições, a perfeição: a estesia

Sabe-se que do ponto de vista da semiótica o sentido não é um valor intrínseco à narrativa, pois ele pode ser apreendido de um texto, seja este como for, a partir da construção discursiva que será estruturada.

A ocorrência da estesia nas narrativas traz transformações que se dão em vários níveis: a foria do texto, as condições semióticas de sujeito e de objeto de valor, a tematização e a figurativização do evento estésico. Depois, traremos alguns apontamentos a respeito do evento extraordinário, considerando o que foi contemplado até então e sobre o que se pôde refletir.

As “coisas”, para alcançar a perfeição, efetuam antes de tudo dois tipos de movimentos diametralmente opostos: primeiro, elas se inclinam umas em direção às outras – conforme sua funcionalidade e sua deterioração –, em seguida, elas recaem em “sua essência” e eclodem – elas se erguem em consequência – e é somente então que se põem a existir sem justificativa, na perfeição de sua imobilidade. A tensão, obtida por esse duplo movimento, é o preço do relaxamento definitivo. (GREIMAS, 2002, p. 27)

Greimas menciona os “elementos constitutivos da apreensão estética” partindo da análise do texto de Michel Tournier:

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopia, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir [...]. (GREIMAS, 2002, p. 30)

Exploramos então algumas nuances de conceitos semióticos que podem nos dar base para compreender o que pode ser a paixão de nostalgia surgida em relação à “perfeição” que foi trazida com a estesia. Após isso, colocamos proposições decorrentes de tais levantamentos para uma possível semiotização do evento estésico.

2.1.1 O abrupto e a alteração da foria

Como se sabe, a categoria tímica de um texto articula-se entre a euforia (o que se coloca como termo positivo), a disforia (apresentada como termo negativo) e a aforia (o que se dispõe como termo neutro). Estes termos servem para valorizar os microuniversos semânticos, transformando-os em axiologias (GREIMAS; COURTÉS, 2008).

Os valores investidos nas narrativas estão sempre limitados, de algum modo, ao universo semântico a que pertencem. Nas narrativas fílmicas analisadas será importante investigar os valores que ali estão articulados e de que forma a estesia se coloca em meio a eles, portanto:

A noção de foria prevê um fluxo de natureza tensiva que ora se concentra, ora se expande, dependendo do grau de tonicidade e andamento a que está submetido. Identifica-se, muitas vezes com a aspectualidade que preexiste ao plano narrativo. Esse conceito, que representa o principal elo entre a semiótica das paixões e a abordagem tensiva, esteve presente tanto nos textos seminais de Zilberberg, compilados no volume *Raison et Poétique du Sens* (1988), como nas obras *De L'imperfection* (Greimas, 1897) e *Sémiotique des Passions* (Greimas & Fontanille, 1991). (TATIT, 2016a, p. 15)

Para Greimas e Fontanille, a foria é capaz de expressar, ao lado da percepção, um “sentir” global pertinente ao sujeito semiótico. Considerando sua acepção etimológica, como “força para levar adiante”, Greimas tratou a foria “não apenas como ímpeto sensível e passional, mas sobretudo como um processo tensivo que se desenvolve no plano do conteúdo com características semelhantes às evoluções prosódicas do plano da expressão” (BEIVIDAS; TATIT, 2018, p. 48).

Faz-se importante lembrar que, de outro modo, a noção de foria para Zilberberg tinha procedência mais técnica, pois para ele alguns de seus componentes já se encontravam no modelo da silabação de Saussure, considera-se assim que “o fazer missivo converteu-se na melhor explicação analítica da noção de foria” (TATIT, 2016b, p. 21).

Trata-se então de um fluxo orientado e acidentado que alterna seus “afluxos” com movimentos de “refluxo” e que poderia, portanto, servir de ponto de partida para que haja compreensão da semiose inerente à construção de sentido (Idem, *ibidem*). Veremos então como compreender os direcionamentos do fluxo de criação do sentido é importante para compreender a ruptura trazida com o evento estésico.

É somente a esse preço, adquirindo uma dimensão trágica de alcance universal, que uma ficção pode transformar-se em surrealidade, susceptível de acolher em seu seio, no momento da apreensão estética, o próprio sujeito. (GREIMAS, 2002, p. 62)

Nesta tese trazemos a ideia de que nem sempre a estesia decorre apenas de eventos eufóricos apresentados pela narratividade no percurso dos sujeitos. É necessário, dessa forma, pensar no evento extraordinário que (co)move o sujeito, seja ele de ordem eufórica ou disfórica. O sujeito – seja ao ser sensibilizado, afetado ou tocado – assim se coloca na narrativa devido à estesia, com tudo que foi trazido e modificado. Corroboramos que é possível vetorizar a euforia e a disforia de acordo com isso, posto que tal ruptura pode estar vinculada aos valores que vêm de ambos tipos de foria.

Mesmo utilizando a expressão *foria*, os textos greimasianos não abandonaram a acepção original de *thymós*, traduzida como “disposição afetiva fundamental”, uma vez que quase sempre se referia às situações de alta sensibilização do sujeito no interior de um quadro passional. É nessa linha de compreensão que *foria* aparece tanto em *Da Imperfeição* como em *Semiótica das Paixões*, obra escrita em colaboração com Jacques Fontanille. Embora adotasse a nova noção, Greimas ainda se encontrava bastante vinculado ao valor semântico do conceito de *timia*. (TATIT, 2019, p. 29-30)

O evento estésico, portanto, não se coloca previamente como positivo ou negativo em sua natureza semiótica, mas adquire na narrativa tal carga de acordo com valores que foram estabelecidos previamente pelo sujeito em relação a outros objetos de valor. Conseqüentemente, em uma análise é fundamental que isso seja observado e sistematizado. Então, quando tal evento ocorre ganha a carga eufórica ou disfórica de significação em relação ao conjunto de valores que já foram anteriormente estabelecidos na narrativa.

O que muda de uma narrativa para a outra em relação a um evento semelhante ocorrido e as diferentes significações que podem ser observadas em uma análise semiótica é que a *foria* que é conferida à estesia pode ser diferente dependendo dos valores que foram estabelecidos pelo enunciador previamente à ocorrência e de como este se relaciona com a *foria*, assim como os valores que serão compartilhados e afirmados dali em diante na narratividade. Eventos extraordinários análogos podem ser eufóricos em uma narrativa e, em outra, podem ser disfóricos, dessa maneira, não são equivalentes em seu valor.

Para isso, na análise dos filmes mostramos como a *foria* articulada com outros elementos semióticos representarão o que o evento estésico pode trazer à narratividade com a construção da significação a ser observada.

2.1.2 O sujeito extasiado e o objeto de valor

Em uma narrativa, os valores semióticos eufóricos e disfóricos projetados nos objetos de valor são atribuídos pelo enunciador, com isso, é importante apontar quais podem ser os resultados da atribuição de tais valores para a construção da significação e

observar os níveis de junção que o sujeito procura obter com os objetos em diversos casos. As possibilidades de tais níveis são apresentadas desde a inseparabilidade e indissolubilidade advinda da associação plena por meio da conjunção de ambos até a dissolução de tal proximidade e consequente afastamento posterior à disjunção ocorrida, que pode chegar até mesmo ao isolamento total do sujeito e do objeto.

Isso posto, lembramos que a categoria actancial explica a organização dos discursos narrativos (no nível da sintaxe narrativa dita de superfície) graças às categorias sintáticas funcionais (sujeito e objeto de valor, por exemplo). É importante lembrar que “o termo actante remete a uma determinada concepção da sintaxe que articula o enunciado elementar em funções (tais como sujeito, objeto, predicado), independentemente de sua realização nas unidades sintagmáticas” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 21).

Tratamos aqui das categorias sintáticas funcionais, os “actantes da narração” (ou do enunciado): sujeito e objeto. Analisamos de que forma acontece a apreensão do sentido e como se configura a relação particular estabelecida entre sujeito e objeto de valor, que se trata de um “lugar de investimento dos valores (ou das determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou em disjunção” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 347), para chegar à estrutura subjacente da significação construída pelo evento estésico.

De acordo com o *Dicionário de Semiótica* o esquema do Programa Narrativo funciona da seguinte maneira (GREIMAS; COURTES, 2012, p. 388):

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap Ov)]$$

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup Ov)]$$

No qual:

F = função

S₁ = sujeito de fazer

S₂ = sujeito de estado

O = objeto (suscetível de receber um investimento semântico sob a forma de v: valor)

[] = enunciado de fazer

() = enunciado de estado

→ = função fazer (resultante da conversão da transformação)

∪ e ∩ = junção (conjunção e disjunção)

Propomos o estatuto semiótico da condição de sujeito e de objeto de valor pode ser modificado ao longo da narrativa a partir do evento estésico, já que a significação será transformada; novos contornos surgem e rumos diferenciados para a construção desta podem ser notados. Beividas e Tatit, conforme colocamos abaixo, corroboram a importância do caráter universal do esquema narrativo greimasiano:

O esquema narrativo reformulado por Greimas e equipe continua tendo o caráter universal que lhe foi atribuído há pelo menos quatro décadas. Se agora descobrimos, a partir do conceito de foria, que as relações actanciais já eram regidas por oscilações tensivas, também universais, isso não significa que tenhamos que “trocar de universalidade” e, muito menos, que o esquema narrativo fique restrito à análise de contos folclóricos ou de contextos singelos. Assim como os atores discursivos pressupõem os actantes narrativos que, por sua vez, pressupõem relações modais, todos esses conceitos pressupõem medidas que levam à concentração, à expansão, à aceleração ou desaceleração, à tonificação ou atonização, enfim, que determinam a forma e a força do sentido. (BEIVIDAS, TATIT, 2018, p. 49)

O estado do sujeito em relação a um objeto de valor qualquer é determinado por ambos procedimentos, a conjunção e a disjunção. A ação na narrativa se desenvolve no momento em que, no enunciado do fazer, opera a passagem de um personagem de um estado a outro, de um estado conjuntivo a um disjuntivo e vice-versa (BARROS, 2002, p. 30). Portanto, veremos nas análises de que forma sujeito e objeto de valor podem se configurar na narratividade para que a estesia tenha uma significação particular.

A respeito da “apreensão estética excepcional”, temos a afirmação de Greimas de que “a própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor” (2002, p. 25) em uma relação que seria portanto, antinatural, já que traz a “parada do tempo” (Idem, ibidem).

Vemos também que o objeto estético, em alguns casos analisados pelo semiótico lituano, pode estar dotado da função sintática do sujeito e se constitui na narrativa “produzindo a descontinuidade sobre o contínuo”, neste caso do texto de Calvino, em relação ao espaço visual relatado (Idem, p. 34). Portanto:

O estremeamento, como concretização da estesia, encontra-se, pois, distribuído tanto sobre o sujeito quanto sobre o objeto e marca o sincretismo dos dois actantes, uma fusão momentânea do homem e do mundo, reunindo ao mesmo tempo, para dizer como Descartes, a paixão da alma e a do corpo. (GREIMAS, 2002, p. 37)

Uma das consequências da estesia para a narrativa é que o objeto com o qual o sujeito se relaciona (aqui nomeado “objeto estético”) pode se transformar em ator sintático, o oposto de seu papel semiótico natural (GREIMAS, 2002, p. 33). Assim sendo, o sujeito se tornaria alvo de tal objeto que se impõe, que tem força e que faz com que ele seja arrebatado, já que há “o desejo de uma conjunção ‘real’ com o objeto” (Idem, p. 42).

O caráter pregnante do objeto é um elemento muito importante do ponto de vista semiótico, pois a ativação ou a subjetivação dele em seu encontro com o sujeito rege a grande parte da construção da significação obtida a partir da estesia. O objeto define-se pelos valores que lhe são atribuídos e pela relação de junção (conjuntiva ou disjuntiva) com o sujeito e o destinador, é nele que acontecem os investimentos de valores com os quais o sujeito está em conjunção ou disjunção (GREIMAS; COURTES, 2012, p. 346).

Como se vê, trata-se de uma inversão completa dos papéis; enquanto nos textos dos autores europeus é o sujeito que, na apreensão estética, tem um papel ativo e empreendedor, e o objeto solicitado se dirige às vezes na sua direção, para o escritor japonês, é o objeto que é “pregnante”; mais ainda, é ele que exala a energia do mundo, e bem aventurado é o sujeito se lhe ocorrer encontrá-lo em seu caminho. (GREIMAS, 2002, p. 51)

Tendo isso em vista, há uma questão que se coloca: qual o motivo de tal inversão de papéis? Quando e como ela pode ocorrer e culminar neste movimento sintático? Greimas aponta que na visão eurocêntrica a atividade faz parte do campo de ação do sujeito, enquanto que numa visão oriental o oposto é que se dá; ao objeto cabe a atividade, já que este é dotado de pregnância. Para refletir com mais propriedade sobre esse aspecto, lembramos que:

é no plano físico, no nível da pura sensação – as partículas da matéria resplandecendo todas as cores e indo introduzir-se nos olhos –, que se faz a conjunção do objeto com o sujeito ou, antes, a invasão do sujeito

pelo objeto [...] Estamos aqui em presença da estesia que atingiu os seus limites, no momento em que a consciência do sujeito está no ponto de dissolver-se em um mundo excessivo (Idem, p. 52-53).

Neste trecho o autor sugere que o sujeito seria aniquilado, “anonado” (Idem, ibidem) quando a estesia se encontra no ápice, quando atinge seus limites. Com conseqüente enfraquecimento do sujeito, do ponto de vista greimasiano, há o estabelecimento de um estatuto particular do objeto de valor que ocorre por meio da junção de ambos e surge a possibilidade de futura conjunção total.

Em *Semiótica à luz de Guimarães Rosa* (2010), no capítulo “A verdade extraordinária – ‘As margens da alegria’” é analisada a transferência das propriedades ativas do sujeito para o âmbito do objeto no momento de curta duratividade do evento extraordinário, uma vez que as funções actanciais teriam se tornado oscilantes. A partir disso, o sujeito seria transformado em alvo da pregnância e do arrebatamento exercido pelo objeto (TATIT, 2010, p. 45).

Como a estesia abarca uma negação momentânea do cotidiano dessemantizado e afirmação de semantizações diferentes dessas, o sujeito fica a esperar pelo estado pleno e momentâneo de fusão com o objeto de modo que ambos os actantes por um breve período de tempo possam dar a impressão de que é possível obter a forma a um ser semiótico integral.

A semantização trazida pelo evento estésico é diferente daquelas que estavam sendo afirmadas anteriormente na narrativa, por isso, a relação que se constrói entre sujeito e objeto de valor também é diferenciada neste período.

Na análise dos filmes que trazemos nesta tese descrevemos como ocorre a transformação conjunta entre sujeito e objeto de valor e as modificações que se dão a partir dela com a quebra de isotopia na narrativa sincrética, os desdobramentos dos efeitos de sentido criados com a ruptura do cotidiano e sua ressemantização.

A transformação conjunta é essencial para se pensar na estesia e em sua configuração semiótica particular na narrativa. Os novos efeitos de sentido criados a partir dela trazem perspectivas diferentes de valores que poderão ser propagados e afirmados, ou então invertidos em relação ao que se dava anteriormente.

A dimensão passional, construída sobre a foria, como sua precondição e visando sua manifestação, teria como contrapartida a dimensão estética, que, quanto a ela, repousaria na eventualidade – expectativa ou nostalgia – de retorno à protensividade fórica, ao universo indiferenciado postulado como precondição de toda significação. (FONTANILLE; GREIMAS, 1993, p. 30)

Tendo em vista que nosso intento é elaborar uma reflexão teórica e após isso um trabalho analítico, consideramos que essa “precondição de toda significação” trata-se do ponto em que, na construção do sentido, há a “protensividade fórica”, lugar em que ainda não se distingue euforia de disforia, pois os valores não foram ainda projetados em objetos e sujeitos também não foram colocados na narrativa.

Portanto, é só depois disso que a dimensão passional pode ser construída e que surge como contrapartida a dimensão estética. O estado de junção entre sujeito e objeto de valor em que se dá a estesia pode ser definido a partir da foria que se nota nos valores que são afirmados ou negados neste momento.

A continuidade implicativa que se pode observar nos métodos de análise da semiótica narratológica, para Edward Lopes (1989/1990), explica o ser semiótico em evolução (o sujeito não é mais o que foi no passado e é agora um embrião do que será no futuro), com isso, a noção de identidade é confirmada, o eixo do ser. Entretanto, no sujeito existe um “não-ser”, o que o sujeito não foi no passado e também ainda não chegou a ser em relação ao futuro. A qualidade de ser do sujeito evoluirá de forma implicativa inevitavelmente com o correr narratológico.

Acreditamos que, em relação aos estados juntivos, aquele que se pode observar durante a estesia não é diferente em alguns aspectos das outras junções que se dão ao longo da narrativa. O que ocorre é que nesta junção específica entre sujeito e objeto de valor é criada a semantização de que há um vislumbre de dissolução de ambos os estatutos semióticos. Contudo, o que parece uma “junção total” seria semelhante às outras junções em relação ao seu caráter enquanto vínculo semiótico que se cria entre ambos.

Sendo assim, avaliamos que sempre que ocorre a estesia houve a conjunção ou a disjunção do sujeito com o objeto de valor, uma situação juntiva é modificada quando se dá o evento extraordinário.

Compreendemos, por isso, que não há uma mistura ou uma fusão das condições semióticas do sujeito e o objeto de valor durante a estesia, em seu desenrolar, apenas resta depois dela a ideia de que houve uma relação diferenciada entre ambos em relação às conjunções ou disjunções que podem ser notadas em outras partes da narratividade, pois esta foi a significação construída: um evento extraordinário. A estesia é possível de ser notada seja por conjunção ou por disjunção do sujeito com o objeto de valor. O que difere, portanto, é a forma como tal circunstância se representará na foria, na tematização e na figurativização, por exemplo.

2.2 A isotopia estésica

Os objetos de análise por nós selecionados nesta pesquisa podem se constituir semioticamente como simulacros em que poderemos observar o acontecimento estésico. É por meio deles que procuramos perceber de forma mais ampla a ruptura do cotidiano do sujeito narrativizado com o surgimento do evento extraordinário e compreender as mudanças notadas na isotopia, já que diversos resultados podem ser obtidos na construção do sentido a partir da alteração que se dá nos valores que foram previamente estabelecidos quando surge a estesia²¹.

Para tal investigação, nos detemos nos arranjos tensivos, narrativos e discursivos estabelecidos nos objetos que são produtos da linguagem sincrética do cinema, já que o evento extraordinário transforma desde a foria – com os valores afirmados com a estesia e a partir dela disseminados – até a figuratividade do objeto sincrético.

²¹ Utilizaremos neste trabalho o conceito de isotopia conforme apontado no *Dicionário de Semiótica*: “*isotopia semântica*, que torna possível a leitura uniforme do discurso, tal como resulta das leituras parciais dos enunciados que o constituem, e da resolução de suas ambiguidades que é orientada pela busca de uma leitura única” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 276).

No fazer da análise semiótica uma diferenciação pode ser feita entre o que se mostra como ordinário e o que se mostra como extraordinário a partir da isotopia trazida na narrativa observada e os sentidos que a partir disso serão construídos.

A importância da construção de isotopias nas narrativas é fundamental e tal noção norteará nossas análises, já que “o sema concentra a significação, a isotopia a difunde: reciprocidade indispensável, que seria banal se cultivássemos o hábito de considerar que o mérito de um conceito varia na razão direta de sua flexibilidade” (ZILBERBERG, 2006b, p. 120). A difusão dos valores e significados que ocorre com a isotopia construída nos permite acessar as camadas de interpretação de um *corpus* que podemos obter.

Não se trata aqui, então, de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e o “momento de inocência”. A passagem a esse novo “estado de coisas” se manifesta como ação de uma força que vem do exterior: o deslumbramento é, de fato, segundo os dicionários, o “estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz”. (GREIMAS, 2002, p. 26)

A relação diferenciada que se estabelece nos momentos estésicos entre sujeito e objeto de valor também é reforçada pela isotopia que pode ser notada em uma narrativa, já que há uma “mudança de isotopia entre a vista ‘ordinária’ e a visão ‘extraordinária’ do mundo... o objeto estético se transforma em ator sintático que, manifestando de tal modo sua ‘pregnância’, avança sobre o sujeito-observador” (GREIMAS, 2002, p. 33).

A partir do conceito de isotopia podemos compreender a “iteração de uma unidade linguística qualquer”, pois tal procedimento garante a transmissão da informação e pode ser produzida em todos os níveis de um discurso. Observar estas iterações é eficiente para análise de textos e para extrair diversas leituras de um mesmo discurso, já que atribuem diferentes efeitos de sentido entre as unidades sintáticas.

A esse respeito, coloca-se que a manutenção de isotopias funda a dimensão da figuratividade, já que as figuras “se combinam, no tecido do discurso, com outras figuras que selecionam e confirmam a ‘consistência virtual’ das primeiras” (RASTIER, 1986, p. 90). Portanto, a isotopia é central na criação da continuidade nas narrativas e no

consequente reforço constante da significação construída, o mesmo pode ser dito para os temas ou para a mescla de temas e figuras:

No contexto dos anos 80 do século XX, o papel último da figuratividade era entendido como acabamento do discurso com a função de manipular a crença do enunciatário pelos efeitos de realidade que provoca. Nos anos 90 do mesmo século e no começo dos anos 2000, acrescenta-se à concepção anterior outra noção: a de que a figuratividade instaura outra forma de apreensão do sentido, constituindo um raciocínio figurativo, mantendo relação direta com a percepção. Estas últimas formulações foram fruto do entendimento e das discussões em torno do livro *De l'imperfection* (1987) de Greimas, um marco para o conceito figuratividade. (FARIAS, 2010, p. 02)

Faz-se necessário abordar nas análises propostas as figurativizações e os papéis actanciais construídos a partir da tematização discursiva da estesia, já que buscamos identificar os valores que definem as isotopias que podem ser observadas no *corpus* selecionado.

O semioticista lituano utiliza uma metáfora sobre a transição entre formas de governo mencionando os regimes políticos da monarquia para a república para abordar a relação do ser humano com o objeto estético em uma relação diferenciada: “a ruptura da isotopia estética e o retorno à ‘realidade’ ocorrem, inevitavelmente, como a passagem do reino da beleza à república do gosto” (GREIMAS, 2002, p. 38).

A “beleza” colocada como absoluta, única e como padrão selecionado para ser seguido, o modelo ideal se apresenta como oposta ao “gosto”, pertencente a uma república, espaço no qual há lugar para as diferenças. A ruptura da isotopia estética se dá como transição do “reino da beleza” para a “república do gosto”, e neste movimento dá volta ao que se considera “realidade”, já que há um movimento de saída dos valores de absoluto afirmados e direcionamento para valores do cotidiano, com o fim da estesia.

Posto que a figuratividade não é apenas ornamentação textual, os programas narrativos encontrados e seus desdobramentos dados na sincretização da linguagem do cinema em relação aos temas e às figuras que podem ser apreendidas são como uma tela do parecer cuja virtude consiste em deixar entrever uma possibilidade que vai além do sentido comum (GREIMAS, 2002, p. 74).

