

CAROLINA ASSUNÇÃO E ALVES

**DIMENSÕES ARGUMENTATIVAS DO DISCURSO FÍLMICO:
PROJEÇÕES RETÓRICAS NA TELA DO CINEMA**

UFMG
BELO HORIZONTE
2011

CAROLINA ASSUNÇÃO E ALVES

**DIMENSÕES ARGUMENTATIVAS DO DISCURSO FÍLMICO:
PROJEÇÕES RETÓRICAS NA TELA DO CINEMA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de pesquisa: Análise do Discurso

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello

**BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

2011

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos

Tese intitulada “*Dimensões argumentativas do discurso fílmico: projeções retóricas na tela do cinema*”, de autoria da doutoranda Carolina Assunção e Alves, apresentada à Banca Examinadora constituída pelos Professores Doutores relacionados a seguir:

Renato de Mello – UFMG
Orientador

Ana Lúcia Andrade – UFMG

Helcira Maria Rodrigues de Lima - UFMG

João Bosco Cabral dos Santos - UFU

William Augusto Menezes – UFOP

Para aqueles sem os quais nada disso teria acontecido:
meus maravilhosos pais e irmã, Ricardo, Cristina e Cláudia,
responsáveis pela minha sorte e pelo meu crescimento.
Para a inspiradora Penélope, devota esposa de Ulisses.

AGRADECIMENTOS

São seis anos e meio de uma parceria feliz e respeitosa, na qual pude contar com a confiança e o apoio de um educador especial, que me deu força e liberdade para concluir mais uma etapa da minha vida acadêmica, com ótimos instantes e muito aprendizado. Ao meu adorado orientador, o Professor Renato de Mello, que colocou asas em minhas mãos e meus pés, trazendo leveza e alegria a este árduo caminho, dedicarei sempre gratidão e ternura.

Agradeço também ao Professor Patrick Charaudeau, do *Centre d'Analyse du Discours* da Universidade Paris XIII-Nord, que me acolheu durante o período de estágio doutoral em Paris, pelas aulas que pude acompanhar, pela gentileza e pelas orientações fundamentais, fornecidas atenciosamente para a estruturação da tese que apresento agora.

A Universidade Federal de Minas Gerais, no Departamento de Pós-graduação em Estudos Linguísticos (Poslin), me premiou com grandiosos profissionais. A sábia Professora Ida Lúcia Machado, perspicaz e elegante, me recebeu e me ofereceu lições de pesquisa e de vida, com todo carinho e atenção. Não hesito em idolatrar o Professor William Menezes (grande Oráculo!), impressionante, disponível e generoso no ensino da Análise do Discurso. A Professora Emília Mendes trouxe contribuições fundamentais para meu trabalho, desde o mestrado, e também boas horas de conversa agradável. E ainda agradeço aos Professores Antônio Faria, Wander Emediato, Gláucia Lara e Helcira Lima, pelas presenças e colaborações.

Sou grata à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela oportunidade de estágio doutoral de um ano na França, por meio do Programa Colégio Doutoral Franco-Brasileiro. A experiência foi um marco em meu percurso acadêmico e em minha vida, e desde então tenho tentado retribuir esse apoio em minhas atividades profissionais.

Durante o período na França, tive mais fortunas, pelas quais devo agradecer: muito solenemente à Professora Ruth Amossy, da Universidade de Tel-Aviv, que me encontrou particularmente em diversas ocasiões, me ouviu, me incentivou e acreditou no meu trabalho; ao Professor Jürgen Siess, pelo interesse e pelas dicas bibliográficas; aos Professores Dominique Maingueneau, da Universidade Paris-Est Créteil Val de Marne, e Gilles Declercq, da Universidade Paris III Sorbonne Nouvelle, que também abriram mão do próprio tempo para ouvir minhas questões e me dar conselhos de grande valia. Agradeço também ao Professor François Jost, da Universidade Paris III Sorbonne Nouvelle, pela recepção no *Centre d'Etude sur les Images et les Sons médiatiques*

(CEISME), e ao Professor Tristan Mattelart, da Universidade Paris II Panthéon-Assas, pela oportunidade de apresentação de trabalho em Colóquio organizado pelo *Centre d'Analyse et de Recherche Interdisciplinaires sur les Médias* (CARISM).

O mestrado e o doutorado também me deram a companhia e os ensinamentos de colegas estimados: Ana Gini, Cássio Miranda, Cláudio Lessa, Fernanda Borges, Maysa de Pádua, Simone Mendes, Professor Paulo Mendes (PUC Minas) e tantos outros. Seria injusto não lembrar da coordenação e dos funcionários do Poslin, solícitos e corretos, especialmente Maria de Lourdes Vieira, que acompanhou com prontidão meus desencontros com as chances de bolsa que tive, mas não pude aproveitar.

Minha passagem pela graduação em Comunicação Social na UFMG tem até hoje consequências positivas, portanto agradeço: ao Professor Júlio Pinto, meu orientador de Iniciação Científica, por me aplicar a poesia incomparável de Manoel de Barros e a primeira paixão pelo mundo da linguagem e dos sentidos; ao Professor Elton Antunes, a quem devo a parte boa do aprendizado sobre a prática jornalística, a qual tento reproduzir para meus alunos; à Professora Maria Aparecida Moura, da Escola de Ciência da Informação, pelos anos de pesquisa e pela orientação no projeto experimental de conclusão de curso.

Minha pós-graduação também contou com a colaboração das empresas nas quais estive, que possibilitaram mudanças de horário de trabalho para frequentar as aulas. Agradeço sinceramente à TV Alterosa-Diários Associados, na pessoa do então Diretor de Jornalismo, Benny Cohen, pelo mestrado; e a Renê Astigarraga, Diretor de Jornalismo da TV Globo Minas, pelo doutorado, e também pela providência de minha licença não-remunerada durante a estadia na França.

Meu último “Muito obrigada!” profissional é endereçado ao Centro Universitário de Brasília (Uniceub), instituição em que ainda me encontro com satisfação, pelo primeiro ensejo na docência, graças ao diretor da Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas (FATECS), José Pereira da Luz Filho. Obrigada ao coordenador do curso de Comunicação Social, Professor Henrique Moreira, aos Professores Bruno Nalon e Déia Francischetti, pelo auxílio e pelo aprendizado. Aos colegas do corpo docente, pelo convívio de respeito. Aos adoráveis funcionários, principalmente Davi Santos, Flávio Otávio, Gélio Francelino, Pedro Paulo da Costa Filho e Jackson Sena, pela cooperação. Muito carinhosamente, agradeço ao amigo Professor Sérgio Euclides, com quem pude dividir minhas ansiedades acadêmicas na reta final, pelos ensinamentos e pela companhia amorosa. Agradeço ainda aos meus alunos, que a cada dia me inspiram a buscar conhecimento.

Devo agradecer entusiasticamente ao Professor Artur Almeida, admirável ser humano e o melhor jornalista com quem tive a honra de trabalhar e compartilhar angústias, alegrias e confidências. As lindas Camila Mantovani, Imara Mineiro e Paula Guimarães, com quem sigo de mãos dadas. Marcos Blackfire, a quem devo, além da bonita amizade, a grande ajuda com as figuras presentes na tese. E Fernando Suzana, pelo carinho e disponibilidade em me ajudar com as questões burocráticas à distância.

Amigos amados feitos na França e que estão comigo até hoje: Miriam Lia Garcia, que foi minha vida e família inteira em Paris, fonte de amizade e segredo, de quem me orgulho tanto. Oriana Fulanetti, companheira de cursos, caminhadas, vinhos e tentativas de entender a vida. Clarice Menezes, grande parceira! O espetacular Alexandre de Cadoudal, que trouxe graça e delicadeza aos meus últimos meses na Cidade Luz. Os queridos Amauri Bordini, Angeliki Charouli, Bernardo Buarque, Davi Telles, Hélène Schmidt, Mara Marchesano, Sálvio Melo, Sérgio Arruda, Tiago Lopes. Para Xavier Mesme, pelo apoio atencioso e revisão de texto em minha primeira apresentação acadêmica em outro idioma, pela correção de meu resumé da tese e pela beleza do inesperado e das descobertas.

Pessoas que amo tanto, tanto, e que têm feito parte de meu caminho, cada uma à sua bela maneira: Ângela Caetano, Ângela Maris, Carla Catabriga, Cláudio Moraes, Cristina Ohashi, Daniel Calado, Daniel Melo, Eduardo Cordeiro, Élide Ramirez, Fernando Lara, Georgette Nascimento, Giselle Nascimento, Henrique Milen, Iolanda Nascimento, Leonardo Medina, Letícia Orlandi, Lilian Bambirra, Marina Victal, Masaru Ohashi, M.M.G., Naiana Andrade, Nilma Temponi, Patrícia Ferraz, Pedro Paturle, Renata Thomé, Renata Vargas, Renato Lobão, René Schmidt, Ricardo Fabrino, Rodrigo Almeida, Rosângela Del Gesse, Sílvia Capanema, Sofia Rodrigues, Thiago Máximo, Vanessa Fagundes.

Pessoas que também amo absurdamente, a quem sempre dedicarei tudo o que fizer: minha família. Meus pais, Ricardo e Cristina, minha irmã Cláudia, meu cunhado Fábio, meus avós Quito, Clara, Ruth (*in memorian*) e Esaú (*in memorian*), todos os meus tios (notavelmente Cássia, Patrícia e Lúcio), todos os meus primos. Em especial ao meu querido tio avô Francisco Gonçalves (*in memorian*), que infelizmente se foi no ano passado, um dia após meu aniversário: não esquecerei nunca o amor, o crédito e a admiração destinados a mim, além do mais bonito exemplo de alegria e superação.

Ter tanta gente a quem agradecer e amar é apenas mais um retrato da minha sorte.

1ª PARTE – *Uma didática da invenção*

As coisas que não existem são as mais bonitas – FELISDÔNIO

XXI

Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.

Sou um sujeito letrado em dicionários.

Não tenho que 100 palavras.

Pelo menos uma vez por dia me vou no Moraes ou

no Viterbo –

A fim de consertar a minha ignorância,

mas só acrescenta.

Despesas para minha erudição tiro nos almanaques:

– *Ser ou não ser, eis a questão.*

Ou na porta dos cemitérios:

– *Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás.*

Ou no verso das folhinhas:

– *Conhece-te a ti mesmo.*

Ou na boca do povinho:

– *Coisa que não acaba no mundo é gente besta*

e pau seco.

Etc

Etc

Etc

Maior que o infinito é a encomenda.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a reflexão sobre conceitos da Análise do Discurso e da Análise Argumentativa e sua adequação ao cinema, ao objeto classificado como filme narrativo de ficção. Sob a perspectiva aqui proposta, o cinema é dotado um tipo de discurso: o discurso filmico, que tem como diferencial o fato de ser constituído por vários códigos semiológicos, a saber: texto, imagens, sons, música, efeitos especiais etc. Um filme não é apenas um enredo elaborado para distrair os espectadores diante da tela. Além da função de entretenimento, é necessário levar em conta que se trata principalmente de um ato de linguagem capaz de guiar retoricamente as opiniões, os estados emocionais e até mesmo as ações. Seu alcance social deve ser, portanto, considerado. O interesse consiste em analisar os processos discursivos verbais e cinematográficos e a maneira como eles contribuem para a construção de um filme. Para tanto, são usadas duas abordagens teóricas: a primeira concerne à enunciação, especialmente a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, e a segunda diz respeito às teorias da argumentação desenvolvidas por Aristóteles, Chaim Perelman, Ruth Amossy, entre outros. O filme escolhido como objeto de análise foi *O Poderoso Chefão II* (*The Godfather part II*, 1974), de Francis Ford Coppola.

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objectif la réflexion à propos des concepts de l'Analyse du Discours et de l'Analyse Argumentative et leur adéquation au cinéma, dans ce que nous classifions comme des films narratifs de fiction. Selon la perspective proposée ici, le cinéma apporte un type de discours: le discours filmique. Il présente comme différentiel le fait d'être composé par plusieurs codes sémiologiques à savoir texte, images, sons, musique, effets spéciaux, etc. Un film n'est pas simplement une mise en intrigue faite pour distraire les spectateurs devant leur écran. Outre la fonction de divertissement, il est nécessaire de prendre le film comme acte de langage capable de guider rhétoriquement des avis, des états émotionnels et même des actions. Sa portée sociale mérite donc d'être considérée. Il s'agit d'analyser des processus discursifs verbaux et cinématographiques, dans la façon dont ils contribuent à construire l'œuvre. On a recours à deux approches théoriques: la première concerne l'énonciation, spécialement la Théorie Semiolinguistique de Patrick Charaudeau. La seconde touche aux théories de l'argumentation chez Aristote, Chaïm Perelman et Ruth Amossy, entre autres. Le film choisi en tant qu'objet d'analyse ici est, *Le parrain II*, (*The Godfather part II*, 1974), de Francis Ford Coppola.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Quadro do contrato de comunicação de Charaudeau.....	33
FIGURA 2 – <i>Mise en scène</i> do modo de organização narrativo do discurso.....	46
FIGURA 3 – Quadro do contrato de comunicação para os discursos literário e dramático.....	48
FIGURA 4 – Megaenunciação fílmica.....	51
FIGURA 5 – <i>Um cão andaluz</i> , de Luis Buñuel.....	55
FIGURA 6 – O quadro do contrato de comunicação para o filme narrativo de ficção.....	58
FIGURA 7 – Nova configuração do contrato de comunicação para o filme narrativo de ficção.....	63
FIGURA 8 – Descrição da câmara escura de Giovanni della Porta	66
FIGURA 9 – Primeira fotografia permanente da história, por Joseph Nièpce.....	66
FIGURA 10 – <i>L'atelier de l'artiste</i> , de Louis Daguerre.....	67
FIGURA 11 – <i>Cavalo em movimento</i> , por Eadweard Muybridge.....	67
FIGURA 12 – <i>Vôo do pelicano</i> , de Étienne-Jules Marey.....	68
FIGURA 13 – Cinetoscópio de Thomas Edson.....	68
FIGURA 14 – Cinematógrafo dos irmãos Lumière.....	69
FIGURA 15 – Imagens do trem chegando à <i>La Ciotat</i>	69
FIGURA 16 – <i>Viagem à lua</i> , de Georges Méliès.....	71
FIGURA 17 – <i>O Nascimento de uma nação</i> , de D.W. Griffith.....	73
FIGURA 18 – <i>...E o vento levou</i> , de Victor Fleming.....	76
FIGURA 19 – <i>Roma, cidade aberta</i> , de Roberto Rossellini.....	77
FIGURA 20 – <i>O Poderoso Chefão II</i> , de Francis Ford Coppola.....	81
FIGURA 21 – <i>Cidadão Kane</i> , de Orson Welles.....	81
FIGURA 22 – Plano geral.....	84
FIGURA 23 – Plano médio.....	84
FIGURA 24 – Primeiro plano.....	85
FIGURA 25 – <i>Sem Destino</i> , de Dennis Hopper.....	90
FIGURA 26 – Betty Davis em <i>A estranha passageira</i> , de Irving Rapper.....	99
FIGURA 27 – Vivien Leigh em <i>...E o vento levou</i> , de Victor Flemming.....	99
FIGURA 28 – <i>Contatos imediatos de terceiro grau</i> , de Steven Spielberg.....	99
FIGURA 29 – <i>O mágico de Oz</i> , de Victor Fleming.....	100
FIGURA 30 – Mário Puzo, Francis Ford Coppola e os produtores da Paramount.....	149
FIGURA 31 – John Turturro em depoimento ao DVD Bônus da Coleção Restaurada.....	154
FIGURA 32 – Joe Mantegna em depoimento ao DVD Bônus da Coleção Restaurada.....	154
FIGURA 33 – Alec Baldwin em depoimento ao DVD Bônus da Coleção Restaurada.....	154