Tomamos neste trabalho a isotopia como mecanismo de coesão manifestado no objeto sincrético que pode ser observado, pois, apreendida do nível discursivo de um filme específico, a figuratividade criará recorrências semânticas que a fundamentarão, como notaremos nas cenas a serem analisadas.

Greimas pontua (1987, p. 26) que no momento em que há “uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e o ‘momento de inocência’” surge o evento estésico, e utiliza a metáfora de que seria como um “relâmpago passageiro”. É também por meio da isotopia estésica que tal evento pode ser notado a partir de uma análise semiótica.

Procuramos identificar nos dois filmes selecionados as isotopias desenvolvidas que podem ser apreendidas para, assim, verificarmos de que forma ocorrem as modificações que poderão ser notadas a partir da estesia. A isotopia estésica será diferenciada em relação às outras isotopias que podem ser encontradas e procuramos demonstrar de que forma isso se apresenta.

O que se entende, geralmente, por linguagens de conotação, são espécies de taxinomias, projetadas sobre organizações discursivas primeiras e articuladas como sistemas hierarquizados. Isso parece convir às axiologias que repousam sobre fundamentos binários sólidos, tais como o verdadeiro e o falso epistêmicos ou o bem e o mal éticos, ainda que a sua concretagem já esteja um pouco trincada. Não ocorre o mesmo, infelizmente, com a axiologia estética, na qual o gosto não convoca o desgosto como seu contrário, e o belo reina solitário na boca de todos, já faz mais de cem anos, a despeito dos filósofos e críticos de arte. A feiúra (*laideur*), cuja etimologia germânica – *leid* “dor” – já torna suspeita, não corresponde ao belo, e é “a beleza da feiúra”, e não a fealdade, o que é admitido como valor estético. (GREIMAS, 2002, p. 79)

O autor evoca tais referências para refletir a respeito da impossibilidade de se reconhecer um estatuto formal idêntico aos fundamentos de valores da “grande axiologia humana” (Idem, *Ibidem*).

2.3 A (paixão da) “nostalgia da perfeição”

Sabe-se que a junção passional se dá em um nível profundo da narrativa: na transformação conjuntiva o sujeito adquire um objeto de valor, torna-se realizado, enquanto na transformação disjuntiva o sujeito é privado deste objeto, torna-se atualizado. É da semântica discursiva, dos temas e figuras ressemantizados, que emergem as

indicações de determinada percepção que constitui o sujeito apaixonado (DISCINI, 2011, p. 138).

Compreendendo e levando em consideração tal dinâmica, sabemos que o cotidiano ordinário é interrompido pela extraordinária realidade. Nele o evento estésico surge, ocorre e finalmente se encerra quando há o afastamento do objeto de valor em relação ao sujeito; após isso, inicia-se o estado de nostalgia deste em relação à “perfeição”.

Ao tomar como base a obra de Greimas, Parret aponta que “O título *De l'imperfection* se explica a partir de certa “nostalgia da perfeição” que se esforça para atravessar a tela da imperfeição” (PARRET, 2017, p. 01, tradução nossa)²². Pensamos que é por meio de tal nostalgia e dos significados a partir dela construídos que a “tela da imperfeição” pode ser acessada e suplantada, que alguma memória da estesia pode ser resgatada e trazida à tona na narratividade. Lembramos, dessarte, das colocações do semioticista lituano:

A relação com a própria experiência “vívda”, todavia, como se ela não pudesse ser dada diretamente, não é retomada senão mais tarde, quando Robinson se põe a refletir sobre “o êxtase que o havia possuído” e a buscar-lhe um nome, chamando-o de “um momento de inocência”. (GREIMAS, 2002, p. 24)

É “mais tarde”, após o evento estésico, que se pode fazer qualquer tipo de racionalização a seu respeito. Faz-se relevante tratar a “nostalgia da perfeição” como um simulacro passional, pois esta é despertada no sujeito semiótico após a estesia: já que “posteriormente, ao dar-lhe a forma de uma lembrança nostálgica cognitivamente elaborada... [o sujeito] tentará elaborar a representação dessa experiência”, em uma tentativa de descrever o momento posterior à apreensão estética excepcional (Idem, *ibidem*).

²² No original: “Le titre *De l'imperfection* s'explique à partir d'une certaine nostalgie de la perfection qui s'efforce de percer à travers l'écran de l'imperfection”. Excerto do texto “*L'esthétique de Greimas face aux sensibilités valéryennes*” (SEMIOTICA (Dir. Thomas F. Broden), 2017 [Section IV]).

Para reforçar essa ideia temos a tradução do trecho de *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier que pode ser encontrada nesta obra de Greimas²³, no momento em que o semioticista procura resumir o “relato do feliz evento”:

[“cessando repentinamente de se inclinar umas sobre as outras no sentido de seu uso – e de sua usura –, as coisas, cada uma recaída da sua essência, exibiam todos os seus atributos, existiam por si própria, inocentemente, sem procurar justificação que não fosse a da própria perfeição.”] (Idem, ibidem)

O evento extraordinário, quando finda, deixa o sujeito em um estado discrepante em relação ao anterior, assim, “privado de todo domínio, tanto sobre si mesmo quanto sobre o ambiente, o herói de tal ‘aventura’ seja apenas capaz de guardar dela um pouco de ‘nostalgia’” (LANDOWSKI, 2005, p. 103). A nostalgia só pode surgir após o final do evento extraordinário, já que

O estado do sujeito é somente sugerido mediante suas manifestações externas: um comentário pensado e nostálgico sucede aquela experiência, uma tensa espera a precede. A nostalgia dirigida ao porvir comporta conotações eufóricas. (GREIMAS, 2002, p. 27)

A partir do evento estésico há uma divisão, de certa forma, entre um estado anterior e outro posterior do sujeito na narratividade, já que este não controla nem domina a construção da significação durante seu arrebatamento. Esta mudança causada é inevitável, pois é justamente o caráter marcante da estesia que a constrói semioticamente dentro de suas peculiaridades.

Este estado discrepante é que define semioticamente a estesia, pois admitimos que o que o sujeito guarda cognitivamente sobre a experiência, o que resta do evento extraordinário, da conjunção com determinado objeto de valor é que, de fato, constitui-se

²³ Como afirma Ana Claudia Oliveira em nota de rodapé na tradução da obra de Greimas: “Para o estabelecimento da versão portuguesa, em alguns trechos utilizamos a tradução de Fernanda Botelho (Sexta-feira, ou Os limbos do Pacífico, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001, pp. 82-85). Entretanto, em outros optamos por uma solução própria” (GREIMAS, 2002, p. 23).

posteriormente a paixão da nostalgia em relação à experiência que traz contornos de completude.

Partindo de tais premissas, concebemos que após o evento estésico sempre haverá em alguma medida “nostalgia da perfeição” para o sujeito, já que faz parte da configuração semiótica da estesia deixar para este como legado maior entendimento a respeito do “inacabamento” de seu cotidiano. Em contraste com a plenitude da vivência excepcional, há o regresso do sujeito às práticas às quais são atribuídos valores diferentes dos que foram afirmados neste curto espaço de tempo.

De volta ao cotidiano, o sujeito tem lembranças a respeito do arrebatamento: a memória à qual tem acesso pode trazer resquícios do que se passou, da intensidade de tal apreensão, de quais foram os valores atribuídos ao objeto de valor e de quais paixões foram suscitadas.

A importância de que haja ativação da memorização por parte do sujeito após o fim da estesia é fundamental para que exista uma recuperação do que se deu no acontecimento estésico, com isso, ficam alguns “resíduos” que podem ser acessados com a articulação entre as categorias semióticas do sensível e do inteligível.

Após o evento estésico, o sujeito encontra-se dividido entre as paixões da nostalgia (“felicidade de ser triste”) e da esperança e então se empenha em entender e reencontrar “mais luz”. Uma vez que esta experiência não pode ser repetida com exatidão, coloca-se a questão: “como reproduzir os movimentos de (trans)ascendência e de (trans)descendência e fazer transbordar seus efeitos no cotidiano?” (FABBRI, 2002, p. 106-107).

O que Fabbri questiona é: como seria possível tal transbordamento, seja num movimento de foria classificado como ascendente ou descendente ser reproduzido novamente na narrativa, já que a “repetida exatidão” não pode ocorrer?

A nostalgia da perfeição, aqui colocada como “felicidade de ser triste” se mostra como um paradoxo – figura de linguagem que se baseia na contradição – felicidade e tristeza compõem mutuamente um estado de ânimo de modo simultâneo e único em que há motivos para que o sujeito esteja alegre (afirmando os valores considerados como eufóricos de satisfação, prazer e exaltação) e também infeliz (afirmando assim valores

disfóricos de aborrecimento, insatisfação e lamento) ao mesmo tempo pelo arrebatamento que se deu.

Para Fabbri (2002, p. 106), o momento seguinte após o fim do evento estésico coloca-se como nostálgico e também esperançoso, pois tal paixão traz a felicidade e exaltação da foria positiva do que é trazido com a memoração do que ocorreu de eufórico no arrebatamento. Entretanto, há também a tristeza de saber pragmaticamente que o evento teve tempo limitado. Isso, em si, já pode trazer disforia quando se dá conta de que refazer tal experiência em sua completude e exatidão não é possível.

Sendo assim, a “nostalgia da perfeição” se configura de forma dúbia: a partir dela, o sujeito pode seguir por uma busca para que a estesia ocorra outra vez, ou então pode ocorrer o contrário, ele pode almejar que esta não suceda novamente. O sujeito pode colocar-se em estado de espera (ou de busca) por tal ruptura estésica, entretanto, as significações construídas podem também se dar como fuga em relação a tal ocorrência.

Almejando sua recorrência ou esgueirando-se dela, em ambas condições encontra-se tomado pela nostalgia da perfeição; ambas circunstâncias instauradas fazem com que a narrativa prossiga, como poderemos observar da mesma forma nas duas análises propostas neste trabalho.

Sabemos, com isso, que a questão que se apresenta ao sujeito como seu desígnio na narrativa quando há “nostalgia da perfeição” pode ser, em uma das hipóteses, a busca pela repetição da estesia. O sujeito vislumbra que seria possível a repetição do evento extraordinário.

Neste caso, a nostalgia poderia refazer e completar a significação por meio da construção de valores que apontariam na figuratividade a possibilidade de um novo evento extraordinário no futuro e ofereceria o acabamento necessário.

Após o evento estésico, as forias seriam estabelecidas em elementos da narrativa de modo que os temas e as figuras a serem observados poderiam trazer a possibilidade de um reencontro do sujeito com o objeto de valor que lhe trouxe a estesia, assim, a nostalgia de tal perfeição poderia ter fim, mesmo que numa instância semiótica momentânea e fugaz.

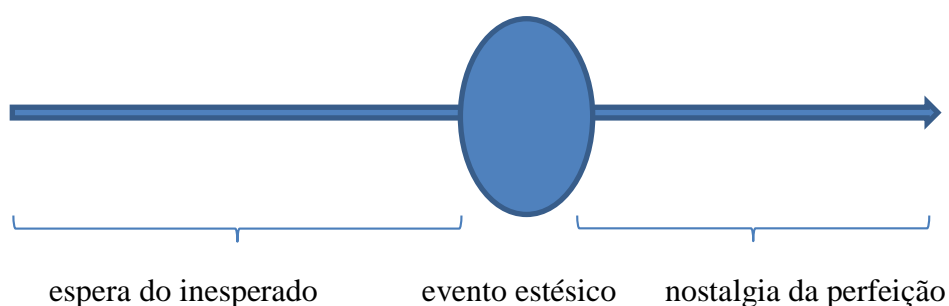
Uma vez manifestada a estesia, o que se pode ter depois enquanto evento estésico de mesma forma para tal sujeito pode trazer uma significação semelhante de completude, se os valores construídos por ele foram os de busca por tal vivência.

Compreendemos que a “nostalgia da perfeição” ocorre quando o sujeito, já de volta ao cotidiano narrativizado, busca a recuperação cognitiva da estesia como tentativa de restauração e compreensão desta.

Ele precisa lidar com os “fragmentos da ocorrência extraordinária” quando segue a narratividade, pois “diante da impossibilidade de enunciar o grande acontecimento vivido, o sujeito vê-se obrigado a lançar um olhar retrospectivo sobre o passado e outro prospectivo sobre o porvir, alimentando a expectativa de que ele se repita” (MARTINS, 2017, p. 101).

Já a “espera do inesperado” (2002, p. 83) trata-se do momento anterior àquele em que há a surpresa, quando se dá lugar ao acaso, às vicissitudes, à inconstância. Rematada a estesia, o sujeito afetado pela nostalgia pode almejar que tal encontro com o objeto de valor se repita, assim, coloca-se em busca da conjunção antes estabelecida.

Figura 2 – Demonstração da estesia



Fonte: Elaboração da autora

Na figura acima consideramos que o lado esquerdo, oposto daquele para o qual a flecha aponta (seguindo o sentido da esquerda para a direita), representa o início da narrativa levada em consideração e a flecha simboliza o passar o tempo cronológico no qual a história se desenvolve, rumando do início para o final.

É importante lembrar que o evento extraordinário não se repetirá necessariamente em torno do mesmo objeto de valor conforme se deu anteriormente, pois a mesma forma encontrada pode ser projetada em diferentes objetos de valor. Com isso, a grande tonicidade da estesia pode repetir-se na narratividade, seja repentinamente, seja após nova busca do sujeito de construção de tal valor, mas isso nem sempre ocorre da mesma maneira.

O sujeito inicia o processo de compreensão do evento estésico quando volta ao programa narrativo cotidiano. Sendo assim, uma hipótese de como a narrativa pode se desenrolar posteriormente é que haja a intenção de fazer com que a estesia exista na perenidade, mas isso não pode ocorrer: o evento extraordinário se esvai com grande velocidade por ter alto grau de tonicidade.

Para Greimas, a estesia se dá como um achegamento de algo que antes não podia ser visto ou percebido, “o tempo da *revelação* – da estesis – chegou. O oculto, o suspeito, encontra-se instaurado como condição de verdade ” (GREIMAS, 2002, p. 43). É quando finda esta temporalidade da estesia que se inicia a nostalgia da perfeição. Seja revelação, lampejo de chegada do que era suspeito e estava ainda oculto, ou mesmo do que não era sabido, mas agora se apresenta, tudo isso se dá inevitavelmente com a intensidade de arrebatamento do sujeito e, portanto, posterior estado de “banzo” daquilo que se passou, esvaziamento de sentido diante da privação em relação ao objeto de valor com o qual entrou em conjunção na estesia.

À vista disso, estabelecemos uma metáfora entre o “kintsugi”²⁴ e a “nostalgia da perfeição” que se faz pertinente para explicitar os desenvolvimentos que propomos. O “kintsugi” é uma técnica artística japonesa utilizada para a preservação de objetos feitos de cerâmica que destaca a “imperfeição” do seguinte modo: quando uma cerâmica é quebrada, seus fragmentos são unidos com a finalidade de restaurá-la a partir da aplicação de uma espécie de resina polvilhada com ouro num processo artesanal.

Portanto, em vez de disfarçar materialmente o conserto que foi feito no objeto, com a restauração produzida em ouro são ressaltadas as “cicatrices” da peça a partir do

²⁴ Sobre a técnica japonesa do kintsugi é possível saber mais no texto “O que o kintsugi, método de preservação japonês, ensina sobre a imperfeição?”. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/12/13/O-que-o-kintsugi-m%C3%A9todo-de-preserva%C3%A7%C3%A3o-japon%C3%AAs-ensina-sobre-a-imperfei%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: dez. 2017

marcante reparo elaborado. Mostra-se a “perfeição” da totalidade que ainda existe na peça de cerâmica mesmo após o objeto ter se rompido, já que não se destruiu. A inteireza é valorizada com os traços de inacabamento visíveis e inclusive evidenciados, enaltecidos com a aplicação do ouro. Temos a condecoração da fratura; a estima por aquilo que não é mais como antes, mas pode ser apreciado em sua nova integralidade.

Figura 3: Utilização da técnica do kintsugi em uma cerâmica



Fonte: site Mundo-Nipo²⁵

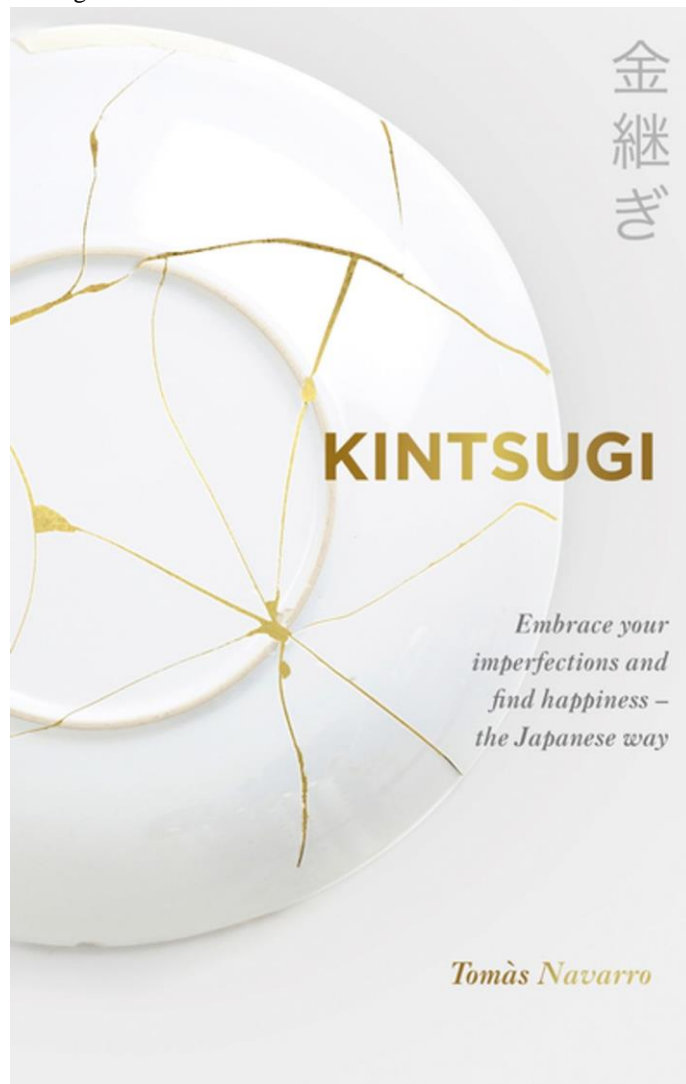
No livro de Tomàs Navarro “*Embrace your imperfections and find happiness - the Japanese way*” (“Abraçe suas imperfeições e encontre felicidade – à moda japonesa”, tradução nossa) a técnica oriental de restauração de louças com a utilização do ouro é colocada como um modo no qual podemos nos inspirar no cotidiano para conseguir vivenciar de uma forma saudável a relação com o “imperfeito” com o qual nos deparamos frequentemente.

Na sinopse do livro encontramos a seguinte descrição: “*Discover how to embrace the imperfect with Kintsugi. Apply this ancient principle to your life and you will learn*

²⁵ Disponível em: <<http://mundo-nipo.com.br/kintsugi-a-tecnica-japonesa-de-restaurar-ceramica-com-ouro/>>. Acesso em: fev. 2019.

how to repair yourself, rebuild your life and love your flaws” (“descubra como abraçar o imperfeito com o Kintsugi. Aplique esse princípio ancestral à sua vida e você aprenderá como se reparar, reconstruir sua vida e amar suas falhas”, tradução nossa).

Figura 4: Livro de Tomàs Navarro sobre a técnica do kintsugi



Fonte: site Rabuten Kobo²⁶

Apesar de não trazer tal reflexão em seu texto com os termos da semiótica, já que o viés deste livro é da área da psicologia, Navarro reforça que a inteireza rompida precisa ser assimilada em sua nova forma por quem a recebe.

²⁶ Disponível em: <<https://www.kobo.com/nl/nl/ebook/kintsugi-3>>. Acesso em: jan. 2019.

Utilizamos tal metáfora por compreender que há uma ressemantização possível de ser elaborada após a “quebra” ocorrida com a ideia de que a estesia fratura algo que antes era integral e isso leva o sujeito a reconfigurar seus valores e expectativas em relação à significação que tinha anteriormente a respeito do que seria o perfeito e “completo”. Dessa maneira, de acordo com nosso tema de pesquisa, estabelecemos um paralelo entre a possibilidade do sujeito ressemantizar a narrativa após uma ruptura ocorrida devido ao grande evento e a técnica do kintsugi.

Tal postura de ressemantização por parte do sujeito pode ser uma tentativa de fazer com que a estesia ocorra novamente (que a “inteireza” se restaure), pois assim pode atuar com o intuito de repetir a situação extraordinária ou também o oposto, de modo a evitar que esta ocorra novamente, se assim desejar, pois “a espera precede figurativamente o evento (...) ora como a espera, ora como a reminiscência” (GREIMAS, 2002, p. 27).

O período anterior à ruptura trazida pela estesia se coloca como “espera”, segundo Greimas. Entretanto, quando o evento já ocorreu uma vez e tem a possibilidade de ser vivenciado novamente esse período entre ambos momentos (a estesia e sua nova ocorrência que pode existir) pode ser tomado como lugar narrativo em que muito do que poderá ser encontrado por parte do sujeito em suas ações faz parte do campo semântico da reminiscência, uma lembrança tida do evento estésico que traz nostalgia de tudo que ocorreu com o evento extraordinário. A busca por eventos de alta densidade apresenta-se como um dos caminhos para seguir a narratividade a partir de quando a paixão da “nostalgia da perfeição” se instaura.

A reconfiguração da isotopia que ocorre com a nostalgia da perfeição indica o modo como se busca refazer tal narrativa, conforme demonstraremos em nossas análises, no terceiro capítulo. Após a ocorrência da estesia, busca-se uma forma de assimilá-la para que se torne conhecida em relação a seus valores e forias.

A memória é, assim, sempre da ordem do presente, construção de sentido de um agora. Ocorre, porém, que o sujeito não é sempre o mesmo, sua identidade se inscreve nas tensões entre a permanência ao longo de um percurso sintagmático e transformações decorrentes do curso da vida, ou seja, tem história (FONTANILLE, 2014). Desse modo, na medida em que a memória é construção do agora, ela também se modifica, porque aquele que rememora é já outro: “o ‘eu’ semiótico é um ‘eu’ sensível, afetado, muitas vezes atônito, quer dizer, comovido

pelos êxtases que o assaltam, um ‘eu’ mais oscilatório do que o identitário” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 128). (SILVA, 2016, p. 144-145)

Após o evento estésico, para tal assimilação cognitiva e passional – da ordem do inteligível e do sensível – por parte do sujeito é necessário que haja desaceleração da narratividade em detrimento do impacto ocorrido anteriormente. É importante que haja tal assimilação semiótica na narratividade para que os valores estabelecidos possam construir os novos fatos que vêm a seguir. Com a observação das narrativas fílmicas justamente conseguiremos notar quais modificações costumam ser usuais e também quais as consequências para a significação e para os caminhos traçados pelos personagens após a fratura.