FIGURA 34 – O ator Robert de Niro no papel do jovem Vito Corleone.....	156
FIGURA 35 – O ator Al Pacino no papel de Michael Corleone.....	157
FIGURA 36 – Imagem de <i>O Poderoso Chefão II</i> na Sicília.....	160
FIGURA 37 – Havana: o caos do terceiro mundo expresso nos planos.....	160
FIGURA 38 – Os Corleone em Nevada: novos ricos.....	161
FIGURA 39 – Festa de San Genaro: cores da Itália.....	161
FIGURA 40 – O mundo tenebroso de Michael Corleone.....	162
FIGURA 41 – O mundo antigo de Vito Corleone.....	162
FIGURA 42 – A festa surpresa para Vito Corleone.....	166
FIGURA 43 – Frank Pentangeli: o novo Clemenza.....	167
FIGURA 44 – Episódio do telefone de ouro em Cuba: baseado em fatos reais.....	168
FIGURA 45 – Tiroteio em Nevada: a fragilidade do refúgio dos Corleone.....	171
FIGURA 46 – Plano geral da Sicília.....	175
FIGURA 47 – Vito Andolini e a mãe no funeral do pai.....	175
FIGURA 48 – A morte de Paolo Andolini: plano inspirado na realidade.....	176
FIGURA 49 – Câmera subjetiva: Sra. Andolini entra na casa de Don Ciccio.....	177
FIGURA 50 – Don Ciccio ouve a Sra. Andolini.....	178
FIGURA 51 – A Sra. Andolini negocia o futuro do filho com Don Ciccio.....	178
FIGURA 52 – A Sra. Andolini ameaça matar Don Ciccio.....	180
FIGURA 53 – Michael e Hagen: efeitos de saber e confiança.....	185
FIGURA 54 – O diálogo secreto de Michael e Hyman Roth.....	186
FIGURA 55 – Michael tenta envolver Pentangeli em rede de intrigas.....	188
FIGURAS 56 e 57 – Momentos de transição das narrativas paralelas.....	194-195
FIGURA 58 – Imagem da praia introduz sequência do filme passada em Havana.....	197
FIGURA 59 – Efeito de realidade: a renúncia de Fulgêncio Batista.....	197
FIGURA 60 – Efeito de ficção: crimes amenizados.....	198
FIGURA 61 – O jovem Don Corleone.....	200
FIGURA 62 – Michael, o segundo Don Corleone.....	203
FIGURA 63 – O discurso de Michael Corleone no Senado.....	205
FIGURA 64 – Número 7: identificador de Vito e amuleto da sorte de Coppola.....	207
FIGURA 65 - Michael e Kay discutem.....	211
FIGURA 66 – Michael exaltado.....	211
FIGURA 67 – A postura de Kay durante a discussão.....	211
FIGURA 68 – Kay exaltada.....	212
FIGURA 69 – Michael bate em Kay.....	212

FIGURA 70 – Momento de cumplicidade entre o Sr. e a Sra. Corleone.....	215
FIGURA 71 – Confronto entre Michael e Hyman Roth.....	219
FIGURA 72 – Michael e Connie Corleone.....	222
FIGURA 73 – Fredo e Pentangeli se cumprimentam à maneira italiana.....	225
FIGURA 74 – Pentangeli pede uma tarantella.....	225
FIGURAS 75 e 76 – Estátua da Liberdade: o sonho americano.....	228-229
FIGURAS 77 e 78 – Mafiosos dividem o bolo cubano.....	230

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
ARGUMENTAÇÃO E DISCURSO FÍLMICO.....	21

PARTE I

TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA: O FILME COMO OBJETO DE ANÁLISE

1 – ALGUNS ESCLARECIMENTOS.....	28
2 – A ENUNCIÇÃO.....	30
2.1 – A ENUNCIÇÃO COMO ENCENAÇÃO DO ATO DE LINGUAGEM.....	31
2.2 – OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO.....	34
3 – A ENCENAÇÃO DO ATO DE LINGUAGEM NO DISCURSO FICCIONAL.....	44
3.1 – ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A NARRATIVA E A FICÇÃO NO CINEMA.....	48
3.1.1 – SOBRE A FICÇÃO.....	49
3.1.2 – SOBRE A NARRATIVA.....	51
3.2 – A ENUNCIÇÃO NO FILME NARRATIVO DE FICÇÃO: CONFIGURAÇÕES DO CONTRATO DE COMUNICAÇÃO.....	56

PARTE II

O DISCURSO E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

1 – TRAJETÓRIA DISCURSIVA DO CINEMA NARRATIVO DE FICÇÃO.....	65
1.1 – A DESCOBERTA DO CINEMA E ALGUNS TRAÇOS DISCURSIVOS CINEMATOGRAFICOS.....	66
2 – A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	77
2.1 – ETAPAS DE PRODUÇÃO DO DISCURSO FÍLMICO.....	77
2.1.1 – PRÉ-PRODUÇÃO.....	79
2.1.2 – PRODUÇÃO.....	82
2.1.3 – PÓS-PRODUÇÃO.....	87
3 – GÊNEROS FÍLMICOS.....	92
3.1 – OS GÊNEROS DO DISCURSO.....	93
3.2 – OS GÊNEROS SOB O PONTO DE VISTA DE ALGUMAS TEORIAS DO CINEMA.....	98
3.3 – OS GÊNEROS NA ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DISCURSO FÍLMICO.....	102
4 – O CINEMA COMO FORMA DE EXPRESSÃO.....	103

4.1 – TEORIAS DO CINEMA.....	104
4.2 – ANÁLISE DE FILMES E METODOLOGIA PARA UMA ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DISCURSO FÍLMICO.....	107

PARTE III

TEORIAS DA ARGUMENTAÇÃO PARA UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE FILMES