A absorção do evento extraordinário na narrativa e em seu desenrolar se dá de forma intrínseca à volta ao cotidiano, assim, também pode haver a posterior memorização a seu respeito, pois consideramos que este é o único caráter permanente que a experiência extraordinária pode ter: o fato de ser recobrada pela memória do sujeito ao longo da narrativa.

A nostalgia da perfeição faz parte de uma memoração que ocorre em relação ao grande evento. A relembração que conduz o sujeito a querer que ele suceda novamente ou então evitar que ele surja em seu caminho no cotidiano. É inerente do evento estésico, mesmo com sua alta intensidade, ser posteriormente à sua ocorrência absorvido pelo cotidiano do sujeito em alguma medida, tendo em vista que o fazer semiótico segue com a continuidade imediata da narrativa.

Conforme afirma Mariana Barros, “a memória pode ser apresentada predominantemente como retrato fiel do passado ou como invenção” (2016, p. 356), sendo assim, podemos observar particularidades nas memórias construídas pelo sujeito a respeito da estesia vivenciada, já que:

É importante dizer que a verdade não será aqui compreendida a partir de uma perspectiva referencial, mas como resultante de um contrato de veridicção que se estabelece entre enunciador e enunciatário, tal como entendido pela semiótica discursiva. Para esta teoria, a enunciação é sempre pressuposta. Tal concepção da enunciação exclui de seu âmbito de pertinência o autor de carne e osso e não caracteriza os discursos de

acordo com o seu referente externo, mas a partir de um contrato fiduciário firmado pelos parceiros da comunicação, o enunciador e o enunciatário, que determina o estatuto veridictório do discurso. (BARROS, 2016, p. 357)

O contrato de veridicção estabelecido entre enunciador e enunciatário nas narrativas a serem analisadas é que traz como resultado o que se considera “verdade” a respeito da estesia e dos valores do cotidiano, bem como o que se pode compreender como um fato ocorrido ou não que está sendo rememorado.

Se o sujeito após a estesia seguir com a construção das significações afirmando valores da ordem da vivacidade e do entusiasmo, ou então, o oposto, se o sujeito seguir consternado em relação ao evento extraordinário, é justamente com o surgimento da nostalgia da perfeição que se saberá se a estesia foi considerada eufórica ou disfórica em relação ao cotidiano que é reestabelecido.

Quando ocorre “a transformação fundamental da relação entre o sujeito e o objeto, o instantâneo estabelecimento de um novo ‘estado de coisas’” (GREIMAS, 2002, p. 73), há a formação de uma nova rede relacional de elementos da significação, novos valores e, com isso, uma nova estrutura do que o sujeito entende que seja o “mundo” após a estesia, com a nostalgia da perfeição.

2.4 Proposições para a semiotização do evento estésico

A partir da capacidade da teoria semiótica de iluminar os objetos de análise, interessa-nos pensar em que medida a estesia pode ser dimensionada, pois esta instaura na narrativa em que surge uma possibilidade de construção de novos sentidos.

Nas narrativas geralmente busca-se contratos fiduciários para o estabelecimento de acordos entre os sujeitos e para gerar vínculos que tragam o valor da continuidade. Há uma relação implicativa no porvir, como já foi descrito na tradição dos estudos semióticos, relacionada a uma expectativa existente sobre um tempo futuro ainda desconhecido. O que está no horizonte do sujeito é efeito de uma causa anterior; estabelece-se uma relação implicatória.

A continuidade narrativa que pode ser observada a partir disso confere coesão aos elementos narrativos e é criada por contratos estabelecidos. Estes são inclusive fortalecidos com o desdobrar do tempo. Neste sentido, partindo de tal dinâmica construída há continuísmo no cotidiano do sujeito.

No caso da linguagem do cinema, os objetos fílmicos têm continuidade na narratividade devidos aos elementos coesivos (ancorados na linguagem sincrética seja no âmbito visual ou musical, por exemplo), sejam os filmes lineares ou alineares em relação à passagem do tempo na ordem cronológica natural.

Já o sobrevir, que rompe com a monotonia do cotidiano, apresenta-se como uma concessão. Ele é imprevisível do ponto de vista do sujeito semiótico, por isso se dá como evento extraordinário: é súbito, foge do controle que se pode ter, como verificaremos nos dois filmes abarcados em nossas análises.

Sendo assim, consideramos importante lembrar, conforme as colocações de Tatit, que a “espera do inesperado” traz em si um paradoxo, pois se trata de uma formulação concessiva que se assemelha à expressão “embora” na língua portuguesa: como exemplo, na frase “embora parecesse impossível, aconteceu”, em que pode ser notada uma quebra de expectativa (TATIT, 2010, p. 47). Haveria espera daquilo que não se espera que ocorra, como aguardar por aquilo que não se sabe que virá.

Há qualquer coisa que, em si, causa espera no sujeito. Portanto, não se trata de algo totalmente imprevisível ou não-sabido; seja no âmbito sensível, seja no inteligível surgem sinais de que algo diferente do que se considera rotineiro fará parte de um momento que virá a seguir. Temos um paradoxo: há uma espera, mas ela contempla algo “inesperado”, fortuito, o que não se pode prever, então, uma formulação concessiva.

Podemos inicialmente sistematizar em três etapas a ocorrência do evento estésico como fenômeno que compõe a construção do sentido em um esquema narrativo: 1. o sujeito enunciativo em estado rotineiro em relação ao cotidiano está exposto à possibilidade de ocorrência da estesia, assim, este pode tanto estar indiferente quanto colocar-se à espera do inesperado; 2. há uma ruptura súbita do estado em que se encontrava o sujeito a partir da comoção promovida pela estesia, portanto, dá-se uma mudança no mundo exterior do sujeito e outro sentido é revelado efemeramente; 3. ocorre, a partir disso, o estabelecimento do sujeito em um estado que pode ser semelhante ao

inicial em relação à rotina que se dava, por isso, instaura-se uma nostalgia quanto à presença sensível da estesia no cotidiano dessemantizado.

Estar inserido no cotidiano, em si, é estar vulnerável em relação ao surgimento de valores opostos aos que estão sendo ali afirmados; o estado rotineiro já abre uma possibilidade de surgimento da estesia, com isso, o sujeito pode estar conformado ou indiferente em relação aos valores que estão indicados, mas pode estar em busca do surgimento de valores opostos.

[...] O todo se encerra com uma breve observação, que é recolocada como uma lembrança. Objeto estético único, efêmero, percebido uma única vez na vida: sua aparição se deve, ademais, a uma convergência de circunstâncias e não a uma disposição particular do sujeito. (GREIMAS, 2002, p. 49)

Há a edificação de novos valores semânticos que são investidos após a estesia, outras significações podem ser estabelecidas entre os elementos narrativizados e discursivizados. Há necessariamente a reestruturação da foria para o sujeito, pois este é o diferencial da estesia em relação a acontecimentos pouco tônicos. Propomos no seguinte quadro o decorrer da missividade discernido em três etapas.

Utilizamos o termo “anestesia” para que este se oponha ao estado estésico, seguindo Greimas (2002, p. 80), onde há a “anestesia” são afirmados os valores do cotidiano, não há a estesia:

Quadro 1 – A missividade na estesia

momento 1 (anestesia)	momento 2 (estesia)	momento 3 (anestesia)
remissividade	emissividade	emissividade ou remissividade
emissividade	remissividade	emissividade ou remissividade

Fonte: Elaboração da autora

No momento 1 há o estado que sugerimos nomear “anestesia” em relação aos valores do cotidiano em que o sujeito está inserido. Considerando o fazer missivo (ZILBERBERG, 2006b) este estado pode se dar com a emissividade ou com a remissividade instaurada na narrativa. Sendo assim, a anestesia é o período da narrativa em que os valores corriqueiros são afirmados e construídos, ela tem a duratividade

Depois, o momento 2 é quando surge a estesia por meio do evento extraordinário; seja a remissividade, seja a emissividade que se dava anteriormente no desenrolar da “anestesia” (momento 1) agora há (no momento 2) modificação para o oposto, pois a tensividade será alterada.

Com isso, queremos colocar que se no momento 1 havia a remissividade, no momento 2 instaura-se a emissividade; o que estava desacelerado em relação ao tempo passa para uma gradativa aceleração. Entretanto, se no momento 1 havia a emissividade, no momento 2 instaura-se a remissividade, e neste caso ocorre o oposto, de uma aceleração parte-se para um ralento do tempo que se apresenta na narratividade.

Por último, no momento 3, em que finda o evento extraordinário e há a volta ao estado de “anestesia” com o cotidiano reinstaurado, a missividade toma um destes rumos possíveis: ou é mantida aquela configuração surgida no estado de estesia (seja remissividade ou emissividade) ou esta pode ser alterada para seu oposto mais uma vez. Durante a estesia com a modificação brusca na narratividade o sujeito não possui momentaneamente motivação fórica para seguir por outros direcionamentos, não há continuidade momentânea do que se dava anteriormente. Com isso, ocorrem tais alterações da tensividade.

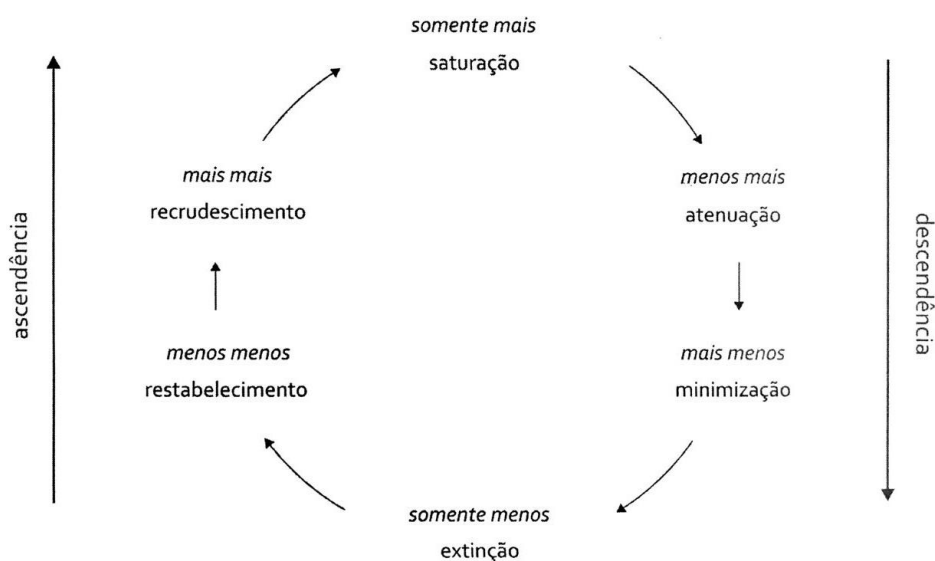
No decorrer do arrebatamento do sujeito em seu encontro com o objeto de valor no evento estésico não há estímulo fórico que seja maior do que aquele em que o sujeito já se encontra absorvido. Novas forias só podem ser encontradas depois, ao fim de tal evento, pois é assim que se torna possível novamente a retomada da motivação fórica para que a narratividade tenha seguimento; seja ela como for. A reorganização que acontece na narrativa (que pode surgir em forma de transformação fórica, remanejamento de valores de modo diferenciado do que se tinha anteriormente) só será notada após o fim da estesia.

Ainda a respeito da missividade, temos a formalização colocada a partir dos “‘incrementos’ *mais e menos* (ZILBERBERG, 2012, p. 51), já chamados metaforicamente de ‘sílabas tensivas’ (p. 66; 253), partículas que produzem acréscimos e decréscimos de conteúdo a partir de suas simples combinações” a partir dos quais podemos inferir sobre as sutilezas quantitativas na perspectiva semiótica (TATIT, 2016b, p. 28).

Ponderamos que as sílabas tensivas podem ser utilizadas para tratar de nosso tema neste trabalho, já que considerando tais acréscimos e decréscimos de conteúdos que podem ser manipulados na narrativa a estesia ocorrida pode voltar a acontecer, pois do ponto de vista da semiótica francesa o sentido é assim produzido: o valor a ser atribuído nas forias as quais são investidas em um objeto de valor fazem parte da estrutura de significação e podem mudar de euforia para disforia, ou vice-versa, de acordo com a construção do sentido articulada. Portanto, o valor atribuído ao que surge na narrativa como estesia assim se coloca em relação aos outros valores com o qual este evento se relaciona.

Tais modulações aspectuais ao longo da narrativa podem depois voltar da extinção à saturação com o restabelecimento e o recrudescimento do que poderá ser selecionado para análise, como vemos a seguir:

Figura 5: Direções tensivas



Fonte: TATIT, 2016b, p. 29.

Pensando na sistematização de “direções tensivas”, foi proposta por Tatit esta figura em que é apresentado o encadeamento das modulações aspectuais que vai desde a saturação até a extinção de determinados valores por meio da atenuação e da minimização.

Dessarte, nesta tese assumimos que as direções tensivas nos ajudam a pensar nos possíveis graus de estesia. Acompanhando a figura, ao seguir as setas colocadas no sentido horário, temos a descendência: a estesia, o grau máximo, no qual se teria uma saturação (somente mais), descende para a atenuação (menos mais), depois para a minimização (mais menos) até chegar à extinção do evento extraordinário (somente menos), que leva o sujeito novamente ao cotidiano.

Parte-se, portanto, do simbólico enfartamento encontrado no grau máximo, estado em que se está repleto de um valor que foi ao objeto conferido (somente mais) e há um movimento rumo ao abrandamento (menos mais), sendo este chamado de movimento descendente, diminui a carga de valor que antes existia, e pode ainda haver redução de valor ainda maior (mais menos).

Estesia aniquilada (somente menos), pode-se ir ao restabelecimento de novos valores ou de outros que já haviam sido afirmados na narrativa anteriormente (menos menos). Chega-se então aos valores afirmados agora como rotineiros (mais mais) e para que haja uma nova estesia necessariamente deve haver depois um recrudescimento dos valores do cotidiano até chegar novamente à saturação dos valores que levam à “fratura” (somente mais).

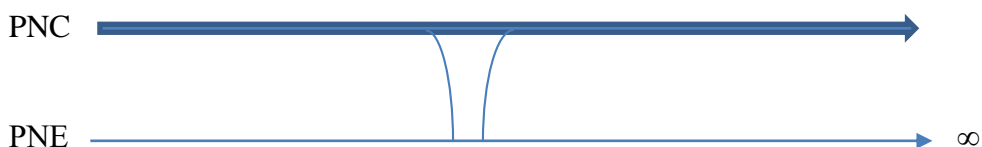
No lado esquerdo da figura das direções tensivas compreendemos que quando o evento estésico termina, é extinguido na narratividade, valores diferentes podem ser estabelecidos ou até mesmo valores semelhantes aos anteriores ao surgimento da estesia podem ser disseminados novamente na narrativa (menos menos) e assim se dá o movimento de ascendência.

Os valores do cotidiano são resgatados com um fortalecimento do sentido (mais mais), sabendo-se então que um novo evento extraordinário ocorrerá quando a exacerbação do sentido (somente mais) for presente nas forias colocadas no sistema de significação.

Defendemos aqui que o evento extraordinário pode ocorrer indeterminadas vezes ao longo da narratividade, mesmo com seu caráter excepcional. Sendo o sentido obtido no evento estésico diferenciado em relação ao anterior e também ao posterior a ele dado na narrativa, as isotopias temáticas e figurativas que antes dele estavam sendo construídas poderão ser modificadas.

À luz desta concepção, nossa ideia é de que há o percurso narrativo cotidiano “inacabado” que o sujeito segue constantemente. Tal percurso é aquele ao qual temos acesso primeiramente na narrativa, mas estabelecemos que há também o percurso narrativo epifânico da perfeição que se desenvolve paralelamente a este. Desta maneira, durante a estesia há uma modificação na narratividade do programa narrativo cotidiano a partir do acesso que o sujeito semiótico tem ao programa narrativo epifânico:

Figura 6 – Programa narrativo cotidiano e programa narrativo estésico



Fonte: Elaboração da autora

Programa narrativo cotidiano: PNC

Programa narrativo estésico: PNE

A abertura que ocorre como acesso à perfeição e ampliação dos valores que estavam sendo afirmados no plano narrativo cotidiano confere a intersecção entre os dois planos narrativos, e é desta maneira que “a realidade oculta – e que, portanto, já está aí – se revela repentinamente” (GREIMAS, 2002, p. 43)

Assim funcionaria a construção dos períodos narrativos e discursivos em que, após a quebra da continuidade dos valores que estavam estabelecidos – com a ruptura da sintaxe narrativa –, haveria continuísmo possível. Inicialmente, no programa narrativo o sujeito se depara com um desenvolvimento contínuo da construção do sentido e nas ocorrências pontuais de estesia é que se dá a pausa momentânea de tal progressividade.

Conforme já pontuamos, evento estésico não é duradouro, ao contrário, apresenta-se na narratividade de forma fugaz. A temporalidade que pode ser analisada pela teoria semiótica é subjetiva, visto que se encontra articulada com a condição específica do sujeito narrativizado. É a quantificação que importa em tal parâmetro a ser medido, já que a experiência estésica varia em “graus” para cada sujeito semiótico.

Corroboramos que o resultado da construção da significação que se dá durante a estesia é diferente daquela ocorrida ordinariamente na narratividade. Posto isso, entendemos que há graus de estesia: desde a tonicidade mínima possível a um evento estésico (que em si já é superior aos valores do que é corriqueiro) até a supertonicidade; em cada grau da estesia apresentado na narratividade diversas significações podem ser construídas.

Há um ápice da foria que se pode obter, o máximo, por isso, neste caso pode parecer excesso ou demasia dos valores afirmados. Trata-se do máximo possível de foria que se pode suportar. Esta recrudescer posteriormente, quando se esvai, diante do fortalecimento que pode acontecer dos valores do cotidiano.

Com o evento estésico, além da possibilidade de modificação da linearidade narrativa há uma expectativa do sujeito em relação ao objeto de valor que pode ter dois destinos: ou pode ser superada ou pode não ser atingida. Muitas vezes há quebra do contrato fiduciário existente pelo fato da expectativa ser suplantada ou quando esta não é alcançada.

O momento epifânico pode ser estendido, assim, pode se expandir na narrativa em duratividade quando o evento extraordinário se prolonga enquanto a significação estésica ainda não se enfraqueceu (TATIT, 2010, p. 117).

Defendemos a tese de que o evento extraordinário é necessariamente “grande demais” em relação aos valores que foram projetados pelo sujeito até seu surgimento na narrativa, portanto, o “excesso” é uma característica intrínseca e tal qualidade semiótica e faz com que este fique extasiado. No seguimento da narratividade, após o arrebatamento, resta a ele projetar novos investimentos semânticos para que possa se dar novamente a estesia, caso seja este seu intento.

Acreditamos que quando o sujeito busca a estesia novamente após a perfeição isso ocorre porque já se sabe da potência do evento e da possibilidade de sua ocorrência. O sujeito pode também ter o objetivo de não vivenciar novamente a estesia e projeta valores de forma que a estesia não volte a ocorrer.

Acreditamos que a “perfeição” não está fora do sujeito, como algo a ser buscado materialmente em diversos objetos de valor, não é um objeto de valor orbitando fora do sujeito na narrativa com o qual este se une, entra em conjunção. Entretanto, como o sujeito em falta segue sempre a narrativa de modo a manter uma continuidade, construindo significações diversas e também lidando com valores que surgem e lhe são alheios, cria-se a impressão de que há um objeto de valor perfeito, fora do sujeito, muitas vezes até distante deste – e assim ainda mais perfeito –, e que lhe cabe encontrá-lo, entrar em conjunção para que esteja plenamente unido ao absoluto, para que todas suas significações individuais estejam, enfim, sustentadas num cerne firme de foria positiva.

É a significação que se constrói a respeito de quando o sujeito está em conjunção com tal objeto de valor que faz com que o momento estésico fique estabelecido para ele como perfeição e completude, como se ambos estivessem inclusive fundidos, desprovidos de sua condição particular. Propomos então que não há construção da significação por parte do sujeito, semiose individual, durante a experiência estética, momento muitas vezes descrito como situação fusional, mistura e amálgama entre o sujeito e o objeto de valor.

A possibilidade de ressemantização dos objetos gastos que nos rodeiam e das relações intersubjetivas esgotadas ou prestes a ser: no primeiro caso, vê-se uma carga estética introduzindo-se na funcionalidade do cotidiano; no segundo, um desejo de conduzir o cotidiano em direção a um alhures. (GREIMAS, 2002, p. 85)

Presumimos que a estesia se trata de uma conjunção ou de uma disjunção ocorrida (ou seja, o movimento juntivo sempre se dará quando houver evento) entre o sujeito e objeto de valor que ocorre de forma diferenciada.

Deixamos aqui também a questão: existiria uma gama de narrativas anti-acontecimento? Como seriam elas? Se pensarmos no filme *O discreto charme da*

burguesia (1972), de Luis Buñuel, ou na obra de Samuel Beckett *Esperando Godot* (1953), temos estruturas narrativas em que há a espera por um evento que não acontece.

No filme de Buñuel há grupo de pessoas que não conseguem fazer refeição juntas por diversas coisas que os impedem. Em um cenário que parece onírico, os personagens tentam realizar ações e são o tempo todo interrompidos. Já na peça de teatro escrita por Beckett os personagens estão à espera de alguém que o leitor desconhece. Não se sabe também se virá em algum momento e a espera é contínua e não acaba.

O sobrevir, neste caso, seria disfórico? Ou podemos argumentar que aquilo que existe é uma não-conjunção constante entre o sujeito e o objeto de valor? São questionamentos que se colocam quando tomamos narrativas que trazem em si essas características.

Verificaremos no próximo capítulo tais elementos que foram até então abordados relacionados enfim aos objetos sincréticos, os filmes, e seus resultados na construção da significação. Entre as repercussões do evento inesperado na narrativa para o sujeito, consideramos que é possível que sujeito tenha algum entendimento em relação ao ocorrido e, após isso, haja mudança na continuidade dos valores que eram afirmados até então, pois há transformação na narrativa.

CAPÍTULO 3

ENTRE CINEMA E SEMIÓTICA

“O que não tem medida, nem nunca terá”

Chico Buarque

Neste último capítulo colocamos nosso posicionamento teórico sobre a abordagem semiótica da linguagem cinematográfica para, em seguida, propor um olhar a respeito de como os estudos semióticos podem contribuir para seus desdobramentos. Analisamos cenas de dois filmes que trazem o momento de estesia para o sujeito e a nostalgia da perfeição que resta após o evento extraordinário.

3.1 Uma abordagem da forma códica sincrética

Na construção da linguagem do cinema temos especificidades materiais e formais, tendo em vista que é criado um sistema de significação com maneiras específicas de funcionamento, diferente das linguagens verbal, sonora, visual e de outras formas de expressão. Desde o início das projeções dos filmes verificou-se que uma nova linguagem havia sido inventada com o surgimento dos objetos cinematográficos, os filmes, especialmente pelas diversas maneiras possíveis de estruturar sua significação.

Sabe-se que muitos teóricos procuraram abordar a “gramática do cinema” com o objetivo de sistematizar em modelos normativos tal linguagem. Parâmetros semelhantes àqueles presentes nos manuais de gramática da linguagem verbal foram levados em consideração e foi dessa maneira que se iniciou o questionamento a respeito da maneira de compreender e interpretar a significação das imagens (GUIRADO, 2013, p. 14).

Essas investigações tiveram grande importância para os estudos sobre o cinema, como a ideia de observar as técnicas da filmagem e os diversos procedimentos tecnológicos que contribuem para sua construção, assim, consideramos importantes as tentativas de alguns teóricos de estabelecer a ordenação e as regras de funcionamento dos elementos constituintes desta linguagem no que concerne à construção semiótica da narrativa, embora investigações com esse intento possam trazer à tona estratégias

discursivas importantes para os objetos fílmicos como produto final de um processo artístico.

Ponderamos que elencar os tipos de significações obtidas em determinados gêneros de filmes ou então nos trabalhos de um diretor de cinema não contribui especificamente para a compreensão das particularidades desta linguagem.

Na abordagem semiótica da linguagem cinematográfica, faz-se necessário discernir dois aspectos: i) o caráter narrativo que pode ser apreendido dos filmes – tomado como texto verbal – como o roteiro construído e os diálogos entre os personagens apresentados, e ii) a peculiaridade semiótica da linguagem audiovisual, que não pode ser subestimada, pois resulta em um modo particular de construção da significação.

O estudo do processo de criação na indústria do audiovisual envolve analisar a intrincada combinação de elementos que compõem a produção de filmes e séries. Diferentemente de grande parte das obras da literatura e das artes visuais, por exemplo, em que apenas um ou poucos criadores atuam ao longo de todo o processo criativo e, conseqüentemente, exercem amplo controle sobre o produto final, na indústria do audiovisual o processo de criação desenvolve-se de forma coletiva e segmentada, resultado da articulação de diversos profissionais, recursos tecnológicos e interesses corporativos. (ANAZ, 2018, p. 99)

Em um objeto fílmico, dois ou mais conjuntos significantes diferentes são realizados simultaneamente. Sob esse ponto de vista semiótico, a materialidade da linguagem sincrética seria compreendida como substância da expressão que opera certa coerção na forma da expressão para que sentidos específicos sejam criados, uma vez que o sincretismo também é determinado por coerções materiais e físicas.

Portanto, para investigar um objeto fílmico não basta elaborar uma análise da manifestação verbal (oral ou escrita) que pode ser apreendida dele, já que tal forma linguística pode estar presente em outras artes, mesmo que no cinema se coloque de modo específico. A semiótica verbal não se apresenta como especificidade da linguagem do cinema, e nem mesmo a semiótica visual ou a musical o são de forma estanque. Faz-se

necessário considerar integralmente a linguagem cinematográfica e a sincretização das linguagens que a constroem; a materialidade audiovisual, como veremos a seguir.

Para analisar os produtos advindos de uma linguagem complexa, as obras audiovisuais, é preciso considerar que um objeto sincrético é invariavelmente submetido de modo intrínseco às coerções físicas dos materiais que o compõem de forma integral. Conseqüentemente, entendemos que a significação global de um filme define-se a partir das relações que se estabelecem entre alguns elementos quando estes são colocados como fúntivos da função de superposição da qual resulta o sincretismo.

A condição da narrativa fílmica ser transmitida por meio de instrumentos tecnológicos e desenvolver-se temporalmente é ponto nuclear para a construção da significação. O suporte material para o qual se volta o olhar do espectador – a tela em que o filme é projetado ou reproduzido – sempre está presente no cinema.

Assim, as imagens em movimento que podem ser reproduzidas, bem como as instâncias sonoras e as verbais escritas constituem propriedades particulares quando sincretizadas e individualizam o cinema enquanto linguagem, já que se manifestam na sétima arte de maneira única, diferentemente do modo como podem ser apreendidas pelo espectador em outras formas artísticas.

As contribuições do plano da expressão juntamente ao plano do conteúdo são fulcrais para a construção da significação de um objeto fílmico. As relações entre os diversos sistemas semióticos nele presentes ocorrem desde o início da organização do sistema sincrético.

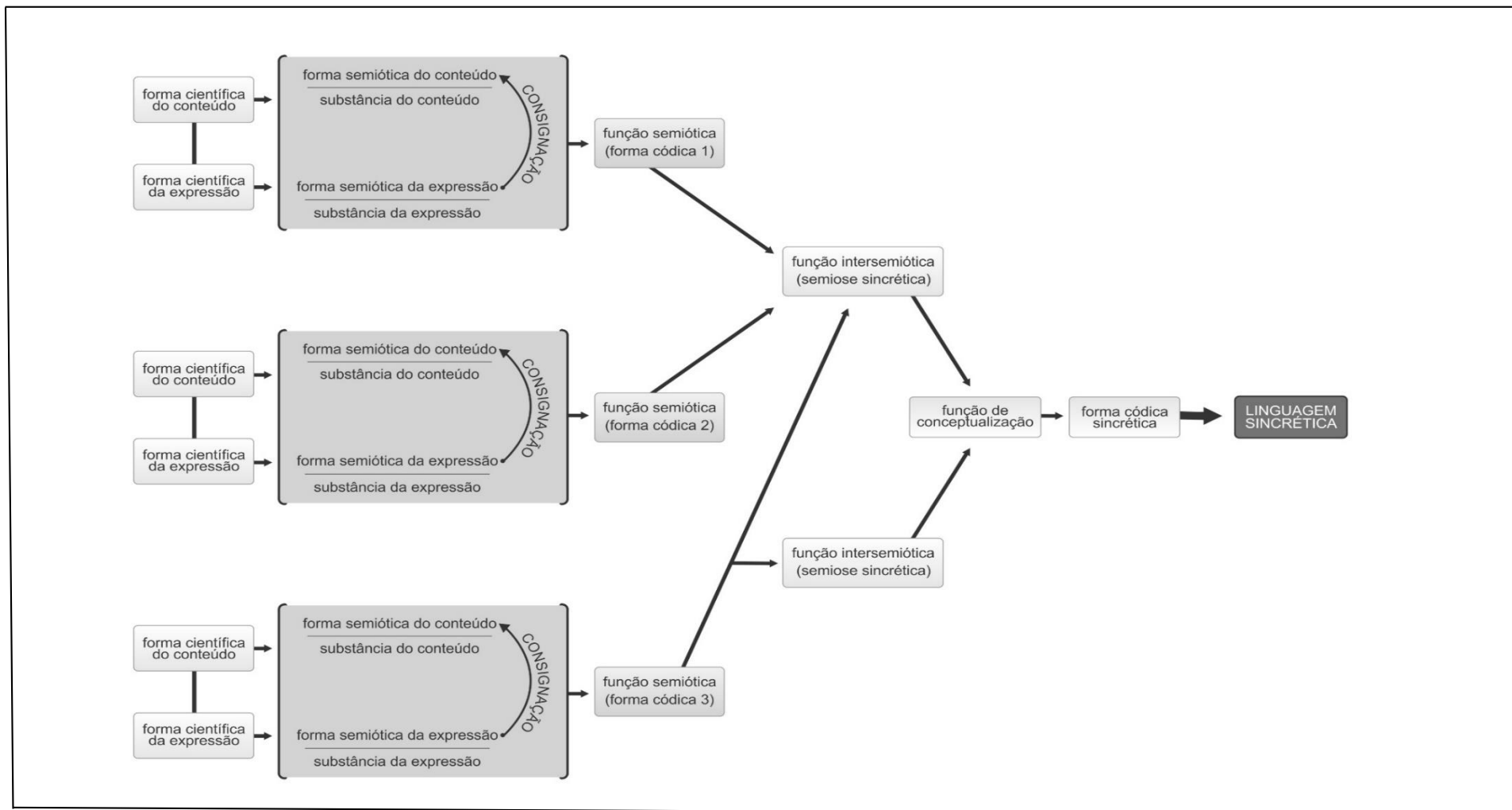
Tendo isso em vista, seguimos a postulação da natureza triforme de toda e qualquer linguagem, conforme apontado por Beividas (2015, p. 136) ao colocar três níveis de pertinência que dizem respeito ao plano da expressão e ao plano do conteúdo: a forma científica, a forma semiótica e a forma códica. E como explica Fiorin no prefácio do livro *Semióticas sincréticas (o cinema): posições* (2015) que traz a teoria de Beividas:

O plano da expressão presentifica um semantismo da expressão, de natureza particular, e, por meio dele, dá sua “cota de contribuição ao sentido”. Esse semantismo, juntamente com seu componente sintático, seria responsável pelas formas semióticas da expressão. Sua função

seria a de “provocar” os efeitos de sentido, “excitá-los”. O percurso de articulações do semantismo da expressão não seria um percurso gerativo de sentido, mas um percurso de consignação. Só o conteúdo poderia gerar sentidos. A expressão poderia consigná-los (em sua acepção etimológica, marcar com um sinal, selar). (FIORIN in BEIVIDAS, 2015, p. 15-16)

Considerando o que foi acima exposto, trazemos a sistematização da linguagem do cinema exposta em nossa dissertação de mestrado (GUIRADO, 2013, p. 78) que representa a construção do sistema sincretico, lembrando que a demonstração utilizando três linguagens e também a ordenação da ocorrência das funções intersemióticas entre as formas códicas são apenas hipotéticas: as quantidades de elementos poderiam ser outras, bem como a ordem entre as funções intersemióticas. Temos o intento, portanto, de exemplificar o modo como são estabelecidas as relações entre as linguagens na sincretização:

Quadro 2 – Modelo de análise do sistema de sincretização da forma códica sincrética



Fonte: GUIRADO, 2013, p. 78.

Como vemos no quadro 2, o sincretismo observado nas linguagens pluricódicas não se trata de uma relação determinada entre unidades contrastivas dispostas em uma só textualização. Segundo os princípios de Hjelmslev (1975), o sincretismo se dá em um sistema linguístico que possui funções e funtivos que se influenciam mutuamente, no qual a mudança de determinado traço em uma das linguagens participantes trará resultados imediatos no produto final, portanto, na significação construída nos filmes.

Esta linguagem é estruturada de modo que, no âmbito da manifestação, determinada linguagem que a compõe, participante da sincretização, pode se colocar como central para a construção do sentido, de acordo com a significação a ser alcançada. Sendo assim, pode-se orientar os sentidos dados aos elementos fílmicos; as linguagens presentes na sincretização (formas códicas) são organizadas de forma que uma delas pode se tornar mais evidente, caso este seja o efeito almejado. Para seguir com a sistematização proposta precisamos compreender que:

Ao ocorrer a função semiótica, estabelece-se uma linguagem, uma forma códica do sistema. Na semiótica complexa, essa linguagem encontra-se na presença de outras formas códicas; conseqüentemente, ocorre a semiose sincrética entre tais linguagens por meio de uma função intersemiótica, que pode ser considerada uma função de sincretização paradigmática pela maneira como se relaciona com seus funtivos. Portanto, a semiose sincrética enquanto função possui natureza de “constelação”, como afirma Beividas (1983, p. 103), segundo a categorização de Hjelmslev a respeito da sistemática das funções. Desse momento operacional em diante, consideramos que pode ocorrer mais de uma função intersemiótica entre as funções semióticas estabelecidas que compõem as formas códicas, as linguagens participantes do sincretismo. (GUIRADO, 2013, p. 80)

Com o estabelecimento das funções intersemióticas, que são as semioses sincréticas das funções semióticas, as peculiaridades das linguagens sincretizadas estarão unificadas como funtivos da função de conceptualização. As conseqüências de cada uma das linguagens presentes no sistema sincrético darão origem juntas ao objeto sincrético final, o filme.

Isso posto, trilhamos o caminho de análise do objeto fílmico a partir da construção dos efeitos de sentido possíveis de serem obtidos por meio da linguagem sincrética e de suas especificidades materiais. Portanto, nesta pesquisa não se faz pertinente o viés da recepção de

um filme enquanto obra artística, já que a gama de possibilidades de experiências estéticas a serem alcançadas pelos espectadores enquanto sujeitos semióticos coloca-se como uma investigação diferente da que é proposta neste trabalho.

A experiência fenomenológica do sujeito do mundo ontológico e a fruição estética diante de um objeto artístico não serão problematizadas nesta tese, pois isso trataria de outra instância semiótica, portanto, tais aspectos não foram contemplados no modelo apresentado.

A partir das ferramentas analíticas proporcionadas pela semiótica francesa, enfatizamos que, ao estruturar a construção do sentido, os realizadores da obra cinematográfica compõem um enunciador complexo que pressupõe o enunciatário, o espectador do filme. Assim, na construção linguística do objeto fílmico, o sentido é elaborado a partir da sincretização considerando o enunciatário que dele fruirá.

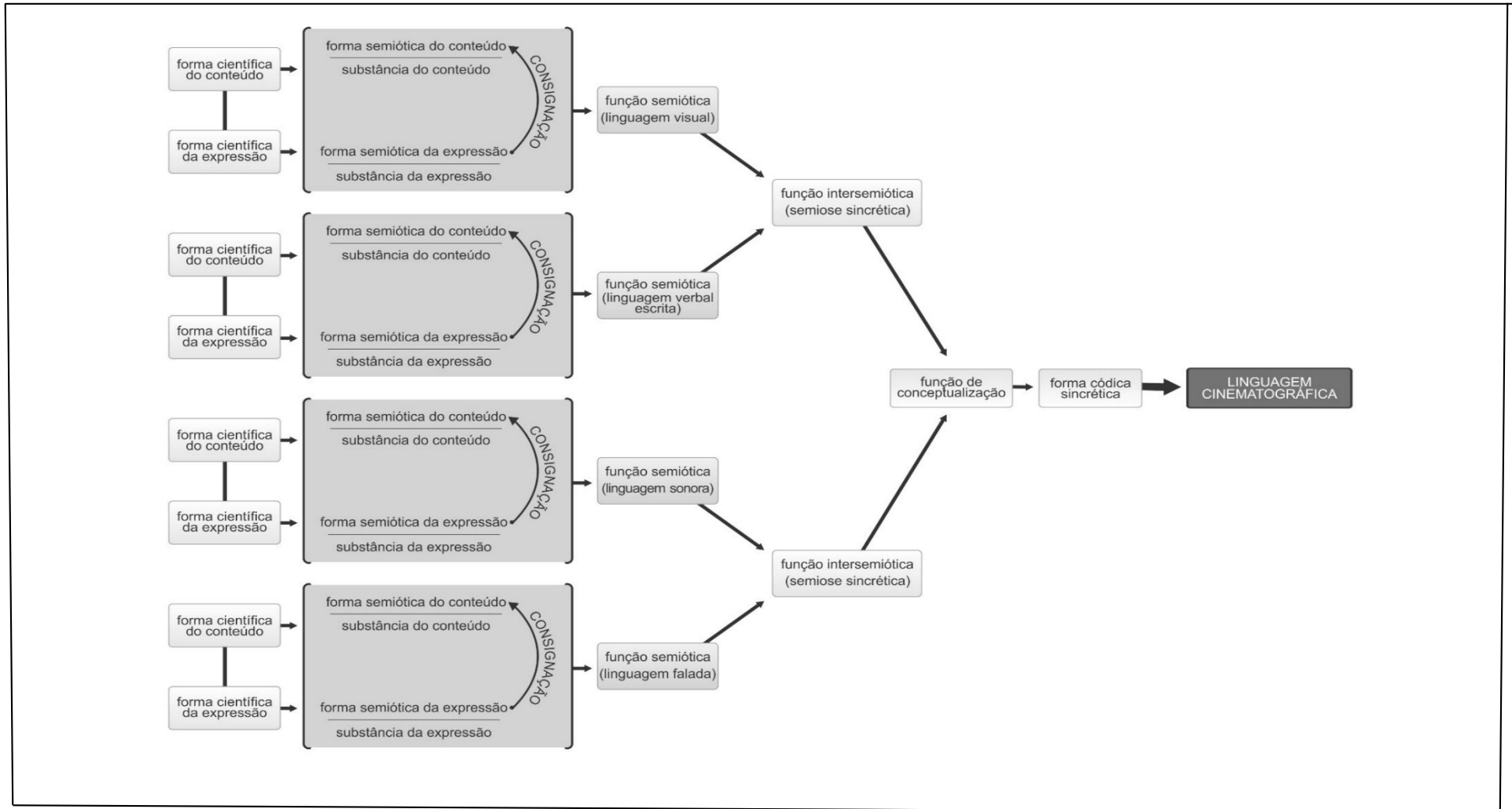
O ponto de vista aqui proposto aponta que o fazer cinematográfico cria a significação a partir da sincretização de diversas linguagens e esta pode ser alcançada, por fim, com o acesso ao filme.

No quadro 3, inserido a seguir, apresentamos a sugestão de como seria a aplicação do modelo de análise da forma códica sincrética em um filme falado e algumas das linguagens que poderiam ser elencadas na sincretização, bem como as relações entre elas que levam à construção do sentido:

Não temos o intento de analisar separadamente aspectos formais do filme, mas tendo em vista o objetivo de contemplar efeitos de sentido gerados pela sincretização, é importante mencionar alguns dos materiais que se apresentam como componentes das linguagens participantes na manifestação da significação homogênea.

O que propomos com este modelo é a análise do plano do conteúdo e do plano da expressão da linguagem sincrética de modo conjunto, sem que seja necessário abordar primeiramente os elementos de um plano e, em seguida, de outro plano da linguagem, separadamente, para tentar estabelecer de modo ulterior homologações entre ambos. Já que concebemos o sincretismo como uma superposição de todos os fúntivos que participam do sistema, seria desnecessário segregar tais elementos e uni-los posteriormente. (GUIRADO, 2013, p. 82)

Quadro 3 – Aplicação do modelo de análise da forma códica sincrética em um filme falado



Fonte: GUIRADO, 2013, p. 90.

Temos assim o objetivo de analisar a partir das cenas dos dois filmes como o arranjo e a organização das linguagens participantes do sistema de sincretização se modificam com a ocorrência da estesia, tendo em vista que tais linguagens se colocam como funções e também como funtivos de novas funções a serem criadas.

Analizamos adiante de que forma as modificações que surgem na significação a partir da estesia podem ser notadas na narratividade por meio do que é trazido pela linguagem cinematográfica, sistema de funções e funtivos criado pela sincretização. Em nosso estudo consideramos as especificidades materiais do cinema aqui mencionadas a partir da ideia de que se trata de um sistema semiótico que traz como produto final a significação homogênea da forma códica sincrética, o objeto fílmico.

3.1.1 Pertinência da semiótica para o roteiro de cinema

O roteiro cinematográfico é, de forma resumida, o texto verbal escrito que indica como a narratividade de um filme se desdobra. Assim, estabelece um estatuto narrativo com normas e regras que serão utilizadas para construir as estruturas sequenciais da narrativa que será elaborada na linguagem cinematográfica.

Autores consagrados, como os americanos Syd Field e Robert McKee, produziram manuais dedicados a ensinar como construir um roteiro cinematográfico, tais obras servem de referência para análise e criação de roteiros de um modo geral²⁷. Esta teorização surgiu para direcionar a elaboração de roteiros para filmes de ficção, com o intuito de planejar e explicar formalmente as ações decorrentes das implicações de diversas peripécias em um filme.

Em linhas gerais, um roteiro é criado a partir de uma *storyline* na qual se apresenta a descrição de ao menos um personagem, de um conflito, seu desenvolvimento e sua resolução²⁸. A partir da *storyline* será desenvolvido o argumento, a base do roteiro, que

²⁷ As respectivas obras são: *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*, de Syd Field (1995), e *STORY - Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro*, de Robert Mckee (2006).

²⁸ A *storyline* traz a ideia para a elaboração de um filme, é o ponto de partida para a escrita do roteiro completo e deve ser escrita em poucas linhas.

pode conter as ações e as indicações de falas²⁹. Nesta parte da estruturação da narrativa a história deve ser escrita de forma linear, sem divisão de cenas.

Depois, será criada a escaleta, estrutura que deve ter as indicações e separações de cenas, as situações e ações do personagem. Diferentemente do argumento, no qual a escrita pode ser mais literária, na escaleta a narratividade deve ser organizada em ações.

Por fim, o roteiro traz todos os elementos necessários para criar a história, desde detalhes sobre o áudio, o vídeo, as ações ocorridas, os comportamentos dos personagens, até os diálogos que deverão ser encenados. Ele deve estar dividido em cenas e deve conter indicações de ações e dos diálogos.

A complexidade do processo criativo das narrativas audiovisuais, sejam elas pensadas originalmente para cinema, televisão ou streaming, deve-se essencialmente à sua dinâmica, com a participação de diversos profissionais especializados atuando de forma segmentada e hierárquica. Assim, o processo exige a articulação de vários agentes – como roteiristas, diretores, produtores, executivos, editores e elencos –, técnicas, recursos tecnológicos e decisões corporativas, que refletem intenções e interesses artísticos, comerciais e institucionais. Além disso, é um processo que se estende ao longo de várias etapas – da ideia inicial e elaboração da primeira versão de um roteiro à edição final, pelo menos –, nas quais a narrativa ganha novas características. É preciso ainda destacar que a investigação do processo criativo nesse contexto envolve considerar a constante interface da criação com os processos de tomada de decisões das corporações da mídia. (ANAZ, 2018, p. 99)

Para sistematizar a estrutura do roteiro de cinema, Syd Field mede o tempo de um ato como um terço da duração da temporalidade total do filme, pois se trata de: “uma progressão linear de incidentes relacionados, episódicos e eventos que conduzem a uma resolução dramática” (FIELD, 1995, p. 48). Haveria, portanto, uma série de elementos que poderiam ser comparados a um “sistema”, partes individuais relacionadas entre si e arranjadas para a construção e um todo, uma unidade (Ibidem, p. 79).

Primeiramente o roteirista introduz a história em seu texto, em seguida, acontece um evento em meio ao que é contado que coloca os personagens em busca de um objetivo que surgiu. Normalmente o acontecimento deve ser transformador e colocar os personagens em uma busca de algo.

²⁹ O argumento é o desenvolvimento da *storyline* e pode ter de 5 a 10 páginas, em média.

A partir deste evento, a obra entra no segundo ato, que é a parte mais importante do filme, momento em que quase tudo vai acontecer, pois diversas transformações se dão nas trajetórias dos personagens. No fim do segundo ato, o personagem principal chega no início do que se mostra como resolução do conflito.

Depois disso, há um curto terceiro ato que resolve não apenas as questões já levantadas, mas que tem também o objetivo de mostrar o que se passou com o núcleo central de personagens. Roteiros escritos em 3 atos têm grande sucesso como narrativas, já que seus filmes em geral agradam o público. Esta é a razão pela qual milhares de obras optam por tal estrutura de roteiro até os dias atuais, e depois disso “o roteiro após ser adquirido por um estúdio, produtora ou emissora fica sujeito a várias modificações, que podem ser feitas por diversos agentes em diferentes graus: roteiristas, diretores, executivos, produtores e elenco” (ANAZ, 2018, p. 100).