1 – RETÓRICA: UMA TEORIA DO DISCURSO PERSUASIVO.....	111
1.1 – CATEGORIAS DA PERSUAÇÃO.....	113
1.2 – RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO.....	116
1.3 – O RETORNO DA RETÓRICA: PRIMEIRAS TEORIAS.....	117
1.4 – A ARGUMENTAÇÃO HOJE.....	118
2 – ETHOS.....	123
2.1 – AS MÚLTIPLAS FACES DO ETHOS NO CINEMA.....	125
3 – PATHOS.....	128
3.1 – A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA A SERVIÇO DO PATHOS.....	130
4 – LOGOS.....	132
4.1 – O USO DO LOGOS NO CINEMA.....	134
4.2 – TOPOÏ, LUGARES COMUNS, DOXA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.....	135
4.2.1 – BREVE OBSERVAÇÃO SOBRE AS FIGURAS DA RETÓRICA.....	137

PARTE IV

ANÁLISE ARGUMENTATIVA DE *O PODEROSO CHEFÃO II*

1 – A SAGA DA FAMÍLIA CORLEONE.....	140
2 – O QUADRO DO CONTRATO DE COMUNICAÇÃO APLICADO A <i>O PODEROSO CHEFÃO II</i>	144
2.1 – FAMÍLIA, MÁFIA, <i>HOLLYWOOD</i> E CAPITALISMO: OS COMPONENTES DO CONTRATO E O CIRCUITO EXTERNO DE <i>O PODEROSO CHEFÃO II</i>	144
2.1.1 – OUTROS ASPECTOS DO SUJEITO COMUNICANTE.....	155
2.2 – O <i>SCRIPTOR</i>	164
2.3 – O CIRCUITO INTERNO.....	171
2.3.1 – OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO.....	181
2.3.1 A – O MODO DESCRITIVO.....	182
2.3.1 B – O MODO NARRATIVO.....	191

3 – A ARGUMENTAÇÃO EM <i>O PODEROSO CHEFÃO II</i>	198
3.1 - O ETHOS FÍLMICO EM <i>O PODEROSO CHEFÃO II</i>	198
3.2 – EMOÇÕES À FLOR DA PELE NA FAMÍLIA CORLEONE.....	208
3.2.1 – REPERCUSSÕES PATÊMICAS.....	214
3.3 – LOGOS: A CONSTRUÇÃO DO RACIOCÍNIO ARGUMENTATIVO NO FILME DE COPPOLA.....	216
3.3.1 – ELEMENTOS DÓXICOS EM <i>O PODEROSO CHEFÃO II</i>	220
3.3.1 A – FAMÍLIA, LUGAR COMUM.....	221
3.3.1 B – LUGARES DA ITALIANIDADE.....	223
3.3.2 – FIGURAS DO DISCURSO EM <i>O PODEROSO CHEFÃO II</i> : A METÁFORA DO CAPITALISMO.....	227
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	233
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	240

INTRODUÇÃO

Uma sala com poltronas e, diante delas, um painel branco. A escuridão permite a entrada de um conjunto de luzes que preenchem a tela com imagens e sons (e, mais ainda, com histórias e vidas). A partir do momento em que o conteúdo da película é projetado, estabelece-se uma troca. Sela-se um pacto entre dois sujeitos: o que está por trás do projetor, das personagens, dos imaginários e dos enredos; e o que está sentado na poltrona da sala escura, com o olhar e a atenção voltados para o grande retângulo branco preenchido. Esse acordo se constrói sobre uma base de linguagem composta por uma mistura de texto, imagem e som. Além da linguagem, há outros elementos na constituição desse alicerce, que são aspectos sociais, históricos, culturais, psicológicos. Falamos aqui do cinema e da complexa rede de relações na qual ele está inserido.

Dar sequência a esse raciocínio nos leva a supor que, se por um lado, o filme é habitualmente classificado como artigo da sétima arte¹, ele deve ser encarado, entretanto, como objeto de uma permuta que ultrapassa essa definição. Entendemos e acolhemos a dimensão estética e artística do cinema, mas acreditamos que ela possa funcionar como uma espécie de complemento para o caráter discursivo do mesmo. Este trabalho faz parte da Área de Concentração *Linguística do Texto e do Discurso*, Linha de Pesquisa *Análise do Discurso*, do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). A tese apresentada agora se enquadra no campo da Análise do Discurso (AD), e é sob tal perspectiva que serão desenvolvidas, nas páginas que se seguem, algumas reflexões referentes à enunciação e à argumentação no cinema.

Antes, contudo, é preciso entender o que poderia despertar o interesse de analistas do discurso em estudar filmes por um viés linguístico/discursivo. A ideia prossegue desde o mestrado, sob a mesma orientação do Prof. Dr. Renato de Mello, e a proposta inicial era verificar se a Teoria Semi linguística, de Patrick Charaudeau (2001), apoiada por outros estudos da Análise do Discurso, poderia ser empregada na compreensão de narrativas cinematográficas ficcionais. O *corpus* escolhido para essa tarefa foi o filme brasileiro *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé (2004). A dissertação *Narradores de Javé: uma análise semi linguística do discurso fílmico*, foi defendida no dia 17 de novembro de 2006, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ Segundo Penafria (2009, p.4), o termo sétima arte surgiu pela primeira vez com Canudo (1877-1923), que vislumbrou o cinema como “(...) a Arte da vida, o cinema como a expressão visual e imediata de todos os sentidos humanos e capaz de emocionar a todos por se tratar de uma linguagem universal capaz de colocar em tela quer o mundo exterior, quer o mundo interior”.

Mais importante que a análise específica do filme *Narradores de Javé*, durante esse processo, foi a constatação da aplicabilidade de determinadas teorias e conceitos da AD a um *corpus* cinematográfico. Verificou-se que a Teoria Semiolinguística fornece um amplo leque de possibilidades de estudos sobre o discurso fílmico, que incorpora uma multiplicidade de códigos semiológicos, tais como o verbal, o icônico, o musical, o textual, o sonoro. Foi possível perceber, como mencionado nas considerações finais da referida dissertação, que o filme narrativo de ficção pode ser, sim, classificado enquanto gênero discursivo, pois preenche pré-requisitos básicos para essa categorização, definidos outrora por autores da Análise do Discurso². Algumas dessas condições são:

- *Organização transfrástica* – assim como o discurso pode mobilizar estruturas de ordem distinta das estruturas da frase, o filme tem disponível uma série de códigos semiológicos que ultrapassam a expressão verbal: além de palavras, há imagens, sons, performances, cenários, figurinos, cores, músicas, efeitos especiais, entre outros.
- *Orientação* – enquanto discurso, um filme se constrói em função de propósitos e expectativas, e, a partir delas, poderá desenvolver-se no tempo e no espaço, rumo ao desfecho.
- *Ação/Interatividade* – a enunciação pode ser vislumbrada como um ato programado para modificar uma dada situação. Um filme não foi gerado ao acaso – para desvendá-lo, importa procurar as intenções por trás dele, conhecer a proposta, e entender de que maneira ele poderia pretender atuar sobre os espectadores ou fazê-los agir. A encenação do ato de linguagem que envolve um filme supõe, como já foi dito, um processo de coenunciação entre: a obra, como resultado do projeto de fala de alguém e do trabalho de uma equipe; e o espectador, que não recebe o discurso fílmico passivamente nem tem o poder de modificá-lo, mas é capaz de “co-construí-lo” por meio da interpretação, e até mesmo adotar um comportamento a partir dele.
- *Contextualização* – de acordo com o panorama aqui eleito, não há discurso que não esteja inserido em um contexto. E o discurso fílmico pode, ainda, definir e alterar um determinado

² Verbete “discurso” – *Dicionário de Análise do Discurso* organizado por Charaudeau e Maingueneau (2004, p.170-172).

contexto.

- *Autoria* – o discurso/filme tem uma fonte propagadora que se posiciona diante dele de alguma forma, ao emití-lo. Essa fonte pode ser integrada por um ou mais sujeitos. No caso do filme, o discurso é assumido por um sujeito plural formado, no mínimo, pelo(s) roteirista(s) e pela equipe de produção.

- *Normas* – o discurso obedece a certas regras gerais e específicas de apresentação. Isso também vale para o filme: embora exista uma ampla margem de manobra, devido ao fato de resultar de um processo criativo que sofre interferência de várias subjetividades, há marcas que permitem identificá-lo como um gênero discursivo. Exemplos disso são as imagens capturadas por câmeras, o roteiro, a atividade de montagem, a exibição em uma tela, entre outros.

Dessa maneira, justifica-se a utilização desse aparato teórico para a realização de análises fílmicas, assim como a relevância da Teoria Semiolinguística, não só para a dissertação de mestrado realizada, como também para outros trabalhos na mesma linha de pesquisa, que tenham como objetivo desenvolver reflexões sobre o discurso fílmico, com a possibilidade de uma série de questionamentos ligados às categorias da Análise do Discurso. No trabalho desenvolvido no mestrado, apenas começamos a vislumbrar a questão. Havia ainda muito que se observar e debater, e diversas indagações surgiram ao longo desse percurso. Algumas delas geraram a necessidade de continuar nessa trajetória, como será visto a seguir.

ARGUMENTAÇÃO E DISCURSO FÍLMICO

Na introdução da tradução portuguesa da *Retórica* de Aristóteles (2000), Júnior observa que a retórica pode ser definida como um método de análise de textos, noção ampliada, na AD, para a compreensão de gêneros discursivos. Trata-se, aqui, de um conjunto de regras usadas para produzir e interpretar trocas linguageiras de caráter mais ou menos persuasivo. No *Traité de l'argumentation* (2008, p.177), Perelman menciona o potencial argumentativo/retórico da linguagem, de maneira geral:

L'utilisation des notions d'une langue vivante se présente ainsi, très souvent, non plus

comme simple choix des données applicables (...) à d'autres données, mais comme construction de théories et interprétation du réel grâce aux notions qu'elles permettent d'élaborer. Il y a plus. Le langage n'est pas seulement moyen de communication: il est aussi instrument d'action sur les esprits, moyen de persuasion.³

Vale ressaltar que, para Perelman (e seguimos na mesma direção), vislumbrar a linguagem como uma ferramenta de persuasão não significa que o esforço daquele que desenvolve um argumento tem sempre como objetivo impor uma interpretação, mas sim mostrar a ambiguidade de uma dada situação, expor formas diferentes de entendê-la. Tal apresentação pode revelar a existência de um sistema de crenças e visões de mundo assumido pela instância enunciativa do discurso, mesmo que de maneira implícita ou subentendida. Portanto, a interpretação de um texto/discurso é capaz de recuperar indícios do conjunto de intenções do autor, assim como os possíveis efeitos que eles podem acarretar para a enunciação.

Apesar de não ter sido desenvolvida nas investigações iniciais, a questão da argumentação foi um elemento que se destacou durante o estudo sobre a encenação do ato de linguagem no filme *Narradores de Javé*. Certas perguntas ficaram latentes: o que os autores do roteiro pretendem com esse enredo? Qual é a moral da história? Que mensagem a equipe de produção do filme quer transmitir ao espectador e por quê? Que conclusões podem ser tiradas dessa narrativa? O espectador pode adotar uma postura sobre os assuntos levantados a partir do contato com o filme? A orientação para tal posicionamento pode ter sido conduzida pelos autores da obra? Esses e outros efeitos discursivos, ligados à concepção do contrato de comunicação desenvolvida por Charaudeau, remeteram a conceitos como captação, estratégia, finalidade, intencionalidade, representações sociais, entre outros, que podem ser associados, sem dificuldade, às noções da retórica produzidas por estudiosos da argumentatividade no discurso. Consequentemente, ao longo da tarefa proposta no mestrado, determinadas interrogações levaram à elaboração desta tese de doutorado, no sentido de tentar compreender o processo argumentativo no filme narrativo de ficção:

- Com base em algumas características intrínsecas ao discurso já referidas (a orientação e o potencial para modificar situações, por exemplo), é possível afirmar que existe retórica no cinema, concluir que todo filme é revestido de dimensão ou intenção⁴ argumentativa?

³ Tradução nossa: A utilização de conceitos de uma língua viva apresenta-se, frequentemente, não mais como simples escolha de dados aplicáveis a outros dados, mas como construção de teorias e interpretação da realidade graças aos conceitos que eles permitem desenvolver. Há mais. A linguagem não é apenas um meio de comunicação: é também um instrumento de ação sobre os espíritos, meio de persuasão.

⁴ É preciso esclarecer de antemão que, ao mencionar a expressão intenção argumentativa, nos referimos ao conceito de

- Como a linguagem cinematográfica e os códigos semiológicos cinematográficos podem ser mobilizados, no sentido de estruturar argumentativamente o discurso fílmico?
- A partir de conceitos da retórica clássica de Aristóteles e estudos sobre argumentação que se desenvolveram em sequência à obra do filósofo grego, há maneiras de se identificar as provas retóricas (*ethos, pathos, logos*) em um filme narrativo de ficção?

A tese deste trabalho é a visualização do filme narrativo de ficção como portador de dimensões argumentativas, ou seja: mesmo que não tenha sido gerado com o objetivo principal de persuadir (*visée*), a peça cinematográfica contém necessariamente elementos que podem funcionar como material argumentativo. Em busca de respostas às dúvidas apresentadas acima e que deram origem à pesquisa, foram traçados os seguintes objetivos:

- 1) Organizar reflexões, fundamentadas em pesquisas desenvolvidas no campo da argumentação, da enunciação e da linguagem cinematográfica, que permitam analisar: (i) como teses sobre o mundo podem ser postuladas pelo discurso fílmico; (ii) possíveis ações visadas pela instância de origem do discurso e (iii) a configuração das provas retóricas no filme narrativo de ficção.
- 2) Verificar que contribuições teóricas podem auxiliar na análise discursiva do fenômeno cinematográfico, no sentido de compreender como os códigos semiológicos empregados (palavras, sons, imagens etc.) podem ser acionados estrategicamente pela instância de produção do discurso. Nesse caso, as categorias conceituais desenvolvidas pela AD serão adaptadas às particularidades do processo de encenação do ato de linguagem no discurso fílmico.

visée argumentative de Amossy (2006), em que o discurso é assumido como empreitada persuasiva intencionalmente consciente, com estratégias programadas nesse sentido. Já a *dimension argumentative* diz respeito à transmissão, via discurso, de um ou mais pontos de vista sobre determinadas questões, mas que não pretende modificar expressamente as posições do interlocutor. Maiores esclarecimentos estão na Parte III deste trabalho (Teorias da argumentação para uma análise discursiva de filmes – p. 111-139).

- 3) Identificar, nesses códigos semiológicos, relações argumentativas capazes de conduzir a instância de recepção a adotar visões de mundo, assumir ações ou disposições para a ação, e vivenciar estados emocionais específicos.
- 4) Compreender como as provas retóricas (*ethos*, *pathos* e *logos*) podem ser empregadas em um filme, de que maneira elas surgem no nível verbal (diálogos e narrações), assim como nos demais componentes da linguagem cinematográfica (som, imagem, montagem etc.).