Robert McKee afirma que um ato é “uma série de sequências que culminam em uma cena climática, causando uma grande reversão de valores, mais poderosa em seu impacto do que em qualquer cena ou sequência” (MCKEE, 2010, p. 52). O primeiro ato seria a “armação” inicial da história, nele são apresentados os personagens e os motivos da sua missão. No segundo ato, há a “confrontação ou conflito”, a fase da ação, e no terceiro ato ocorre a “resolução” dos conflitos, reestabelecendo o equilíbrio narrativo.

A transição apontada no roteiro serve para indicar quando se dá um corte específico de uma cena para outra. Já o *turning point*, “ponto de virada”, é o clímax em que algo transformador muda os atos dramáticos do personagem, momento da narrativa em que há a passagem de um ato a outro. A história se modifica a partir de incidentes e ocorre a transformação do personagem responsável pelo movimento da narrativa, pois um incidente ou evento reverte a ação em outra direção (FIELD, 1995, p. 97).

Sabemos, conforme demonstra a semiótica, que o caráter implicativo dos eventos faz com que um deles implique em outro posterior. A vivência corriqueira do sujeito narrativizado é representada pelo que é semantizado como cotidiano, no roteiro isso é representado pelas indicações de que a narrativa segue sem modificações. Quando a estesia atinge o sujeito, resulta em uma ruptura no percurso narrativo, e nossa tese é de que no roteiro cinematográfico isso equivale à função do ponto de virada.

A partir do ponto de virada colocado no roteiro do filme pode haver quebra de isotopia e em nossas análises procuramos identificar tais momentos em que se observa a ruptura da semantização que estava sendo construída. Então, pretendemos mostrar porque os conectores de isotopia são importantes para a garantia da coerência narrativa, já que permitem que se reconheça a continuidade desta na significação apresentada.

3.1.2 A estesia em narrativas fílmicas

Conforme colocamos anteriormente, a significação da linguagem cinematográfica define-se a partir da relação entre diversos elementos quando colocados como funtivos da função de superposição da qual resulta o sincretismo, bem como pela relação criada em seguida entre percursos temáticos e figurativos que se originam na manifestação do objeto sincrético.

O sincretismo da linguagem do cinema não se trata apenas da fusão momentânea de códigos – como as imagens apresentadas, o texto verbal escrito que pode ser lido na tela e a sonoridade apreendida. Trata-se da articulação conjunta de algumas linguagens cuja manifestação se dá, por exemplo, na angulação da câmera para a filmagem das cenas, nos diálogos dos personagens, nos textos verbais diegéticos, na composição das imagens na tela e nos elementos musicais utilizados para a elaboração da trilha sonora.

São fundamentais para essa construção os planos criados com as cenas, os cortes executados na montagem, os enquadramentos selecionados e suas regras autônomas de organização sintática. Tais elementos são integrados a outros: a gestualidade dos atores, a arquitetura dos cenários, assim como os fatores que se encontram fora da diegese e que, por meio de sons utilizados, podem participar da narrativa. Esses componentes articulados constroem a significação de maneira particular, pois só podem ser encontrados de forma conjunta nesta linguagem.

Na narratividade de um objeto sincrético, em um filme, podemos observar o súbito evento, aquilo que o sujeito não pode comandar, reger ou dominar dentro da narratividade

fílmica. Partindo da abordagem de tais aspectos, investigamos como pode ocorrer a estesia nos produtos da forma códica sincrética³⁰.

Consideramos que o “sentido da expressão” do cinema é estruturado por meio do efeito da “consignação” que ocorre em tal linguagem como um semantismo da expressão³¹:

poderíamos cunhar o conceito de «percurso de consignação», com o apoio de algumas acepções etimológicas do termo tais como de “marcar com um sinal, selar...” (MACHADO, 1967: p. 685). Note-se que a introdução do termo é tentativa, primeiro, de não abandonar o campo semântico da significação (daí a manutenção do radical) e, em seguida, de procurar evitar ambiguidades, metáforas e obliquidades suscetíveis de sempre rondarem a utilização do termo “significação” para o plano da expressão quando porventura se têm de referir a ele como resultado da articulação dos semantismos da expressão. (BEVIDAS, 2015, p. 84)

Por conseguinte, a significação no cinema é materializada também pela substância da expressão de cada uma das linguagens sincretizadas, já que a forma da expressão é invariante e pressuposta a uma substância variável e, segundo Hjelmslev (1975), podemos admitir que diferentes substâncias da expressão são capazes de modificar o sentido de um texto. Em nossas análises buscamos verificar como as diferentes substâncias da expressão podem de diferentes maneiras representar a estesia e também ser modificadas a partir dela.

3.2 Análise dos filmes

Nosso objetivo nesta parte final é examinar de que maneira o plano da expressão será modificado juntamente ao plano do conteúdo na linguagem do cinema, com a sincretização, a partir da “fratura” ocorrida na narrativa com a estesia.

Para fins de reflexão teórica e de abordagem analítica, tomamos como exemplo o evento estésico que pode ser observado em uma cena da segunda parte do filme

³⁰ O âmbito da manifestação da linguagem do cinema foi nomeado “forma códica sincrética” (GUIRADO, 2013, p. 76) para que se diferenciasse da designação de “forma códica” greimasiana, seguindo os apontamentos de Bevidas (2015, p. 15) sobre o tema.

³¹ Termo utilizado inicialmente por Hjelmslev (1975, p. 53-64), no capítulo “Expressão e conteúdo”, o “sentido da expressão” define a especificidade das linguagens complexas e do cinema em sua significação global por meio do exame do plano da expressão de cada linguagem operante.

Ninfomaníaca (2013), de Lars von Trier e também de *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders.

Lars von Trier foi um dos criadores do movimento cinematográfico Dogma 95³² junto com Thomas Vintenberg e em seus trabalhos corrobora com a construção de filmes que reforçam um modo mais simples e natural de fazer cinema em que “estabelece as premissas necessárias para uma ruptura com a cinema dito ‘comercial’, listando as 10 ‘regras’ básicas para a elaboração de uma nova estética, suas ‘leis de castidade’ (MARTINS, 2014, p. 02)”.

O diretor alemão Wim Wenders é conhecido por misturar em suas obras diversas abordagens artísticas possíveis, já que transita entre ficções, documentários e séries de televisão, geralmente desenvolvendo temas pertinentes ao realismo fantástico. Wenders é também presidente da Academia de Cinema Europeu e em 1987 ganhou o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes com o filme *Asas do Desejo*, que será analisado a seguir.

Ambos os diretores produzem atualmente trabalhos considerados parte da gama de filmes do “cinema autoral”. Sobre o surgimento desse conceito que foi amplamente desenvolvido esclarecemos sobre seu início na França na década de 50:

Truffault enaltecia os filmes B americanos à custa do impassível e autointitulado cinema francês “de qualidade”, Ele defendia apaixonadamente um estilo mais pessoal de direção, no qual os cineastas pudessem arriscar e criar uma marca única nas obras. Era o nascimento do que acabou conhecido como “*la politique des auteurs*”. (KEMP, 2011, p. 190)

O “cinema autoral” pode também ser encontrado em livros e sites nomeado como cinema *underground*, independente ou alternativo, em que os filmes de longa ou curta-

³² “O movimento Dogma 95 começou, como o próprio nome já diz, em 1995. Foi uma iniciativa dos diretores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg. Juntos, os cineastas criaram o “Manifesto Dogma 95” e o “Voto de Castidade”, estabelecendo algumas regras para o fazer cinematográfico, baseadas em valores tradicionais – como história, atuação e tema, desprezando o uso de efeitos especiais elaborados ou de recursos tecnológicos. Foi uma forma de colocar novamente o poder nas mãos do diretor, como artista, ao invés de simplesmente dar aos estúdios a autonomia sobre a criação dos filmes” (KREUTZ, 2018).

metragem são elaborados e distribuídos em geral às margens do sistema de mercado cinematográfico convencional. Existem festivais de cinema que têm como foco as obras do cinema autoral (como o festival Sundance, que busca premiar os filmes considerados melhores em termos artísticos).

O "Cinema Autoral" ou "Cinema de Autor" é um estilo de produção cinematográfica que destaca o diretor como principal foco e força criativa na realização de um filme. O fundamento principal dessa teoria é que o diretor, por ter uma visão global da produção (áudio e imagens do filme) deve ser considerado mais o autor da película do que o roteirista, pois são as tomadas de câmera, a iluminação, a duração da cena e todos os outros elementos decididos pelo diretor que definirão os significados expressos pelo filme, colocando o roteiro abaixo dessa hierarquia. Dessa forma, o filme acaba se configurando no diretor, fazendo possível uma liberdade maior de criação e até mesmo com baixo orçamento. (COELHO, 2014)

A liberdade do realizador no cinema autoral é maior em relação aos critérios artísticos que serão utilizados nas obras. Mesmo assim, atualmente sabe-se que as películas recebem grandes investimentos para que diretores que eram considerados mais propensos a buscar tal liberdade de criação em seus trabalhos possam também participar de grandes produções nas quais há grande investimento financeiro com o intuito de agregar o nome desses profissionais de renome do cinema no material que será oferecido ao público.

Sobre a mudança de tal cenário nos últimos tempos em relação aos filmes autorais há também atualmente outro movimento; empresas como o Netflix (site pago de exibição de filmes por *streaming*) compram o direito de exibição da obra para seus assinantes após haver um breve lançamento ao público geral nos cinemas, como ocorreu atualmente com o filme “O irlandês” (2019), do diretor Martin Scorsese.

3.2.1 Análise de *Ninfomaníaca*, de Lars von Trier

A narrativa se divide em duas partes, *Ninfomaníaca I* e *Ninfomaníaca II*, que foram lançadas separadamente nos cinemas. O início da primeira parte nos apresenta Joe (Charlotte Gainsbourg), a personagem principal, que na primeira cena está machucada e deitada em um beco.

Ao mostrar ao público uma série ininterrupta de encontros casuais que esta personagem busca para ter relações sexuais, é importante esclarecer que o filme não tem a proposta de ser apenas uma narrativa erótica – embora tenha em sua discursividade muitos elementos de erotismo e de sensualidade – e nem mesmo pornográfica, mesmo que traga cenas de nudez e mostre alguns momentos de relações sexuais entre os personagens.

Alguns dos cartazes de divulgação do longa-metragem possuem imagens dos atores simulando o momento do orgasmo sexual, tema central da narrativa, como exemplo do que apresentamos a seguir.

As fotos dos personagens em gozo com o orgasmo sexual formam contraste com alguns elementos da narrativa, o que constrói o seguinte paradoxo: experiências sexuais múltiplas da protagonista, que ocorrem às vezes num mesmo dia com homens que proporcionam a possibilidade de encontro com figuras masculinas que lhe trazem o falo, a penetração e a relação sexual vivenciada de maneiras diversas ao mesmo tempo em que nenhum prazer é obtido por Joe.

Nestes momentos das vivências sexuais Joe relata que não sente vínculo com o outro, não há envolvimento afetivo em relação aos personagens com quem se encontra. Há ainda com esses encontros e relações sexuais cada vez uma maior sensação de que algo importante lhe falta, bem como o aumento de seu desejo por buscar a completude quanto mais encontros acontecem; novas incursões sexuais esvaziadas de sentido.

Figura 7 – Cartaz de divulgação do filme *Ninfomaníaca* na versão alemã



Fonte: IMDb

As personagens femininas das narrativas fílmicas de Trier costumam ser marcantes e em *Ninfomaníaca* isso não é diferente, como podemos observar na seguinte análise da obra do diretor dinamarquês:

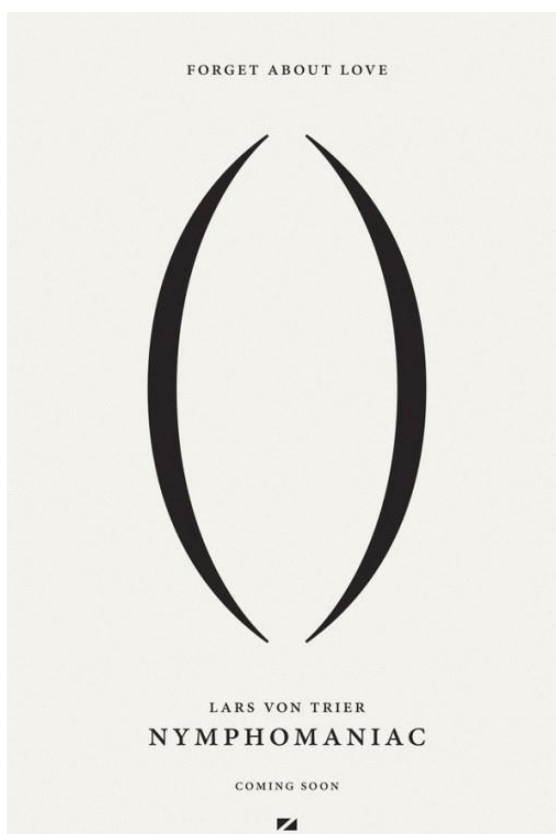
As protagonistas dos filmes de Trier têm em comum a aura da excepcionalidade. Transitam pelos extremos, não lhes convêm a normalidade. São seres de exceção cuja particularidade de comportamentos põe em xeque a ordem vigente por meio de algumas constantes que dão às personagens o contorno da heroicidade ou da vilania. A catástrofe as espreita como um mecanismo incontornável a cujas penas elas se atiram, contraditando o senso comum do patriarcado, da religiosidade, dos estereótipos de inserção social. Aliase a isso certo heroísmo decaído ou ímpeto de destruição; índices de

marginalidade, mas também de uma curiosa humanidade cujo desvario toca as raias da nobreza. (RUFINONI, 2017, p. 286)

Joe também é uma personagem criada por Trier que narra ao seu ouvinte as catástrofes de sua vida e, ao assumir ser uma ninfomaníaca explicita as situações em que não se sentiu aceita socialmente e também não encontrou compreensão de pessoas de seu convívio em esfera íntima.

Um dos cartazes do filme, conforme mostra a próxima imagem, reforça a importância da presença das personagens mulheres no universo retratado por Lars von Trier, sobre a condição de busca contínua e incessante do prazer, mesmo que isso se dê de maneira considerada desmedida e que gere consequências de descontrole e dificuldades na vida da personagem principal.

Figura 8 - Cartaz de divulgação do filme *Ninfomaníaca* na versão americana



Fonte: IMDb

O cartaz abaixo, que anuncia a segunda parte do filme, tem como objeto o chicote que Joe ganhará de um dos homens com quem se relaciona, como veremos mais adiante. O amor e o afeto que podem estar envolvidos em uma relação sexual são colocados como metáfora no formato de um coração com que é montado o chicote para a foto, objeto que simboliza o vínculo estabelecido entre os dois personagens, de submissão e busca pelo prazer.

Figura 9 - Cartaz de divulgação do filme *Ninfomaníaca II* na versão brasileira



Fonte: IMDb

Em *Ninfomaníaca I* a personagem Joe é encontrada por um homem mais velho, Seligman (Stellan Skarsgard), que lhe oferece ajuda e a leva para sua casa, onde descansa para se recuperar. Ao despertar, a jovem mulher conversa com Seligman sobre sua vida, repleta de aventuras sexuais experienciadas e justifica o motivo de considerar-se uma ninfomaníaca, já que desenvolveu um comportamento compulsivo em busca de satisfação sexual e do gozo.

Figura 10 – Seligman ao encontrar Joe na rua



Fonte: IMDb

Joe, protagonista da trama, relata diversos fatos de seu passado desde a infância (entre memórias com seu pai, com os amigos da escola e com sua mãe), até a adolescência (nas relações estabelecidas com diversos homens, relações com as amigas mulheres e também com seus pais) e a idade adulta (em que tem um filho, um marido, fala sobre a saudade que sente do pai falecido e vivencia novas aventuras sexuais em busca de suprir suas carências e também para compreender a natureza de seus desejos).

A personagem é mostrada nas duas partes do filme um pouco machucada enquanto está com Seligman no quarto para o qual ele a levou, assim, Joe lhe conta sobre o que aconteceu em sua vida e podemos compreender que a narrativa de ambas as partes do filme (*Ninfomaníaca I e II*) ocorrem em um mesmo dia.

Como podemos notar, angústia, desespero e tristeza acometem imensamente a personagem em sua trajetória narrada a seu ouvinte, situação em que se desenvolve uma circunstância semelhante ao que seria o encontro de um terapeuta com uma paciente. Seligman inicialmente não culpa Joe, apenas a questiona de forma a mostrar o quanto está instigado pelas histórias contadas e também parece estar interessado em saber os desdobramentos de tudo que aquela nova figura que está diante dele traz como dilema humano. Racionalmente o homem desdobra diversos dos fatos ouvidos em teorizações para explicar com seu arcabouço erudito o que se passa com a mulher.

A dinâmica da presença dos dois personagens no quarto de Seligman lembra uma disposição teatral que difere de todos os jogos cênicos registrados pela câmera nos *flashbacks* que são constantemente evocados por Joe.

Figura 11 – Joe e Seligman em um dos momentos de confissão da protagonista



Fonte: IMDb

Seligman fica envaidecido, como fica claro ao longo da narrativa, ao tomar para si a tarefa de auxiliar Joe em sua racionalização a respeito das vivências relatadas, e lança mão de diversas referências eruditas nas falas que coloca suas opiniões. Ele possui vasto conhecimento em diversos campos teóricos, o que foi adquirido por meio de infindas leituras a respeito de variadas áreas de conhecimento. Com o passar das cenas, ao escutar as histórias de Joe repletas de emoções e aventuras o personagem se revela desolado com sua própria trajetória de vida, pois o homem é solitário e não tem vivências próprias emocionantes das quais possa lembrar-se com fervor.

Acompanhando a explanação da protagonista na narrativa, vemos que quando chega à puberdade, Joe não quer mais ser virgem, já que encara tal condição como impedimento para o seguimento de sua trajetória de forma digna, mesmo que pensar em ter relações sexuais lhe trouxesse também medo quando era jovem, conforme confessa. É de uma forma impessoal e simples que ela escolhe o parceiro para este momento da primeira relação sexual e é com tranquilidade que conta como tudo foi planejado para que

pudesse finalmente conhecer o sexo. Tudo aquilo lhe parece rotineiro, não lhe traz a satisfação e a plenitude que ela procura nas experiências.

Há uma oposição clara entre os dois personagens construída em seus discursos: a isotopia racional, que é trabalhada pelo homem em sua forma de conceber o mundo e compreendê-lo a partir das teorias que os livros lhe explicam, mesmo que nunca tenha vivenciado sobre o que já leu e, assim, coloca-se como observador dos fatos vividos (postura que reforça ao ser ouvinte de Joe diante de todas as vivências compartilhadas); e a isotopia emocional, que é apresentada aos espectadores pelo que Joe explica ter sentido, experimentado, colhido como resultado de suas escolhas e que compõe a bagagem que traz como repertório de conhecimento – que não passa pelos livros, em oposição a seu interlocutor. Há então em diversas cenas o conflito das duas perspectivas a respeito de emoções humanas, vivências extremas que podem devastar um sujeito, como explica a protagonista, e diálogos em que ambos concordam. O que precisa ser ressaltado, como mostrado no fim do filme, é que a experiência ultrapassa em grande parte o que o olhar científico e teórico pode descrever ou mesmo buscar formalizar em compreensão ou método diante de situações de arrebatamento do sujeito.

Em *Ninfomaníaca II* está a cena que analisamos: temos o relato de Joe de que quando era menina sentiu que seu corpo levitava no momento em que teve um orgasmo e com isso uma alucinação na qual visualizou as imagens de duas mulheres, uma de cada lado do seu corpo. Sem nenhum estímulo físico, portanto, houve pela primeira vez o evento que modificou alguns valores em sua vida, o gozo sexual, como narra a Seligman.

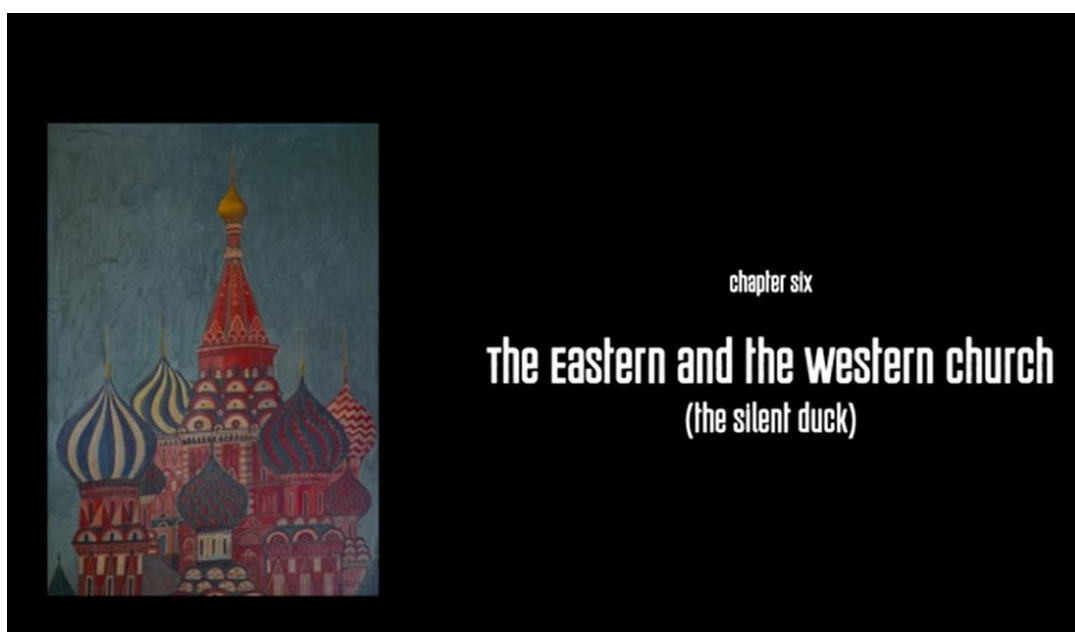
A partir deste evento a personagem pensa – conforme mostra na racionalização posterior elaborada quando madura, em outra fase de sua vida – que perdeu a capacidade de atingir orgasmos depois daquele dia ocorrido em sua infância até parte da idade adulta. Esta fase foi descrita em um dos diálogos como “um período em que todas as sensações sexuais me foram negadas”.

É assim que o homem até então desconhecido toma conhecimento de seu primeiro orgasmo. Tal evento teria ocorrido de forma espontânea quando era criança em um dia em que se encontrava com amigas no alto de uma montanha, num momento lúdico e descontraído.

A protagonista relata em seguida que a situação vivenciada, tomada em sua excepcionalidade, foi posteriormente diagnosticada por um médico como um ataque epilético. Este trecho da narrativa é permeado por uma discussão sobre religião e sobre sexo, e faz parte do capítulo da segunda parte do filme “A Igreja do Oriente e a Igreja do Ocidente”.