Para tanto, foi realizado um processo de imersão nos campos acadêmicos de interesse – da enunciação, da argumentação e da linguagem cinematográfica, com destaque para alguns textos:

- A obra de Patrick Charaudeau sobre a Teoria Semiolinguística: *Langage et Discours* (1983); *Grammaire du Sens et de l'Expression* (1992); artigos publicados em livros como *Les Émotions dans les interactions* (2000), *Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas* (2001); *Dicionário de Análise do Discurso* (2004); *Discurso político* (2008); *Discurso das mídias* (2009), entre outros.
- Textos de base sobre retórica e argumentação: *Retórica* (2000), de Aristóteles; *L'empire rhétorique* (1977) e *Traité de l'argumentation* (2008), de Chaïm Perelman; *L'argumentation dans le discours* (2006), de Ruth Amossy; *L'argumentation* (2006), de Christian Plantin.
- Ensaio sobre a linguagem cinematográfica em obras como *A linguagem cinematográfica* (1990), de Michel Martin; *Compreender o cinema* (1989), de Antonio Costa; *Qu'est-ce que le cinéma?*, de André Bazin (2002); *Lire les images de cinéma*, de Laurence Jullier e Michel Marie (2009).

A partir da leitura desses e de outros textos, a abordagem foi sistematizada conforme três aspectos: o primeiro consiste em identificar as características da enunciação no discurso fílmico; o segundo, em entender a configuração da linguagem cinematográfica sob uma perspectiva discursiva; e o terceiro e último, em conhecer as marcas das intenções e dimensões argumentativas do discurso fílmico. Em seguida, tentou-se elaborar o cruzamento desses conteúdos em uma análise argumentativa aplicada a um filme narrativo de ficção.

Antes de apresentar o plano da tese e explicar a definição do *corpus*, todavia, é preciso abrir um pequeno parêntese de esclarecimento, e destacar que o objetivo é fazer uma análise discursiva, ou

seja: não pretendemos criar uma nova teoria do cinema, mas sim propor a inserção dos *corpora* fílmicos no campo de abordagem da AD, e classificá-los como discursos inseridos em sociedade. Nesse contexto, e como se trata de um estudo interdisciplinar, as teorias da linguagem cinematográfica não consistirão em textos formadores da base teórica, mas sim servirão, principalmente, como instrumentos para a análise argumentativa do discurso fílmico. Além disso, é importante observar que não há intenção de dar conta de todos os elementos cinematográficos – roteiro, imagem, montagem, som, efeitos especiais, interpretação dos atores etc., tamanha a complexidade desse gênero discursivo. Optamos por selecionar e aprofundar os aspectos da linguagem cinematográfica que parecerem mais pertinentes a serem destrinchados em cada momento do trabalho, escolhas apoiadas metodologicamente pelo aparato teórico da AD.

Encerrado o parêntese, enfim, foi criada a estrutura do texto que se segue. A primeira parte mostra reflexões teóricas sobre a questão da enunciação, assim como a aplicação das mesmas ao discurso fílmico. A segunda parte é utilizada para uma exposição de ideias e pesquisas acerca da linguagem cinematográfica (histórico, etapas de produção de um filme) e interfaces discursivas, de acordo com uma perspectiva psicossociocomunicacional. A terceira parte traz um estudo de conceitos das teorias da argumentação para uma análise discursiva dos filmes; a configuração das provas retóricas no dispositivo de comunicação audiovisual em questão recebe mais atenção. Na quarta parte, uma análise argumentativa do filme *O Poderoso Chefão II*, de Francis Ford Coppola (1974). As considerações finais encerram o trabalho, com os principais resultados obtidos.

Com relação à definição do *corpus*, considerou-se escolher uma obra em que o empreendimento persuasivo parecia mais claro ou veemente, como é o caso de *O Poderoso Chefão II*. O critério para essa postura não foi o menor grau de dificuldade para identificar os indícios argumentativos (pelo contrário, a complexidade da tarefa a que nos propomos não impõe qualquer temor). O desafio, no caso desse *corpus*, é ainda mais árduo, pois se trata de uma peça de grande alcance comercial, mas também social e histórico, cujo diretor se eximiu de levantar qualquer bandeira que desse margem à identificação de uma *visée* argumentativa evidente e incontestável. Ainda assim, a trilogia teve forte repercussão e impacto, e é por isso que incitou a tentar descobrir vestígios de argumentação, a tentar identificar provas retóricas provavelmente empregadas e efeitos possíveis de sentido.

Uma vez que não seria possível analisar os três filmes, devido às limitações de tempo e espaço, a Parte II foi escolhida pelo papel unificador que desempenha: enquanto o primeiro e o terceiro mostram, respectivamente, os últimos momentos da vida de Vito e Michael Corleone, o segundo

conta paralelamente como cada um, à sua maneira, se transformou em poderoso chefão, a partir da idade adulta jovem. Ou seja, o segundo filme permite compreender tanto as ações e eventos da primeira parte, que é a continuidade da vida de Vito Corleone, como da terceira, que é o prosseguimento da biografia de Michael. Dessa forma, possibilita uma visão aproximada do conjunto da obra, embora o foco da análise esteja voltado para apenas um filme.

É necessário observar ainda dois detalhes quanto ao *corpus*. O primeiro diz respeito a mais um aspecto relevante da seleção – a motivação pessoal, que também conduziu esse processo: a qualidade do filme e as questões despertadas por ele geraram a vontade de entendê-lo mais profundamente enquanto gênero discursivo. E como afirma Eco (1999), uma das regras para as escolhas de uma pesquisa é fazer parte dos interesses do pesquisador. O segundo detalhe implica em esclarecer que este não é um trabalho sobre *O Poderoso Chefão*, mas sim uma reflexão sobre os métodos e as possibilidades de análise argumentativa do discurso aplicados ao cinema narrativo de ficção, em que o estudo de *O Poderoso Chefão II* serve como exercício ilustrativo para as propostas teóricas apresentadas.

Com essas informações, o leitor está convidado a acompanhar este trabalho de análise argumentativa do discurso fílmico, mas, antes disso, deve conhecer a seguinte citação de Bazin (2002, p.36):

Mais alors que l'Azur en haut est quasi vide et stérile, ouvert seulement à l'infini sur le feu des étoiles ou l'aridité des astres morts, l'espace d'en bas est celui de la vie, où des mystérieuses et invisibles nébuleuses de plancton réfléchissent l'écho du radar. De cette vie nous ne sommes qu'un grain abandonné avec quelques autres sur la plage océane. L'homme, disent les biologistes, est un animal marin qui porte sa mer à l'intérieur. Rien d'étonnant donc à ce que la plongée lui procure sans doute aussi le sourd sentiment du retour à l'originel.⁵

O trecho é do capítulo sobre o documentário *O mundo silencioso (Le monde du silence, 1956)*, do oceanógrafo Jacques-Yves Cousteau com Louis Malle. Uma metáfora adequada para explicar o que propulsiona a realização deste trabalho, como poderá ser percebido nas páginas que se seguem. A partir do filme de Cousteau e Malle, o teórico Bazin fala do homem e do mar. Do mergulho. Fala do cinema.

⁵ Tradução nossa: Mas enquanto o Azul no alto é quase vazio e estéril, aberto somente ao infinito sobre o fogo das estrelas ou a aridez dos astros mortos, o espaço de baixo é aquele da vida, onde as misteriosas e invisíveis nebulosas de plancton refletem o eco do radar. Desta vida nós não somos nada além de um grão abandonado com alguns outros sobre a praia do oceano. O homem, dizem os biólogos, é um animal marinho que carrega seu mar interior. Nada de surpreendente, então, àquele que é procurado sem dúvida pelo mergulho, assim como o sentimento surdo do retorno ao original.

PARTE I

TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA: O FILME COMO OBJETO DE ANÁLISE

1 – ALGUNS ESCLARECIMENTOS

É fundamental elucidar algumas noções, termos e conceitos, a fim de se escapar das prováveis armadilhas da ambiguidade. É um risco que se corre nas ciências humanas, do qual se deve tentar afastar, embora nem sempre seja possível. Portanto, a compreensão do discurso fílmico será esclarecida, tal como algumas categorias presentes na tese. Assim, à medida que tais noções forem recuperadas ao longo do texto, o leitor já estará ciente de como elas são vislumbradas e, conseqüentemente, utilizadas neste trabalho. Em primeiro lugar, retomemos a noção de discurso fílmico.

Na introdução já foi dito que, por atender aos pré-requisitos da organização transfrástica, da orientação, da ação/interatividade, da contextualização, da autoria e das normas, entre outros, o filme é entendido como gênero pertencente ao discurso fílmico ou cinematográfico. Deve ficar claro que, embora a distinção entre os adjetivos “fílmico” e “cinematográfico” seja recorrente, aqui eles serão tidos como sinônimos. De acordo com as definições do portal lexical do *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL⁶) criado pelo *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) da França, cinematográfico é tudo o que se refere ao cinema de maneira geral, enquanto fílmico é o tudo o que é relativo ao filme, o que parece simples. Apenas parece. O próprio verbete da palavra *filmique* do CNRTL destaca que essa diferenciação é controversa, inclusive já foi tema de discussões polêmicas na *Revue Internationale de Filmologie* (1948 *apud* CNRTL.FR).

No *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Aumont e Marie (2001) observam que, para Cohen-Séat (1946 *apud* AUMONT e MARIE, 2001), existem “fatos fílmicos” (concernem ao que é projetado na tela para um público, ou seja, ao filme em si), e “fatos cinematográficos” (reúnem os aspectos sociais, técnicos e industriais, além das formas de expressão típicas, como a imagem em movimento, a montagem etc.). Já Metz (1970, *apud* AUMONT e MARIE, 2001), define como cinematográfico tudo o que é exterior ao filme (fabricação, sistema de produção, exploração e recepção pelo público), mas também tudo o que é específico e próprio da linguagem audiovisual do cinema.

Vale observar também que muitos autores utilizam o termo fílmico para se referir ao “filme em geral”, e não a um ou mais filmes específicos. Vide os títulos de tantos trabalhos sobre o assunto (alguns deles mencionados nas referências bibliográficas) e o conteúdo de muitos outros, mesmo

⁶ <http://www.cnrtl.fr>. Acesso em 2009, 2010, 2011.

quando não há uso explícito do termo nas capas dos livros. Ora, utilizar a expressão “fílmico” para falar de filmes com tamanha abrangência não poderia levar a supor que se refere ao cinema como um todo? E o que seria “o filme de maneira geral”? E o que seria “o cinema”? Três parágrafos são suficientes para mostrar que a questão das terminologias não é tão simples quanto parece, e é por isso que a oposição “fílmico x cinematográfico” será deixada de lado. Um termo será tomado pelo outro e ambos os adjetivos serão entendidos como aquilo que é referente ao cinema. Aqui, a minuciosa separação para a caracterização do que é fílmico ou cinematográfico parece irrelevante.

Voltemos então ao discurso fílmico. Para demarcar esse universo, é necessário entender inicialmente uma categoria: o cinema, e como ele pode ser abordado pela AD. Para essa atividade, buscamos auxílio na obra de Charaudeau, principalmente em *Langage et discours* (1983), *Grammaire du sens et de l'expression* (1992), *Discurso político* (2008) e *Discurso das mídias* (2009), no sentido de compreender a proposta semiolinguística do autor. Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que o cinema é o espaço no qual emerge o discurso fílmico ou cinematográfico, composto, em linhas gerais, por:

- Atos de linguagem provenientes de um contexto psicossociocomunicacional, constituídos por uma série de códigos semiológicos que envolvem desde a captação até a distribuição e a projeção de imagens em movimento, providas ou desprovidas de som, sejam ficcionais ou documentais, que podem ou não constituir narrativas, com o objetivo de enunciar, comunicar, e que envolvem a participação de sujeitos nas instâncias de produção e recepção;
- Cadeias de atividades que agrupam a feitura e a comercialização de filmes, o que remete ao caráter industrial e cultural ligado à comunicação de massa;
- Manifestações artísticas (sétima arte) portadoras de especificidades estéticas e discursivas, cujas recorrências podem constituir tendências ou escolas (ex.: cinema hollywoodiano, expressionista, surrealista, realista, de autor, ideológico etc.);
- Espaços para a exibição de filmes (sessões, salas ou redes de salas, festivais etc.).

Nesse sentido, o filme (também peça cinematográfica ou fílmica) é encarado como gênero discursivo⁷, objeto de troca entre as instâncias de produção e de recepção que se encontram no

⁷ A noção de gênero será discutida mais detalhadamente na segunda parte da tese.

âmbito do cinema definido nos tópicos acima. Há que se esclarecer ainda outra categoria, a da linguagem cinematográfica. Entre estudiosos do Cinema, como Martin (1990), a linguagem cinematográfica consiste no sistema de elementos expressivos que compõem um filme; na teoria Semiolinguística, esses elementos fazem parte do conjunto de códigos semiológicos. Assim, sempre que a linguagem cinematográfica for mencionada, o termo diz respeito também ao conjunto dos códigos semiológicos fílmicos ou cinematográficos: textos, imagens em movimento, sons, montagem, enquadramentos e movimentos de câmera etc. (o que também será particularmente delineado na segunda parte). Feitas as devidas observações, tem-se o ponto de partida para o que será desenvolvido nas próximas páginas.

2 – A ENUNCIÇÃO

Quando os estudos sobre a enunciação ganharam força, o estruturalismo e as teorias linguísticas centradas única e exclusivamente sobre o texto e as relações entre os segmentos de um enunciado acabaram por perder espaço. A perspectiva de valorização dos sujeitos/indivíduos envolvidos na troca linguageira levantada por fundadores como Benveniste (1989), com ênfase sobre o ato individual de utilização da língua (aparelho formal de enunciação) e sobre a relação discursiva entre os parceiros, influenciou o destaque para a importância da compreensão das condições de produção, ou seja, das operações constitutivas dos enunciados. Tais reflexões culminaram na inserção de outros elementos fundamentais para a análise pertinente do ato comunicativo, como, por exemplo, a relação entre discurso e texto, cuja diferença é marcada pelo fato de o discurso resultar da soma do texto com as condições de produção que o envolvem (PAVEAU e SARFATI, 2006, p.193).