No início do relato de Joe, após a apresentação do capítulo na imagem colocada a seguir, temos a tela preta com o som diegético³³ do cantar de pássaros, o que anuncia o universo bucólico que será mostrado a seguir.

Figura 12 – Abertura do sexto capítulo do filme



Fonte: IMDb

A tela preta segue para um *close* diretamente no rosto da personagem que está deitada na grama olhando para o céu e observando a natureza ao seu redor. Surge então a

³³ Como colocamos em nossa dissertação de mestrado: “A respeito da manipulação do som no cinema, costuma-se abordar geralmente seu uso em relação ao tempo e ao espaço da diegese, como explica Claudia Gorbman em *Unheard Melodies, Narrative Film Music* (1987). São consideradas diegéticas as sonoridades objetivas, como os diálogos e as paisagens sonoras, que são perceptíveis aos personagens, aos espectadores do filme e podem ocorrer dentro do campo visual ou fora dele (*on screen/off screen*). Os elementos não-diegéticos são sonoridades subjetivas, perceptíveis apenas aos espectadores, como os efeitos sonoros especiais, uma música de fundo ou a voz de narração. As sonoridades metadieéticas também são subjetivas, uma vez que dizem respeito ao imaginário de um personagem e só podem ser percebidas pelos espectadores” (GUIRADO, 2013, p. 72).

imagem do vento batendo na relva, abelhas polinizando flores e também uma cascata com o fluir de águas calmo entre pedras. É exibido na tela um pássaro cantando e as amigas de Joe brincando juntas um pouco distante dela.

Depois, vemos novamente um close do rosto da protagonista que fecha os olhos, em seguida é mostrado o céu nublado com o sol escondido, no topo, como se fosse o horário da metade do dia. A próxima imagem revelada é a do corpo da menina inteiro, deitado, enquanto ela fica de olhos fechados.

Depois disso, seu rosto volta novamente ao *close* e ela se mostra agitada, apreensiva por não entender o que está acontecendo, pois parece levitar enquanto sua respiração torna-se ofegante. Seu corpo é visto então levitando e percebemos o medo de Joe ao notar que não tem o controle da situação que lhe acometeu. Ao vermos seu corpo receber luz, a próxima cena expõe o que foi registrado na foto abaixo: a garota está envolvida em uma aura dourada junto a duas figuras femininas, o que pode nos deixar a impressão em um primeiro momento de que se tratam de duas deusas, uma de cada um dos lados, mas o diálogo de Joe e Seligman que vem a seguir explicita de outro modo a significação que pode ser construída .

Figura 13 – Joe quando criança no dia de seu primeiro orgasmo



Fonte: IMDb

Na conversa entre os dois personagens, Seligman e Joe falam do orgasmo espontâneo da menina, situação da qual o homem zomba no início – talvez em grande parte por seu desconhecimento a respeito da sexualidade em seu sentido prático, da ordem

do sensível, por ter-se dedicado a este tema apenas no âmbito teórico, como ele mesmo explica.

A protagonista conta que posteriormente ao que foi relatado sobre sua infância recebeu um diagnóstico médico e explica “meu primeiro orgasmo veio sem o mais leve toque, lá em cima, nas montanhas”.

Após descrever como eram as duas mulheres que apareceram na visão que teve durante o orgasmo, Seligman explica para Joe que se tratam de Messalina (mulher do Imperador Claudius – “a mais notória ninfomaníaca da história”, como ele afirma) e de uma prostituta da Babilônia montada no Nimrod, que tinha forma de um touro. Aqui temos a ironia colocada por Lars von Trier, diretor do filme, como lhe é tão peculiar nos roteiros de seus filmes e nos diálogos das personagens, que opõe as duas figuras como representantes das Igrejas do Oriente e do Ocidente.

Seligman diz também que a história que ouve de Joe neste momento é como “uma versão blasfema da transfiguração de Jesus no Monte Tabor”, episódio relatado na Bíblia, e coloca também que este é o “momento em que a humanidade de Cristo é iluminada pela luz eterna”, quando Jesus subiu a montanha com Pedro e outros dois discípulos. Todas essas impressões são por ele trazidas justamente para demonstrar quão perplexo está com tudo que ouve naquele dia.

Figura 14 – Joe durante seu primeiro orgasmo

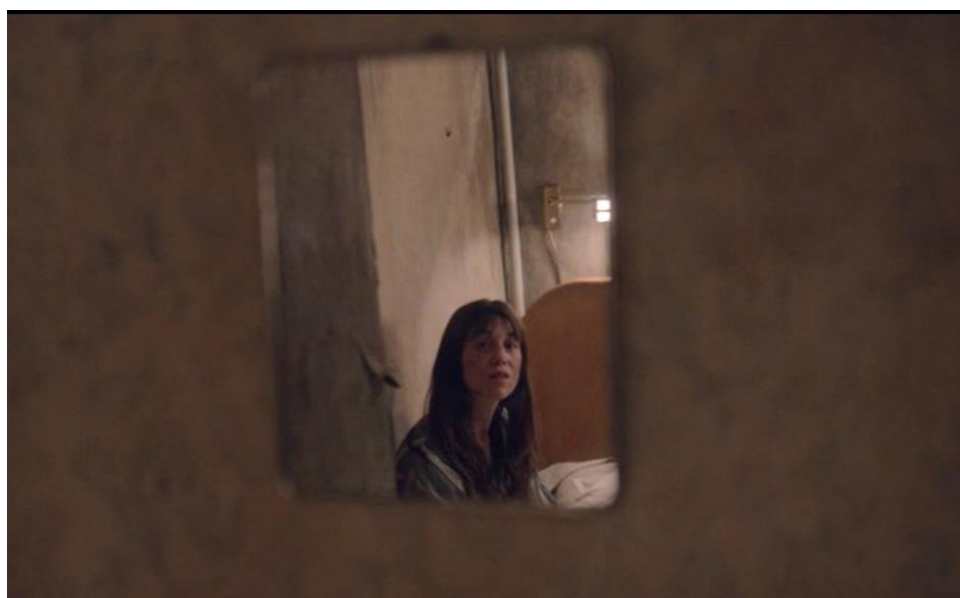


Fonte: IMDb

O homem diz que ela “exige muito de seus ouvintes” quando termina de ouvir o relato sobre o orgasmo espontâneo que mudou a vida de Joe, e continua: “e então você perdeu inteiramente sua capacidade de ter orgasmo”. Com isso, o homem estabelece uma metáfora entre o resultado da experiência relatada por Joe e a ópera do compositor alemão Richard Wagner *Das Rheingold*, a descida para Nibelheim (1876). Questionada sobre a descrição do evento extraordinário e seu real malefício para sua vida, a protagonista responde “Tente imaginar. Se um acidente vascular cerebral o fizesse perder todo seu desejo de ler. Seu amor por livros e literatura”. E ele responde: “não sei se posso imaginar isso”.

É dessa forma que Joe constrói-se como uma heroína, do ponto de vista da emancipação de uma personagem feminina, quando fala de modo consistente sobre sua história, mesmo com alguns receios quanto a julgamentos que poderiam surgir a seguir, pois está exausta de ser sempre rotulada como alguém doente ou pervertida, como a personagem afirma. Sua história mostra-se crível e coerente, mesmo que ele a questione em alguns momentos sobre a veracidade dos fatos.

Figura 15 – Joe em sua reflexão a respeito de sua trajetória



Fonte: IMDb

Quando conta a Seligman o que lhe aconteceu, narra as emoções e todas as consequências de suas escolhas para sua vida pessoal e também de sua família

(especialmente após se tornar mãe). Ele então compreende o momento do primeiro orgasmo, considerando que depois dele Joe perdeu inteiramente a capacidade de atingir o gozo sexual.

A escolha do diretor dinamarquês de colocar em grande parte do tempo a personagem exposta na tela falando de sua própria história (sem que esta seja acompanhada por uma câmera, como observador onisciente, um dos recursos amplamente utilizados no cinema) faz com que Joe narre sua vida conforme deseja, utilizando até mesmo elementos do ambiente físico, do quarto em que se encontra, para criar metáforas. Marginalidade, solidão e estranhamento sobre si mesma são a tônica de seus relatos, já que se sente diferente em relação a muitas mulheres na forma de buscar prazer e também de acessá-lo. Contando sua história, compreende-se um pouco mais e cria uma nova forma de encarar a própria sexualidade.

Tendo em vista que consideramos que a estesia pode decorrer de eventos eufóricos ou disfóricos do percurso do sujeito, este é movido na narratividade a partir da foria que se modifica. Na cena analisada notamos que a estesia vivenciada no primeiro orgasmo é eufórica para a personagem dentro de seu campo de valores, já que Joe gosta de rememorar-la e busca incessantemente sua repetição ao longo da narrativa, bem como das sensações que lhe vieram naquela vivência.

A vida adulta da personagem, sujeito semiótico representado por Joe, é marcada pela busca incessante do objeto de valor que lhe traria nova estesia: a repetição do que vivenciou por meio do orgasmo espontâneo na infância. Sujeito em busca constante por um objeto de valor que nunca encontra é o que Joe nos descreve ser nas narrativas das aventuras em que se coloca para chegar ao orgasmo sexual. É ativando a memória que acessa tal experiência da infância de modo a presentificá-la; esta é a única forma de fazê-lo a menos que esta experiência ocorra novamente.

A missividade da cena descrita, o momento do primeiro orgasmo, mostra-se remissiva, de acordo com a comparação possível de se fazer com a cena que se dava anteriormente e com o que se configurou em seguida da ruptura estética. No quadro a seguir mostramos a sistematização de como o fazer missivo pôde ser identificado:

Quadro 4 – A missividade na cena analisada de *Ninfomaníaca*

momento 1 (anestesia)	momento 2 (estesia)	momento 3 (anestesia)
emissividade	remissividade	emissividade

Fonte: Elaboração da autora

O momento 1 é aquele em que a garota se encontra com as amigas quando criança em estado natural, deitada, olhando para o céu quando fica sozinha em um dia normal de sua rotina infantil, em que a emissividade está instaurada. No momento 2 há a estesia, o orgasmo espontâneo acontece e Joe sente que seu corpo levita, temos então a remissividade neste trecho. Já no momento 3 o cotidiano retorna, a menina volta para seu estado natural após o orgasmo, instaura-se a emissividade. A partir disso, ela procura obter novamente a mesma sensação em diversas situações em sua vida.

A estesia, nesta situação da cena analisada, instaurou a remissividade no fluxo narrativo que estava colocado no filme: diversos episódios representam sempre a frustração do esvaziamento de sentido, a falta de prazer, até esta cena em que ela rememora quando obteve o prazer sem que precisasse buscá-lo.

A respeito da narrativa fílmica apresentada em *Ninfomaníaca I e II*, há um programa narrativo inicial de Joe quando criança no qual o sentido é construído de acordo com as expectativas do sujeito e o tempo tem fluência corrente, sem alterações significativas. Porém, com a cena mencionada, surge um antiprograma em relação ao que estava sendo narrado: o orgasmo ocorrido pela primeira vez eleva a personagem a um estado de êxtase e novidade nunca antes experimentado, como uma interrupção do momento até então vivido – estranhamento de êxtase e sensação de não controlar a situação que estava se desenrolando. A partir disso, do surgimento e do fim da estesia, a significação da narrativa foi modificada, pois a surpresa despertada fez com que o sujeito ficasse posteriormente em estado de espera para que a estesia se desse novamente.

No momento estésico, o vínculo criado entre o sujeito e o objeto de valor no programa narrativo se dá em uma conexão juntiva que pode ser articulada de diversas formas na isotopia discursiva.

Pode ocorrer, por exemplo, uma incorporação do objeto de valor pelo sujeito enunciador, no entanto, é importante ressaltar que tal união não é definitiva e possui curta duração. A junção entre o sujeito (Joe quando menina) e o objeto de valor (seu primeiro orgasmo) ocorre e configura-se uma fratura em relação às significações anteriormente construídas.

O evento estésico narrado não pôde ser previsto na narratividade e modificou a condição do sujeito. Assim, após a potencialização do evento orgástico, este ganhou inteligibilidade e Joe, ao longo da narrativa descrita no filme, buscou incessantemente novas vivências da mesma ordem; foi estabelecida uma nova relação semiótica do sujeito com a narratividade.

A tematização do valor de vida é afirmada em *Ninfomaníaca* em figuras como o orgasmo, concretização da estesia a que Joe teve acesso, e suas atitudes libertadoras em busca do prazer, valor que lhe é tão caro – extremamente eufórico – que em uma cena é colocado como prioritário em relação à presença de Joe na noite de Natal com seu filho Marcel e seu marido Jérôme.

Quando o marido diz que se ela sair naquela noite nunca os verá novamente, mesmo angustiada, escolhe ir novamente ao encontro do homem com o qual busca prazer com a utilização de técnicas do sadomasoquismo. Vemos então que a protagonista não conseguia prender-se a valores como a maternidade, o amor romântico ou a família e por meio de tais relações obter em sua trajetória o que buscava.

Uma vez que a vivência estésica trata de uma negação do cotidiano, a pontualidade do instante decisivo de ruptura do cotidiano interrompe a continuidade e a duração com uma aparição acidental e efêmera, uma vez que ocorre a “fratura” da realidade. O sujeito, portanto, é colocado em estado de êxtase, ou seja, há posteriormente a ressemantização da narrativa criada pelo estado absorto em que este se encontra a partir da experiência que lhe traz nuances de totalidade.

A isotopia estética é observada quando os valores de vida afirmados ao longo da narrativa chegam a seu ápice, nos diversos momentos em que Joe tenta por meio de relações sexuais e também por meio de outras práticas alcançar a excitação que poderia levá-la ao orgasmo.

A isotopia da estesia neste filme é criada no percurso em que Joe, nas diversas fases da vida, diariamente busca formas diferentes de ter encontros sexuais que possam lhe trazer de novo o arrebatamento. É como se a grande narrativa do filme fosse constituída das pequenas narrativas que ela relembra: infindas vezes em que procurou o gozo sexual em sua vida até aquele momento.

Observando movimentos corporais do personagem, temos durante a estesia a respiração diferenciada, arquejante, somada à sensação de levitação do corpo, com o abrir e fechar de olhos, já que a protagonista ora se entrega às sensações desconhecidas, ora tem medo de não controlar aquilo que desconhece. Estes são traços da sensorialidade nos quais o evento extraordinário se manifesta e, assim, cria-se a isotopia estética, a continuidade de tais manifestações ao longo da narrativa.

Em *Ninfomaníaca* Joe busca incessantemente viver novamente tais sensações e tal conjunção com o objeto de valor do prazer sexual, que lhe é tão caro, e ao mesmo tempo lhe parece inacessível, já que todas incursões em sua “caça” pelo prazer não trazem sucesso.

Compreendemos desse modo que alguns acontecimentos na narrativa rompem o desenvolvimento que se dava. Ao tomar a experiência estética como um sentido elaborado por meio da linguagem, é possível dela desprender-se após o impacto do evento e voltar ao percurso natural anterior. A fratura ocorrida com a ruptura do programa narrativo que estava sendo desenvolvido e a oscilação do sujeito, bem como o estatuto particular do objeto que pode ser observado, tudo isso encaminha a narrativa para a “esperança de uma total conjunção por advir” (GREIMAS, 2002, p. 30), neste caso a partir da busca incessante da protagonista pelo orgasmo.

A nostalgia da perfeição mostra-se no longa-metragem com o modo como o sentido é disseminado para a personagem principal após seu primeiro orgasmo espontâneo, quando criança. Podemos entender que depois da cena em que rememora tal evento que a arrebatou ocorre a ressemantização do cotidiano posteriormente à estesia

porque Joe passa grande parte da vida adulta em busca de atingir a mesma sensação da qual possui lembrança.

A protagonista quer alcançar todos significados daquela vivência, seja por meio de relações sexuais nas quais estabelece envolvimento afetivo com os parceiros, seja em relações casuais fugazes de grande recorrência.

Daí em diante, considera-se uma ninfomaníaca, busca de forma obstinada e incessantemente obter prazer por meio do sexo praticado em grande quantidade de vezes, o que não lhe garante sucesso em sua procura por prazer, pois não há nova vivência estética. A demanda da protagonista é ininterrupta, uma jornada contínua perseguindo o novo surgimento da estesia que constrói a história de Joe, que é justamente por isso, como uma das diversas consequências para sua construção como sujeito semiótico, tomada por um imenso sentimento de culpa que faz com que repita diversas vezes no filme a fala em que afirma: “sou um ser humano ruim”.

O relato de Joe nas duas partes do filme *Ninfomaníaca* somando as aventuras apresentadas em todos os capítulos traz diferentes nuances do olhar construído em relação ao seu passado, até chegar ao momento presente. Temos, por fim, um relato autobiográfico peculiar de uma mulher que se considera ninfomaníaca e lembra paulatinamente de episódios de sua vida que fizeram com que ela assim se compreendesse:

o vivido é apresentado nas obras autobiográficas como memória de alguém: há um narrador que lembra e que relata a vida de um eu no passado. Assim, é importante observar o modo como esse narrador, no aqui e agora da narração, relaciona-se com sua memória narrada. A distância entre o narrador e sua memória pode ser mostrada como maior ou menor, assim como a separação entre o sujeito do presente e aquele do passado: numa extremidade está a imersão total na memória; na outra, a cisão total. (BARROS, 2016, p. 359)

Consideramos que o aqui e agora da narração apresentado por Joe e Seligman em diálogo é de curta distância da protagonista com os eventos vivenciados; todo narrar é como se tratasse de algo bastante recente, mesmo que se referisse à infância, dessa maneira, a separação existente entre o sujeito do presente e aquele do passado é pequena, por isso grande culpa acomete Joe a respeito de seus atos. Ela não considera ter se

transformado ou se curado do que pensa ser uma situação de adoecimento para a qual ela buscou diversas fugas e resoluções.

Temos no início do filme *Ninfomaniaca I* Joe narrando os fatos quando eles já aconteceram anteriormente. Esta se coloca, portanto, como conhecedora de todos os detalhes, já que aborda sua própria vida e as experiências que a tornaram quem é atualmente, com todas as questões profundas a respeito de seu ser que ela discute com Seligman como se estivesse ao mesmo tempo discutindo com os espectadores-observadores das narrativas ali ancoradas.

Sobre a nostalgia da perfeição, com a análise desta cena percebemos que em todo o restante dos dois filmes Joe busca o prazer, como já mencionamos, justamente para alcançar novamente a “perfeição” trazida para ela sensorial e cognitivamente com a estesia.

Figura 16 – Joe adolescente



Fonte: IMDb

A respeito da construção do roteiro da película, notamos que o ponto de virada, o evento que reverte a ação que estava se desenvolvendo para outra direção, move a história adiante e muda o curso da ação dramática. As duas partes de *Ninfomaniaca* são construídas por diversas cenas com *flashbacks* que retratam as lembranças de Joe e também e por explicações de Seligman sobre as experiências que ouve de sua

interlocutora. O ponto de virada é quando Joe conta a seu interlocutor que já obteve o orgasmo e que isso se deu de forma espontânea, assim passa a compreender ainda mais o que buscou depois de tal evento em sua vida.

Os elos juntivos que integram sujeito e objeto de valor precisam ser observados para que se possa notar quando há transferência das propriedades ativas de sujeito para o âmbito do objeto e valor. Ao deparar-se com o objeto de valor do orgasmo e o prazer que ele lhe traz o sujeito entra em êxtase e isso, no corpo do personagem, segundo seus relatos, tem diversas consequências (tendo em vista que o momento foi diagnosticado pelo médico como ataque epilético quando Joe era criança, já que este teria se baseado em sintomas como a respiração ofegante, contrações musculares e desmaio).

A respeito do modo como a personagem narra tais lembranças e se relaciona com a memória narrada temos grande detalhismo, pois, ao contar sua vida para Seligman, o personagem que a resgatou da rua quando estava machucada e abandonada após um conflito, Joe busca explicar a “lógica” trazida pelo encadeamento dos fatos que sustentará sua argumentação a respeito dos motivos pelos quais sua vida se encontra hoje da maneira como o espectador pode assistir. Joe narra que quando era adolescente seu ímpeto em tornar diversas atividades do seu cotidiano como oportunidades de demonstrar conduta sexualizada era grande diversão seja vivenciada com suas amigas, em grupo, seja individualmente.

“Fido” foi o codinome que Joe recebeu do homem com quem se encontrava esporadicamente para viver experiências sadomasoquistas³⁴, a fim de tentar, mais uma vez, atingir o orgasmo, já que estava tomada pela paixão da nostalgia da perfeição.

Nesta imagem a seguir Joe recebe de presente um chicote para que seja utilizado por ele em seu corpo durante o encontro gerando assim muita dor e feridas em seu corpo físico em sua jornada na busca pelo prazer.

³⁴ O termo sadomasoquismo vem da combinação dos nomes do Marquês de Sade e do Cavaleiro Leopold Van Sacher-Masoch. Sade interessava-se pela dominação e Sacher-Masoch desejava ser maltratado. Daí, surgiu o termo sadomasoquista que, na verdade, abrange mais aspectos que simplesmente os prazeres sexuais como pode-se pensar. Há muitas relações sadomasoquistas que não incluem dor física. Humilhações verbais, comportamentos agressivos e de dominação são formas sádicas de relacionamento entre pessoas.

Figura 17 – O chicote que Joe ganha



Fonte: IMDb

Após o momento de estesia narrado por Joe, temos a figura retórica do paradoxo apresentada em diversas cenas: a pontualidade da expectativa eufórica causada na personagem no encontro com alguém com quem desfrutará do momento de sexo é constantemente seguida do sofrimento disfórico que a toma por não obter o orgasmo. Em *Ninfomaniaca* há continuamente espera do sujeito semiótico por uma conjunção que não se realiza novamente e que só sabemos que um dia se realizou pela lembrança que a protagonista resgata da infância.

A saturação da busca pelo prazer permeia o percurso da personagem Joe e ocasiona uma mistura de dor e de prazer por meio das relações sexuais estabelecidas com diversos parceiros que ocorrem com grande frequência. Na cena do primeiro orgasmo há a tematização do valor eufórico de vida e a figurativização da estesia por meio do orgasmo espontâneo da menina. Portanto, a estesia é o ponto de virada do roteiro, quando sabemos que Joe já teve um orgasmo, e é também o motivo da personagem viver incessantemente a “nostalgia da perfeição” em sua vida dali em diante: da adolescência até o ponto da vida adulta em que se encontra.

3.2.2 Análise de *Asas do desejo*, de Wim Wenders

O filme *Asas do desejo* (1987) foi refilmado como *Cidade dos Anjos* (1998), com direção de Brad Silberling, mas é do primeiro, um clássico do cinema mundial, que trataremos em nosso trabalho. Nesta obra é retratada a humanidade em sua dimensão melancólica, despedaçada e também em transformação.

Figura 18 – Cartaz brasileiro de *Asas do desejo*



Fonte: IMDb

Temos na tela anjos que colocam suas cabeças nos ombros das pessoas para ouvir seus lamentos e tentar lhes oferecer conforto e esperança para suportar os inúmeros acidentes do mundo. Grandes espaços urbanos, filmados em plano zenital e com constante

movimento de câmera, revelam o cenário onde os alemães tentam suportar a vida, em um momento histórico aflitivo e registrado com maestria por Wim Wenders em seu trabalho mais icônico. No documentário *Janela da Alma* (de Walter Carvalho e João Jardim, 2001), Wenders afirma:

a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem um significado, como a criança ao se deitar; ela quer ouvir uma história. Não é tanto a história que se conta; mas o próprio ato de contar história cria segurança e conforto. Acho que mesmo quando crescemos nós amamos o conforto e a segurança das histórias, qualquer que seja o tema. A estrutura da história cria um sentido. E nossa vida, de maneira geral, carece de sentido (...) temos uma intensa sede de sentido. (WENDERS, 2001)

O que o diretor alemão busca em grande parte neste filme com os diversos diálogos de personagens a respeito do valor e do sentido da vida é contemplar a diferença entre a existência de seres que sentem, os humanos, e seres que não sentem, os anjos, já que o corpo etéreo não traz a estas sensações.

Figura 19 – Daniel amparando um homem que sofre um acidente



Fonte: IMDb

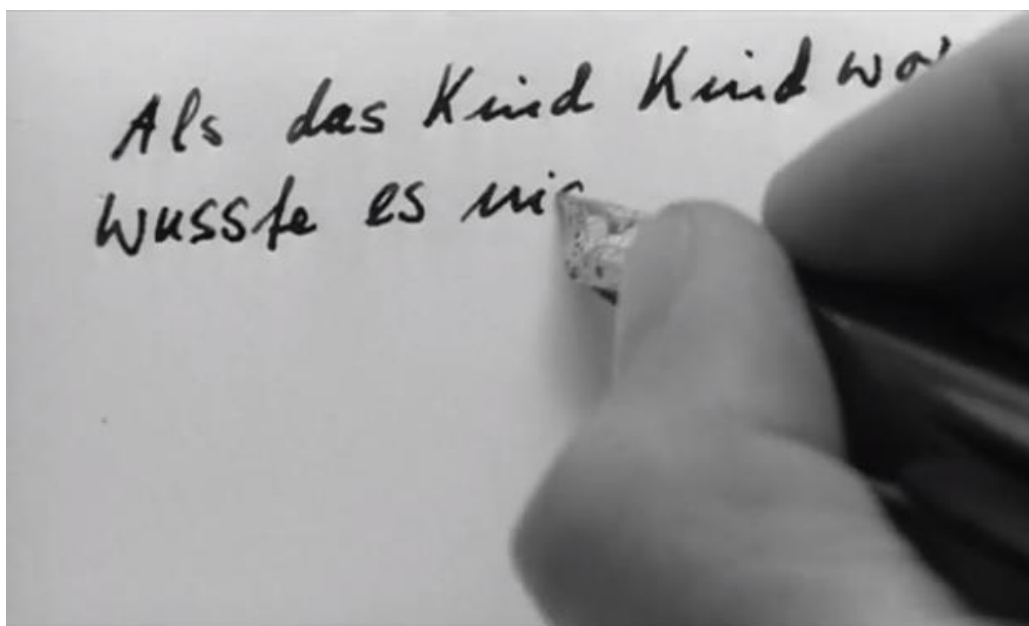
O poema que surge no início do filme, “*Lied von Kindsein*” foi escrito pelo poeta, escritor e dramaturgo austríaco Peter Handke especialmente para ser apresentado nesta

película. Utilizaremos em nossa tese a tradução de Julio Sato (2009), que intitula o poema como “Canção do Ser-Criança”, já que estes versos não foram jamais publicados posteriormente nem mesmo em sua língua de origem.

Os versos abaixo, parte do poema completo, tratam do olhar infantil para o mundo, e assim iniciam a primeira estrofe:

Quando a criança era criança
ela andava balançando os braços,
queria que o riacho fosse um rio
e que o rio fosse uma torrente,
e que essa poça fosse o mar.³⁵

Figura 20 – O poema sendo escrito na primeira cena do longa-metragem



Fonte: IMDb

Logo no início da narrativa temos o anjo Daniel (Bruno Ganz) no alto da *Gedachtniskirche*, igreja berlinense de grande magnitude histórica e cultural bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial e que ainda hoje é mantida em ruínas após o conflito, tornando-se assim símbolo que não pertence apenas à cidade, mas a identidade alemã, como muitos consideram.

³⁵ Em alemão, os versos originais: *Lied Vom Kindsein/ Als das Kind Kind war,/ ging es mit hängenden Armen,/ wollte der Bach sei ein Fluß,/ der Fluß sei ein Strom,/ und diese Pfütze das Meer.*

É deste modo que o anjo que protagoniza *Asas do Desejo* olha a humanidade por sobre um de seus símbolos de destruição. Há com isso uma antítese: a criatura etérea observa a humanidade, a vida mundana e ao mesmo tempo em que vê suas belezas não pode deixar de notar a angústia e a dor geradas constantemente pelas pessoas.

Neste filme, tais seres angelicais são personagens que conhecem a humanidade em sua dimensão epistemológica, sendo assim, reconhecem as dores, os lamentos e todos os tipos de pensamentos que as pessoas têm a respeito do viver, seja em suas situações mais banais de desfrutar a existência, seja nos questionamentos mais profundos.

Estes querubins, entretanto, não são capazes de sentir as aflições humanas em sua dimensão física, as emoções e sensações corporais, as alegrias em sua condição material, assim como as sensações que estão presentes no gosto de sangue, no odor azedo de um alimento, na sensação de frio e no simples toque de um objeto, por exemplo.

Sobre o fluxo de consciência na narrativa, lembramos que é uma técnica usada inclusive na escrita literária: “cabe então ao *stream of consciousness*, técnica usada em literatura por autores como o americano William Faulkner, o papel de fazer os pensamentos humanos serem ouvidos pelos anjos em sua forma mais genuína” (SOBRINHO, 2016).

Figura 21 – Damiel e Marion



Fonte: IMDb

Apenas as crianças podem ver os anjos no longa-metragem e é a elas que tais figuras se assemelham, como podemos notar, em seus pensamentos considerados ingênuos e isentos de julgamentos de valor, imagem que por muito tempo se teve socialmente como símbolo do comportamento infantil.

Alguns adultos no filme estão introspectivos, muitas vezes, e limitados em seus pensamentos e crenças que levam a inquietações mentais e falta de apaziguamento, enquanto as crianças trazidas nas imagens da narrativa são vistas brincando e tratando a vida com leveza e desprendimento.

Os diversos diálogos apresentados nos levam a compreender as angústias humanas que mentalmente toma conta das personagens enquanto as crianças brincam, divertem-se e preocupam-se apenas com o momento presente. A relação entre os anjos e os humanos que nos é apresentada é enriquecida por um excelente recurso do roteiro – o fluxo de consciência utilizado nos diálogos. No filme temos também a utilização do plano zenital (ou plongê absoluto), em que a câmara é colocada no alto do lugar que será filmado apontando diretamente para baixo.

Figura 22 – Um dos espaços fechados apresentados



Fonte: IMDb

A câmera acessa o recurso técnico de passar por entre janelas para transitar entre as ruas – espaços públicos e abertos – para os cômodos de casas, bibliotecas e outros ambientes privados e fechados, de modo a simular de forma sutil o movimento de onipresença dos anjos e de sua condição imaterial que lhes permite fluidez no deslocamento por entre as várias situações humanas em que estão presentes, conforme retrata a narrativa. O olhar do espectador caminha junto com os seres angelicais pelos espaços da cidade.

O diretor utiliza a cidade de Berlim, na Alemanha, meio urbano cosmopolita como cenário principal ao colocar os personagens em grandes símbolos arquitetônicos deste espaço que tem valor para toda a cultura ocidental, seja material ou simbolicamente, fixando, assim, as marcas de um tempo em que o muro de Berlim ainda existia e tinha seu valor para a humanidade.

Figura 23 – Plano zenital ou “olhos de Deus” em Berlim



Fonte: IMDb

Faz-se importante ressaltar que o ato narrativo do personagem protagonista é tecido ao mesmo tempo em que a narratividade do filme se desenvolve. Buscamos exemplificar por meio da análise da cena em que Daniel deixa de ser anjo e se torna humano a estesia ocorrida que modifica em grande parte a vida do protagonista

Os anjos de Wim Wenders também não podem experimentar o amor, mas chega o momento em que acontece uma mudança na trajetória de um deles: o protagonista Daniel começa a sentir grande afeição por Marion (Solveig Dommartin), uma trapezista de circo. Em uma conversa com o anjo Cassiel, ele revela sua grande vontade de se tornar um humano para finalmente ter a oportunidade de experimentar o mundo como lhe parece ser para os mortais.

Saindo do seu lugar de imponência, pureza e falta de “sentir” como os humanos, já que existe em uma condição angelical, Daniel pede para se tornar humano e é atendido em sua vontade. Na cena que se segue, temos o personagem no chão, caído, machucado e feliz quando desperta e percebe que ouve o som de um helicóptero no céu acima de sua cabeça e também que sente as dores no seu corpo.

Figura 24 – Daniel e Cassiel andando pelas ruas de Berlim



Fonte: IMDb

Ao levantar e andar pela cidade, nota que em sua cabeça machucada pela queda ocorrida há sangue, aproveita portanto a oportunidade de extremo valor eufórico do sentir

– êxtase de quem experimenta a condição do tato de seu corpo físico pela primeira vez – e leva o sangue até sua boca, como primeiro contato com sua nova identidade.

Figura 25 – Damiel em uma estátudo no Tiergarten



Fonte: IMDb

A partir da cena em que se torna humano, o filme que era até então tinha a gama de cores entre o preto e o branco (exceto em uma cena colorida em que Mariom está em seu quarto e o anjo a observa em contemplação) torna-se colorido, ressaltando assim a importância das cores para o valor eufórico de vida humana que é afirmada. Há intensificação das formas por meio de tal subterfúgio técnico e de nova construção da significação.

A Damiel finalmente é permitido o sentir físico, a experiência material, diferente de antes em que existia apenas de forma etérea e impalpável, com compaixão pela condição humana e também com capacidade intelectual de compreensão das dores e dos sofrimentos mundanos.

Figura 26 – Imagem da narrativa após o evento estésico



Fonte: IMDb

A cidade de Berlim, que parecia no filme até então de certo modo esvaziada, simbólica e materialmente devastada após a guerra – além das perdas materiais de fato ocorridas – agora se mostra mais cheia de vida e movimentação a partir da experiência sensorial que o protagonista pode ter com o surgimento e o fim da estesia. As sensações experienciadas pelos seres humanos poderiam, nesta obra, ter sua expressão nas cores, resultando assim no fato destes terem sua compreensão de mundo relacionada à possibilidade de acessar tais sensações. Ao passo que os anjos teriam uma compreensão de mundo de outra ordem, sem a possibilidade de acesso às sensações humanas, portanto, são apresentados nos tons de preto e branco. A respeito da experiência sensorial primeira do anjo ao tornar-se humano, o tato, podemos relembrar as palavras do semioticista lituano:

o tato, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do “corpo” e da “alma”, visa, no final das contas, a conjunção do sujeito e do objeto, única via que conduz à esthesis. (GREIMAS, 2002, p. 85)

É a partir do momento em que passa a sentir por meio de seu corpo que se deu a estesia para Damiel, o que modifica sua trajetória, pois a partir desse momento aprenderá

a viver como um ser terreno com todas as nuances que isso abarca. Esse momento em que tem acesso às sensações não é algo corriqueiro para ele e suas atitudes em relação a isso são de perplexidade, confusão e deslumbramento, marcando assim o grande arrebatamento do sujeito semiótico.

Figura 27 – Daniel após se tornar humano



Fonte: IMDb

A respeito da missividade da narrativa que pode ser notada, no quadro abaixo colocamos a sistematização:

Quadro 5 – A missividade na cena analisada de *Asas do desejo*

momento 1 (anestesia³⁶)	momento 2 (estesia)	momento 3 (anestesia)
remissividade	emissividade	emissividade ou remissividade

Fonte: Elaboração da autora

³⁶ Escolhemos neste trabalho o uso do termo “anestesia” para que este se oponha ao estado estésico. Onde há a “anestesia” são afirmados os valores do cotidiano, não há a estesia.

O momento 1 é aquele em que o anjo decide finalmente tornar-se humano, experienciar a vida material, após planejar como seria seu primeiro dia como ser terreno. No momento 2 há a estesia, quando Damiel surge na tela com cores, sorri e depois aparece desfalecido nos braços de seu amigo anjo. Já no momento 3 Damiel acorda no chão ao lado do muro de Berlim, ao receber uma armadura de ferro jogada em cima de seu corpo, agora tendo acesso a sensações, sentindo o mundo físico, conforme desejou.

Com o evento estésico, além da possibilidade de modificação da linearidade narrativa, como notamos neste exemplo, há uma expectativa do sujeito que pode ter dois destinos: ou pode ser superada ou então pode não ser atingida. Neste filme, Damiel vive posteriormente à estesia com euforia (até o tempo em que a narrativa nos é mostrada) pela escolha que fez.

Considerando a isotopia estésica, nesta obra notamos que ela é criada a partir das afirmações constantes do valor de vida, quando Damiel se torna humano e as cores surgem no filme, além do filtro preto e branco. A possibilidade do personagem se comunicar com outros seres humanos além de ouvir músicas também são novas competências que adquiriu e constroem a isotopia estésica do que, no caso desta narrativa, não só surgiu como euforia do momento de “ruptura”, mas que trouxe grande modificação na narrativa fílmica.

É importante lembrar, mesmo assim, que observando a condição semiótica de objetos de significação muitas vezes pode haver quebra do contrato fiduciário existente na narrativa, seja por meio da expectativa suplantada ou então quando esta não é alcançada para o sujeito em relação ao objeto de valor.

3.3 Sobre o arrebatamento

Após as análises apresentadas, podemos ter alguns encaminhamentos conclusivos. Ao comparar dois textos em que a estesia se dá Greimas mostra em uma análise que há diferença entre duas situações em que a conjunção entre sujeito e objeto de valor ocorre, pois uma conjunção pode se dar com um objeto mensurável enquanto outra conjunção

pode ocorrer com um objeto imensurável e por isso mesmo esta pode ter capacidade dominante em relação ao sujeito:

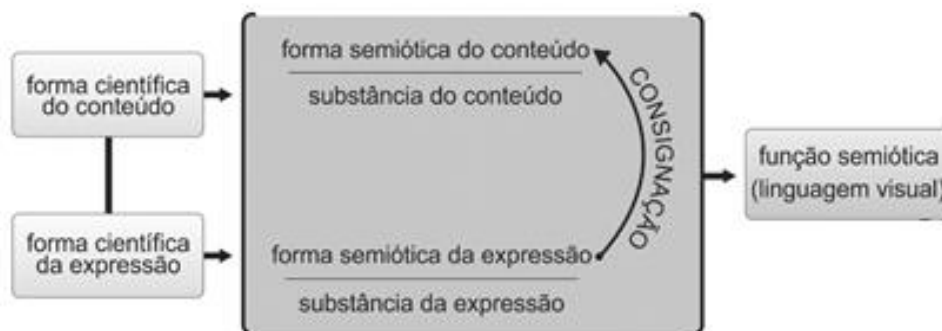
E, todavia, se nos dois casos a apreensão estética se interpreta como uma conjunção, o objeto-mundo ao qual se dirige Rilke, em contraposição ao de Tournier, não é o mundo da perfeição e da medida, mas aquele do excesso, que invade e ameaça absorver o sujeito. (GREIMAS, 2002, p. 44)

Em ambos os casos mencionados trata-se de uma conjunção entre sujeito e objeto de valor, independente da condição de apreciação quanto ao objeto de seu valor que pode ou não ser mensurado pelo sujeito.

No primeiro filme analisado, *Ninfomaníaca*, a estesia surge espontaneamente, sem que o sujeito (Joe) tivesse de fato buscado tal modificação em sua trajetória, resultado que foi obtido após o arrebatamento que se deu na menina com seu primeiro orgasmo. Já no segundo filme, *Asas do desejo*, há a busca do sujeito (Damiel) pela ocorrência do evento que lhe mudaria a condição de existência, tal demanda é crescente ao longo da narrativa, assim, concretiza o que precisa para vivenciar a estesia; o personagem já tinha ciência de que deixar de ser anjo e transformar-se humano modificaria sua jornada etérea e imaterial para outra forma, terrena e material.

Sobre o funcionamento sincrético da linguagem cinematográfica, colocamos abaixo um detalhe do quadro 3 (p. 105) para falar das modificações trazidas pela estesia:

Quadro 6 – Formação da linguagem visual



Fonte: Elaboração da autora

A linguagem visual, usada de exemplo nesta figura para representar uma das funções semióticas que, relacionada a outras funções semióticas (como a linguagem musical e a linguagem verbal escrita, por exemplo), forma a linguagem sincrética.

Na cena analisada de *Ninfomaníaca*, quando Joe menina flutua em seu primeiro orgasmo, que ocorre em momento de espontaneidade, sem que ela buscasse provocá-lo, também podemos observar elementos diferentes na linguagem sincrética dos anteriores trazidos pela relação entre a forma semiótica da expressão e a substância da expressão: a garota flutua no ar, como podemos notar na figura 12 mostrada anteriormente.

Em *Asas do desejo*, após a estesia, podemos notar que as sensações que são agora possíveis a Daniel por meio de seu corpo são trazidas na discursividade com a linguagem visual em seu funcionamento sincrético na linguagem do cinema, pois possui os elementos novos das cores que são agregadas à película, já que o filme apresentado não é apenas preto e branco em toda sua duração.

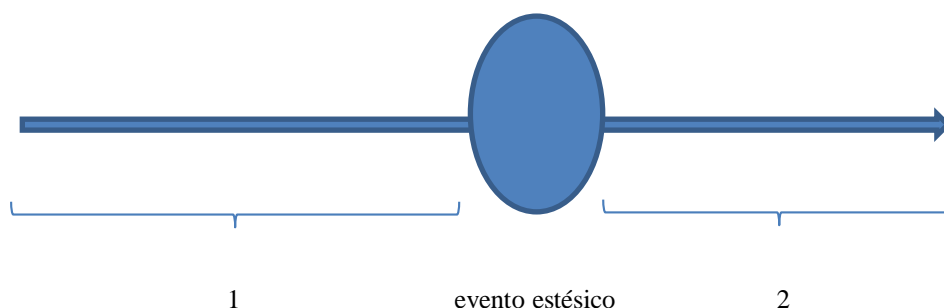
A função semiótica da linguagem visual que temos é nova, pois outra consignação ocorre (a relação entre as formas semióticas da expressão e do conteúdo), a linguagem visual que trazia aquelas formas preenchidas em tons de cinza, preto e branco é trocada por uma linguagem visual colorida, o que reforça a vivacidade de tudo que é retratado.

Elementos diferentes dos anteriores são trazidos pela relação ocorrida entre a forma semiótica da expressão e a substância da expressão: as cores dão novos significados às formas que eram vistas anteriormente, com isso, a função semiótica que ocorre gera uma linguagem visual diversa.

Retomando os quadros já apresentados nas páginas 102 e 105, consideremos que a linguagem visual seria a forma có dica 1 (originada de uma função semiótica), conforme o quadro 2. Esta forma có dica até antes da estesia nos apresenta uma linguagem visual em preto e branco e, após a estesia, em seu lugar surge uma nova forma có dica, a linguagem visual com cores, oriunda de uma nova consignação entre a forma semiótica da expressão e a forma semiótica do conteúdo conforme mostramos no quadro 2.

Isso dá origem a novas funções intersemióticas possíveis entre as funções semióticas que existem na linguagem sincrética em questão. Esses movimentos modificam o modo como a linguagem cinematográfica se apresentará.

Quadro 7 – Modificação na linguagem sincrética após o evento estésico



Fonte: Elaboração da autora

1 - linguagem sincrética com a linguagem visual em tons de preto e branco

2 - linguagem sincrética com a linguagem visual em diversas cores

Neste trabalho defendemos a ideia de que no arrebatamento não há falta no âmbito do sensível para o sujeito porque nada precisa ser momentaneamente preenchido enquanto objeto de valor a ser alcançado. A dimensão cognitiva do sujeito entrega-se àquilo que desconhece; a experiência sensibilizante traz carga de significação maior do que se pode descrever. Há transbordamento das categorias de valor construídas até então, seja qual for a foria da estesia, evento que surge e finda. A dimensão do evento arrebatador não pode ser mensurada, já que representa a magnitude máxima que uma vivência pode trazer.

Uma das questões que se colocam após os desenvolvimentos deste trabalho é: existiria um sujeito em constante completude total, sensível e inteligível, que não buscaria mais um objeto de valor? Consideramos que não, considerando a condição peculiar retratada nos sujeitos; a de serem aqueles que constroem e reconstróem a significação.

A completude total constante não se sustenta como valor na narrativa, seja por meio de um objeto de valor adquirido pelo sujeito, conjunção alcançada, ou vivência estésica de duração que não se acaba, o que não seria possível, pois o retorno ao cotidiano de “imperfeições” se dá naturalmente quando a força da estesia na narratividade termina e se modifica, restando apenas a lembrança do que ela foi na discursividade.

Compreendemos que uma das configurações semióticas dos momentos de estesia é o arrebatamento do sujeito: seu desconcerto e nova configuração necessária de ocorrer após o grande evento. O que se instaura a partir do surgimento da estesia desaparece e se modifica quando ela finda, isso é o que causa diversas transformações na narrativa em que ela se apresenta.

A estesia se desvanece e é aparentemente impossível recapturá-la ou presentificá-la após a volta ao cotidiano. Podemos observar isso nas duas cenas analisadas: o orgasmo espontâneo de Joe e o momento de Damiel em transformação de anjo para ser humano são rupturas com a narrativa que se dava anteriormente e estabelecem para os sujeitos novos valores a serem construídos. As imperfeições do dia a dia do sujeito impedem-no de incorporar tais experiências “perfeitas” e de completude numa estrutura permanente dos valores corriqueiros.

Como vimos em ambas análises, o cotidiano do sujeito, com sua semantização estruturada em valores contínuos é rompido a partir de um evento estésico, seja ele eufórico ou disfórico, sempre de grande intensidade, que lhe altera a semantização momentaneamente para, depois, colocar novamente o sujeito em sua condição corriqueira, seja com valores reconfigurados a partir do alto impacto vivenciado, seja com valores semelhantes aos de antes.

CONCLUSÃO

No percurso de um trabalho acadêmico, mais encantador do que chegar a uma conclusão é o caminho percorrido em toda a investigação científica proposta e a oportunidade de vagar pelas perguntas que surgem ao longo de uma pesquisa, mesmo que muitas delas não possam e nem devam ser respondidas em definitivo.

De algum modo, neste trabalho procuramos abarcar o inapreensível, ou o que pode ser parcialmente captado e elaborado com a semiótica, de alguma forma “aproximar-se do insustentável” (GREIMAS, 2002, p. 42) com o estudo da estesia e sua abordagem em uma pesquisa científica por meio da análise de duas cenas de narrativas fílmicas em que ela ocorre.

Sabemos que o evento estésico – com sua grandeza e as diversas formas que pode ter – é retratado em muitas obras (em várias linguagens artísticas) como forma de eternizar sua condição efêmera e também de expor seu grande valor excessivamente apresentado, seja disfórico, seja eufórico, para o sujeito semiótico.

No primeiro capítulo procuramos apresentar a estesia segundo a teoria da semiótica francesa partindo do trabalho de Greimas (em *Da Imperfeição*), assim como a abordagem do acontecimento zilberberguiano para compreender semelhanças e diferenças entre os dois conceitos.

Reservamos o segundo capítulo da tese para apresentar as peculiaridades da ocorrência da estesia na narratividade e as modificações ocorrentes em vários níveis semióticos, bem como a isotopia estésica e a paixão da “nostalgia da perfeição” que pode ser notada após o arrebatamento do sujeito. O desvanecer do evento estésico é inerente à impossibilidade de sua presentificação no cotidiano reconfigurado a não ser por meio desta nova configuração semiótica.

Tomamos duas cenas dos filmes *Asas do desejo* e *Ninfomaníaca* como objetos de estudo explicitados no terceiro capítulo a fim de desvendar o processo de significação da estesia em narrativas cinematográficas. As duas cenas selecionadas foram apenas

simbólicas de tantas outras existentes na história do cinema em que o sujeito é arrebatado na estesia pelo objeto de valor que surge de forma brusca, modificando toda a narratividade, independente dos valores que vêm com ele afirmados, eufóricos ou disfóricos.

Trouxemos algumas nuances da relação entre o cinema e a semiótica e análises de dois exemplos de representações possíveis da estesia, para isso, temos o *corpus* com cenas retiradas da linguagem sincrética do cinema que nos auxiliam na compreensão da trajetória do sujeito na narrativa a partir da estesia: antes, diante dela e depois de seu fim.

Sabemos que exploramos de modo limitado o que ambas as obras selecionadas têm a nos mostrar – já que nesta pesquisa o objetivo não era analisar diversas cenas de muitos filmes, mas observar a construção dos sentidos que neles é feita – portanto, estamos conscientes de nossa restrita análise.

Mediante essas considerações, esperamos ter contribuído de alguma forma com o estudo do surgimento da estesia nas narrativas fílmicas e com as modificações surgidas na narratividade com seu fim e o aparecimento da nostalgia da perfeição.

Para finalizar nossas reflexões sobre o arrebatamento do sujeito diante do evento estésico mencionaremos uma de tantas situações em que se pode experienciar o contato com forias que são maiores (neste caso, de euforia excessiva) do que o sujeito pode apreender na construção da significação. Na Etiópia há as montanhas Gheralta, na região de Tigray, onde algumas igrejas foram esculpidas dentro de montanhas há milhares de metros acima do solo.

A escalada para chegar até esses espaços é considerada pelos monges ortodoxos como um trajeto difícil, mas o único possível, portanto, necessário para se chegar à beleza do interior das montanhas escavadas e também para alcançar a vista que se pode ter da cidade a partir deste espaço privilegiado.

O local onde se pode ter o êxtase da experiência arrebatadora de estar dentro de uma caverna milenar coloca-se como necessariamente distante dos espaços reservados às atividades cotidianas do povo local. Além disso, não se pode ficar muito tempo ali, trata-se de um lugar de passagem, não de permanência (inclusive lá não há estrutura material de alimentação e estadia para que isso ocorra).

Assim sendo, há monges que constroem suas rotinas de modo a possibilitar em um mesmo dia a visita ao espaço mais de uma vez, para que a beleza e a grandiosidade daquele momento esteja mais próxima de seu imaginário e de suas vivências, mesmo que para isso seja necessário colocar a vida em risco no trajeto tortuoso da subida e da descida.

A efemeridade da presença que se faz possível em um espaço que ao mesmo tempo traz a fixidez e a estabilidade de algo construído há milênios apresenta-se como estesia, é precedoura, finita e traz consigo uma experiência única da ordem da infinitude ilimitada. Assim se dá também a construção de nosso cotidiano, muitas vezes em contínua busca de situações em que há momentânea suspensão das relações lógicas do que é corriqueiro.

Para encerrar este trabalho, o que se pode dizer provisoriamente de caráter conclusivo, é que a estesia pode simplesmente ocorrer como evento extraordinário não apenas imenso e pontual, mas arrebatador diante de toda construção do sentido possível. E também pode ser almejada, buscada de forma consciente pelo sujeito para quebrar a monotonia do cotidiano.

Os resultados de nossa análise refletem aspectos que foram alterados nas cenas posteriores ao evento extraordinário nas duas narrativas fílmicas ao mostrar o que se dava antes da estesia e também como esta foi trazida pela figuratividade dos dois filmes. E,

admitindo que se trate de simulacros dignos de fé e utilizáveis eventualmente como modelos discursivos que permitam analisar os comportamentos humanos “vividros”, são elas somente configurações parciais emergentes de uma *episteme* localizável, a do século XX, ou bem nos dizem algo de nossa condição humana? (GREIMAS, 2002, p. 70)

Todos fragmentos de textos ou obras completas quando selecionadas como *corpus* para o trabalho de um semiótico nos trazem um pouco desse questionamento colocado acima por Greimas: para que possamos elaborar um trabalho acadêmico baseado nesses textos é preciso que sejam “simulacros dignos de fé” e com eles possamos ter a dimensão de uma epistemologia, como a teoria semiótica com todas suas limitações de tempo, espaço e de ferramentas teóricas ou é mais do que isso e além disso: depreende-se algo a

partir dos textos que fala sobre eles e os sentidos construídos internamente e também nos ilumina alguns aspectos a respeito da condição humana?

Em suma, esperamos ter cumprido os objetivos aos quais nos propusemos nesta tese no que concerne ao maior desenvolvimento do conceito da estesia dentro da teoria da semiótica francesa especialmente no que diz respeito à sua observação em narrativas fílmicas com as condições específicas que a linguagem sincrética do cinema traz em si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANAZ, Silvio Antonio Luiz. *Processo criativo na indústria do audiovisual: do roteiro ao imaginário*. Galaxia (São Paulo, online), n. 38, mai-ago., 2018, p. 98-113. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/n38/1519-311X-gal-38-0098.pdf>>. Acesso em: out/2019.

ARAÚJO, Adérito. *MEHR LICHT!* Gazeta de Matemática. Disponível em: <<http://gazeta.spm.pt/getArtigo?gid=681>>. Acesso em: jan. 2017.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2007.

BAUMGARTEM, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Frankfurt, Kleib, 1750/58.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. “‘*De la perfection*’: duas reflexões”. In: OLIVEIRA, A. C. de, DORRA, R. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo-Puebla: EDUC-UAP, 1999.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. “A memória do acontecido e a memória-acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos”. *Revista Alfa*, 60 (2). São Paulo: 2016.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. Gênova: Black Cat Publishing-CIDEB, 1999.

BEIVIDAS, Waldir. *Corpo, semiose, paixão e pulsão. Semiótica e metapsicologia*. Perfis Semióticos. Mérida (Venezuela): Ediciones del Rectorado, p. 43-61. 2003.

_____. *Semióticas sincréticas (o cinema): posições*. São Paulo: Annablume. 2015.

_____. *A teoria da linguagem de Hjelmslev: uma epistemologia imanente do conhecimento. Estudos Semióticos*. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Volume 11, Número 1, São Paulo, Julho de 2015, p. 1–10. Acesso em: jan. 2016.

_____; TATIT, Luiz. “Potencialidades da narrativa greimasiana”. In: *Estudos Semióticos*. v. 14, n. 1, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/144309/138708>>. Acesso em: mar. 2018.

_____. “Um modelo centenário e tensivo para a estrutura do quadrado semiótico”. *Estudos Semióticos*. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Volume 15. Edição Especial, São Paulo, abril de 2019, p. 39–53. Acesso em: jun. 2019.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003a.

_____. “*Topique et esthésie*” In: PAROUTY-DAVID, Françoise; ZILBERBERG, Claude. *Sémiotique et esthétique*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2003b.

BORBA, Francisco S. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.

BOSSI, Elena; DORRA, Raúl; GENINASCA, Jacques; IMBODEN, Rita; OUELLET, Pierre; PARRET, Herman. *Semiótica y estética. Tópicos del Seminario No. 9*. México: Universidad de Puebla, 2003.

BUNGE, Mario. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COELHO, Fernando. *Em época de Oscar: O que é Cinema Autoral?* Filmow, 2014. Disponível em: <<https://filmow.com/noticias/9733/em-epoca-de-oscar-o-que-e-cinema-autoral/>>. Acesso em: jan. 2017.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DISCINI, Norma. “Entre interações de risco e tensões do afeto”. *Galaxia*, n. 36, set-dez., 2017, p. 85-98. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/32733/24119>>. Acesso em: dez. 2017.

_____. “Cecília Meireles e a percepção da finitude”. In: Lopes, I; Almeida, D. (Orgs.): *Semiótica da poesia*. São Paulo: Annablume, 2011.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. Tradução de Frederico Pessoa de Barros et al. São Paulo: Cultrix, 2006.

FARIAS, Iara Rosa. “Nos caminhos da figuratividade”. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 8. n.2, 2010. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/casa/article/download/3320/3046>. Acesso em: jul. 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Grande dicionário da Língua Portuguesa*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.

FIORIN, José Luiz. “Estruturas narrativas”. In: OLIVEIRA, A. C. de. (ed.). *As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

_____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANILLE, Jacques. “A semiótica hoje: avanços e perspectivas”. In: *Estudos Semióticos*. Vol. 12 n. 2. p. 1-9. Dez 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/127608/124672>>. Acesso em: jan. 2017.

_____. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

_____; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial Humanitas, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

- _____. *De l'imperfection*. Pérgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- _____. "De la nostalgie". *Actes sémiotiques*. Bulletin, 39, 1986a.
- _____. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.
- _____. *Sémantique Structurale*. Paris: PUF, 1966.
- _____; COURTÉS, Jacques. *Dicionário de Semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembrá, Tiekō Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões. Do estado de coisa aos estados de alma*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- GUIRADO, Natália Cipolaro. *Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/ USP, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia do eros*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 11-12.
- HJELMSLEV, Louis Trolle. *Ensaio Linguísticos*. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Le langage: une introduction*. Paris: Minuit, 1966.
- HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.
- JIMÉNEZ, Luis Fernando Huerta. *Estética del discurso audiovisual*. Barcelona: Editorial Mitre, 1986.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Moraes et al. Editora Sextante, 2011.

KREUTZ, Katia. Dogma 95. Academia Internacional de Cinema. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/dogma-95/>>. Acesso em: jan. 2020.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. Tradução de: Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres, Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LANDOWSKI, E. “Para uma semiótica sensível”. *Revista educação e realidade*. jul-dez/2005. v. 30 n. 2. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/12417/7347>>. Acesso em: jan. 2016.

_____. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____; OLIVEIRA, A. C. de, DORRA, R. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo-Puebla: EDUC-UAP, 1999.

_____; OLIVEIRA, Ana Claudia de. (Eds.). *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.

LIMA, Eliane Soares de. *Entre compaixão e piedade: o estudo das paixões em semiótica*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2014.

_____. *Entre enunciadador e enunciatário: um estudo sobre a compaixão*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2010.

LOPES, Edward. “Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimentos passionais primordiais”. *Cruzeiro Semiótico*. n. 11-12, p. 154-160. Porto: Associação Portuguesa de semiótica, 1989/1990.

_____. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MARCHESAN, R.; CORTINA, A.; BAQUIÃO, R. (Org.) *A abordagem dos afetos na semiótica*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011.

MARTINS, Geraldo Vicente. “O último Greimas e o elogio da literatura”. *Estudos Semióticos*. Volume 13, n. 2 (edição especial). São Paulo, dezembro de 2017, p. 96-101. Disponível em: <www.revistas.usp.br/essei>. Acesso em: jan. 2018.

MARTINS, Jade. *Lars von Trier e a reescritura do cinema*. Subtrópicos. Fevereiro 2014. Disponível em: <https://editora.ufsc.br/files/2017/01/subtropicicos_n051.pdf>. Acesso em: jan. 2018.

MENDES, Conrado Moreira; LARA, Glaucia Muniz Proença. *Em torno do acontecimento – uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016.

MOTTA, Kary. *Elementos narrativos e tensivos para uma abordagem da apreensão estética*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2003.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Enunciação e estesia na expressão sincrética*. Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, v. 1, CD do XIV Colóquio do CPS, 2008a

_____. *Vitrinas. Acidentes estéticos na cotidianidade*. São Paulo: EDUC, 1997.

_____; LANDOWSKI, Eric. (Org.). *Do Inteligível ao Sensível*. 1ª ed. São Paulo: EDUC, 1995.

PAROUTY-DAVID, Françoise; ZILBERBERG, Claude. *Sémiotique et esthétique*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2003.

PARRET, Herman. *L'esthétique de Greimas face aux sensibilités valéryennes*. SEMIOTICA (Dir. Thomas F. Broden), 2017 [Section IV]. Disponível em: <<http://www.hermanparret.be/media/recent-articles/260-2017.pdf>>. Acesso em: ago. 2017.

_____. *Sémiotique et esthétique en interface*. Université de Leuven (Louvain). Disponível em: <<http://www.hermanparret.be/media/recent-articles/261-2017.pdf>>. Acesso em: jul. 2017.

_____. “Le plaisir esthétique et la vérité des sens”. *Philosophiques*. Volume 23, número 1, printemps 1996, p. 81-92. Disponível em: <<https://www.erudit.org/revue/philoso/1996/v23/n1/027368ar.html>>. Acesso em: jun. 2014.

PETIT-ROBERT. *Nouveau petit robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Versão eletrônica, versão 2.1, 2001.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Brasília: Copymarket, 2001 [1928].

PSICOTÉR. “Sadomasoquismo no relacionamento a dois”. Disponível em: <<https://psicoter.com.br/sadomasoquismo-no-relacionamento-a-dois/>>. Acesso em: mar. 2020.

RASTIER, François. “Sistemática das isotopias”. In: GREIMAS, A. J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultura/ Edusp, 1986.

ROBERT, Paul; REY-DEBOVE, Josette; REY, Alain. *Le nouveau Petit Robert*. Paris: Le Robert, 1993.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

RUFINONI, Simone. “Figurações da mulher no cinema de Lars von Trier”. *Via atlântica*, São Paulo, N. 31, 285-300, JUN/2017.

SATO, Julio. *A imagem e a palavra em Handke e Wenders*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 2009.

SARAIVA, José Américo Bezerra. “Acontecimento e exercício: as cidades de Santo Amaro da purificação, São Paulo e Londres na obra de Caetano Veloso”. In: MENDES, Conrado Moreira; LARA, Glaucia Muniz Proença. *Em torno do acontecimento – uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1975.

SILVA, Ignácio Assis. *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

SILVA, Luiza Helena Oliveira da. “Memórias da Guerrilha: acontecimento e história”. In: MENDES, Conrado Moreira; LARA, Glaucia Muniz Proença. *Em torno do acontecimento – uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016.

SOBRINHO, Marcelo. “Crítica – Asas do desejo”. Plano Crítico. 2016. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-asas-do-desejo/>>. Acesso em: jan. 2020.

TATIT, Luiz. *Passos da Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê editorial, 2019.

_____. “Bases do pensamento tensivo”. *Estudos Semióticos*. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Volume 15, Edição Especial, São Paulo, Abril de 2019, p. 11–26. Acesso em: jun. 2019.

_____. *Estimar canções – Estimativas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016a.

_____. “Claude Zilberberg e a prosodização da semiótica”. In: MENDES, Conrado Moreira; LARA, Glaucia Muniz Proença. *Em torno do acontecimento – uma homenagem a Claude Zilberberg*. p. 17-33. Curitiba: Appris, 2016b.

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

_____. “La verdad extraordinária”. *Tópicos del Seminario*. 7 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

_____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

TOLLE, Oliver. *Luz Estética: A Ciência do Sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. FFLCH – USP. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-03062008-203027/publico/TESE_OLIVER_TOLLE.pdf>. Acesso em: dez. 2017.

TEIXEIRA, Lucia. “Da imperfeição: um marco nos estudos semióticos”. *Revista Galáxia*, n. 4, p. 257-261, 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1296>>. Acesso em: jan. 2015.

VALÉRY, Paul. “Discurso sobre Estética”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. v. I. p. 15-34. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ZARADER, Jean-Pierre. *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Ellipses, 2007.

ZILBERBERG, Claude. “*Philosophie et sémiotique. Cassirer, Merleau-Ponty, Deleuze*”. Revista Estudos Semióticos. v.7, n.2, p. 01-07, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/35244>>. Acesso em: jan. 2012.

_____. *Ensayos sobre Semiotica Tensiva*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, 2000.

_____. *Eléments de grammaire tensiva*. Limoges, France: Presses Universitaires de Limoges, 2006a.

_____. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006b [1988].

_____. “Síntese da gramática tensiva”. *Significação - Revista brasileira de semiótica*. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. n. 25, p. 163-204. São Paulo: Annablume, 2006c.

_____. “Louvando o acontecimento”. *Revista Galáxia*. n° 13. p. 13-28, 2007. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1472>>. Acesso em: jan. 2008.

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

_____. “*Causerie sur la sémiotique tensiva*”, 2008. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/cursos/zilberberg2008/cz-causerie.pdf>>. Acesso em: jan. 2015.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ASAS DO DESEJO. Direção: Wim Wenders. Produção: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Stiftung. Alemanha. 1987. 1 CD (128 minutos), sonoro, colorido e P&B. DVD.

DISCRETO CHARME DA BURGUESIA. Direção: Luis Buñuel. Produção: Greenwich Film Productions. França. 1972. 1 CD (102 minutos), sonoro, colorido. DVD.

JANELA DA ALMA. Direção: Walter Carvalho e João Jardim. Produção: Brazil Telecom, Copacabana Filmes e Produções, Dueto Filmes. Brasil. 2001. 1 CD (73 minutos), sonoro, colorido. DVD.

NINFOMANÍACA. Direção: Lars von Trier. Produção: Zentropa Entertainments. Dinamarca, 2013. 2 CDS (117 e 123 minutos), sonoro, colorido e P&B. DVD.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

O QUE SERÁ (A FLOR DA PELE). Intérprete e compositor: Chico Buarque. *In*: Meus caros amigos. Gravadora(s): Phonogram/Philips. 2'50", 1976.

NUVEM PASSAGEIRA. Intérprete e compositor: Hermes Aquino. *In*: Desencontros de primavera. Gravadora: Discobertas. 4'33", 1977.

ANEXO

Anexo 1: Resumo parafrástico do filme *Ninfomaníaca*, de Lars von Trier.

A narrativa do filme *Ninfomaníaca* é composta por duas partes que foram lançadas separadamente, *Ninfomaníaca I* e *Ninfomaníaca II*. No volume 1 a protagonista Joe (interpretada pela atriz Charlotte Gainsbourg, quando adulta, e por Stacy Martin, quando jovem) é encontrada por um homem mais velho, Seligman (interpretado por Stellan Skarsgard) machucada em um beco. Ele lhe oferece ajuda e, ao despertar em sua casa, Joe conta em *flashbacks* detalhes de sua vida; assume ser uma ninfomaníaca e narra algumas de suas aventuras sexuais para justificar o motivo de considerar-se uma pessoa vil. Joe relata suas primeiras experiências sexuais e a jornada que a levou àquela situação em que Seligman a conheceu. Apaixonado pela atividade da pesca, ele constrói metáforas entre as artimanhas utilizadas por ela em suas experiências eróticas de sedução e a técnica que se utiliza para atrair peixes na pescaria. A protagonista descreve que, desde jovem, seduzia incansavelmente os homens sem qualquer tipo de sentimento ou remorso, apenas com o objetivo de concretizar relações sexuais de forma descompromissada e livre. Seligman não a julga, mostra-se solidário em relação às emoções e aos fatos comentados, curioso e a ouve atentamente. No volume 2 a conversa entre ambos continua, Joe expõe sua personalidade a Seligman, que confessa então a ela nunca ter vivido relações sexuais. Ele a ajuda com seus argumentos a lidar com a culpa que sente por ter se envolvido sexualmente com tantas pessoas. A protagonista coloca-se como alguém que se sente egoísta, que não deseja nada além de atingir o próprio orgasmo, experiência que vivenciou apenas uma vez – de forma espontânea, sem tocar o próprio corpo – quando era criança e estava passeando com amigas no alto de uma montanha. Segundo seu relato, Joe deitou-se sozinha em um gramado e contemplava o céu quando, de repente, entrou em êxtase e sentiu seu corpo flutuar e se deslocar do chão em direção ao céu. Neste momento, viu a figura de duas mulheres, uma de cada lado do seu corpo. Uma delas era parecida com a Virgem Maria, e Seligman disse que esta era na verdade Messalina, “a mais notória ninfomaníaca da história”, esposa do imperador Claudio; a outra mulher, montada em um animal, era uma prostituta da Babilônia. A partir da ocorrência deste episódio, narrado no início do volume 2 do filme, Joe afirma que perdeu inteiramente a capacidade de sentir orgasmos e buscou sentir-se completa por meio das infindáveis aventuras eróticas que vivenciou.

Anexo 2: Resumo parafrástico de *Asas do desejo*, de Wim Wenders.

O filme franco-alemão mostra a humanidade em sua face melancólica, com muitos questionamentos existenciais vagando por diversos espaços da cidade de Berlim. Junto com os seres humanos, vemos no enredo anjos que colocam suas cabeças nos ombros das pessoas para ouvir lamentações e angústias, eles estão então empenhados em oferecer conforto e esperança para que possam suportar os inúmeros percalços do mundo. Vendo o mundo em preto e branco, os personagens que são anjos conseguem ouvir os pensamentos das pessoas. Na abertura do filme, vemos o anjo Damiel (interpretado por Bruno Ganz) no alto da *Gedachtniskirche*, igreja bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial que foi posteriormente mantida em ruínas como símbolo histórico da cidade (dentre tantos outros locais que são apresentados na narrativa que mantém o paradoxo do que é grandioso, valioso e ao mesmo tempo trazem marcas do que pode ser terrível nas atitudes humanas, teor representado neste caso pelas marcas da guerra). O anjo protagonista olha a humanidade partindo de um de seus símbolos de destruição. Temos já no início a antítese proposta: uma criatura etérea observa a vida mundana. Damiel, ao se apaixonar por Marion (interpretada por Solveig Dommartin), uma trapezista, deseja abrir mão de sua imortalidade para se tornar um humano e experimentar as dores e alegrias de um cotidiano comum. A relação entre a intangibilidade e a materialidade trazem questões centrais do filme: a eternidade e a efemeridade. Utilizando o recurso do fluxo de consciência na construção do roteiro proposto, tem-se a ideia de que as grandes inquietudes existenciais não podem ser explicadas apenas linearmente.