Esse novo direcionamento da elaboração do pensamento linguístico levou ao estudo de diferentes gêneros discursivos, para a aplicação e verificação da usabilidade das categorias criadas pelos teóricos. Como não poderia deixar de ser, o cinema esteve entre os *corpora* explorados, principalmente por pesquisadores das teorias cinematográficas, como no número 38 da revista *Communications* (1983) intitulada *Énonciation et cinema*. O foco desses estudos esteve voltado, em geral, para a distinção história/discurso, realizada por Benveniste, e para as relações entre narração, enunciação e discurso.

Dentre as diversas reflexões voltadas para a enunciação e os processos linguísticos no cinema, um ponto de vista apresentado por Barthes em entrevista à publicação francesa *Cahiers du Cinéma* (1963) se destaca por ir ao encontro da análise argumentativa do discurso que pretendemos

executar: “Comment le cinéma manifeste-t-il ou réjoint-t-il les catégories, les fonctions, la structure de l'intelligible élaborées par notre histoire, notre société? C'est à cette question que pourrait répondre une sémiologie du cinéma”⁸. (CAHIERS DU CINÉMA, 1963, p.26) Contudo, é importante lembrar, não será proposta uma semiologia do cinema, mas sim a inserção do filme narrativo de ficção no espectro da Teoria Semiolinguística. Esta, por sua vez, ajudará a entender possíveis configurações dos mecanismos de enunciação do gênero discursivo em questão, por meio do quadro do contrato comunicacional de Charaudeau (2001).

Além da discussão sobre a encenação do ato de linguagem na narrativa ficcional fílmica, que proporcionará a visualização da enunciação e do discurso, veremos alguns conceitos ligados à narrativa e à ficção abordados por diferentes linhas de pesquisa – categorias que serão somadas ao quadro do contrato de comunicação como instrumental para uma posterior análise argumentativa de *O Poderoso Chefão II* (*The Godfather II*, 1974), de Francis Ford Coppola.

2.1 – A ENUNCIÇÃO COMO ENCENAÇÃO DO ATO DE LINGUAGEM

Poder-se-ia agora refazer o percurso que mostra como surgiu o conceito de enunciação, relembrar as origens em Bakhtin (1988), Jakobson (1989) e Benveniste (1989), as adaptações realizadas por autores como Kerbrat-Orecchioni (1997), à medida que a compreensão dessa categoria foi evoluindo, até se chegar à noção de coenunciação defendida por Culioli (1999, *apud* PAVEAU e SARFATI, 2006), entre outros. Contudo, uma pequena parte dessa atividade já foi realizada na dissertação defendida em 2006 e, principalmente, pode ser encontrada com qualidade, abrangência e riqueza de detalhes em textos de muitos outros pesquisadores⁹. A repetição de toda essa trajetória foi descartada, no sentido de avançar com relação ao que foi feito no mestrado. O importante a se ressaltar, basicamente, é que a coenunciação envolve sujeitos sócio, histórica e psicologicamente constituídos, que se revezam nos papéis de emissor e receptor das mensagens trocadas entre si, num dado contexto, por meio de um determinado suporte: “(...) a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor”. (BAKHTIN, 1988, p.112)

⁸ Tradução nossa: Como o cinema manifesta ou reagrupa as categorias, as funções, a estrutura inteligível elaboradas por nossa história, nossa sociedade? É a essa questão que uma semiologia do cinema poderia responder.

⁹ PAVEAU, M-A.; SARFATI, G-É. *As grandes teorias da linguística* – da gramática comparada à pragmática. São Carlos: Claraluz, 2006.

Prosseguiremos a partir da retomada dos esclarecimentos acerca da enunciação sob a perspectiva da teoria Semiolinguística de Charaudeau (1983 e 2001), uma abordagem psicossociocomunicacional. O autor define a comunicação como uma relação contratual entre sujeitos, constituída e restringida por três componentes. O primeiro, chamado de comunicacional, corresponde ao quadro físico da situação interacional, ou seja, as circunstâncias materiais em que se realiza o ato de linguagem. O segundo, denominado psicossocial, compreende a identidade ou os estatutos psicológicos e sociais possivelmente reconhecidos pelos parceiros entre si. E o terceiro e último, indicado como intencional, consiste no conhecimento *a priori* possuído pelos parceiros um sobre o outro, que direciona a finalidade do discurso.

(...) l'acte de langage n'est plus conçu comme un acte de communication résultant de la seule production d'un message par un Émetteur à l'adresse d'un Recepteur, mais comme une rencontre dialectique (c'est cette rencontre qui fonde l'activité métalinguistique d'éclaircissement des sujets du langage) entre deux processus:

processus de *Production*, produit par un Je à l'adresse d'un Tu-destinataire;
processus d'*Interprétation*, produit par un Tu-interprétant qui construit une image Je de l'émetteur.¹⁰ (CHARAUDEAU, 1983, p.38) (Grifos do autor.)

Nesse contexto, a enunciação surge como encenação do ato de linguagem que envolve esses três componentes, e é formada por dois níveis: o circuito externo, também chamado situacional (do fazer), onde se localizam as circunstâncias de produção do discurso e os sujeitos responsáveis por essa produção; e o circuito interno ou discursivo (do dizer), que dá lugar à materialização do discurso. Quatro sujeitos podem ser vislumbrados nesses dois circuitos. No circuito do fazer, estão o Sujeito Comunicante (Euc) e o Sujeito Interpretante (Tui), seres reais historicamente determinados, que participam do ato comunicativo, enunciando e coenunciando; no circuito do dizer, encontram-se o Sujeito Enunciador (Eue) e um Sujeito Destinatário idealizado (Tud), classificados por Charaudeau como seres de fala, já que estão no nível discursivo. Para esclarecer o processo de enunciação que envolve esses sujeitos, Charaudeau criou um quadro enunciativo, também conhecido como quadro do contrato comunicacional.

Para entender o quadro, é preciso antes ressaltar outras características do ato de linguagem, além da existência das instâncias situacional e discursiva (circuitos externo e interno). A primeira é que todo ato de linguagem envolve uma interação de intencionalidades, na qual cada participante tem uma expectativa de significação particular. O Sujeito Comunicante espera atingir de alguma maneira o

¹⁰ Tradução nossa: (...) o ato de linguagem não é mais concebido como um ato de comunicação resultante apenas da produção por um Emissor de uma mensagem endereçada a um Receptor, mas como um encontro dialético (é esse encontro que funda a atividade metalinguística de elucidação dos sujeitos da linguagem) entre dois processos: processo de *Produção*, produzido por um Eu endereçado a um Tu destinatário; processo de *Interpretação*, produzido por um Tu Interpretante que constrói uma imagem do Eu do Emissor.

Sujeito Destinatário, que na verdade é um ser idealizado por ele, tal como ele imagina que será o Sujeito Interpretante, receptor efetivo da mensagem. O Sujeito Interpretante, por sua vez, também tem uma ideia com relação ao Comunicante, e isso influencia o resultado da troca linguageira. Essa relação é regida por três princípios: o de alteridade (saber que o outro existe para ter consciência da própria subjetividade); o de influência (tentativa de fazer com que o outro pense como eu); e o de regulação (gerenciamento dos projetos de influência das partes envolvidas, de acordo com as intenções que possuem no momento da troca comunicativa).

A segunda é o fato de o ato de linguagem ser um produto da ação de seres psicossociais, testemunhas das práticas sociais e representações imaginárias da comunidade à qual pertencem. Charaudeau encara esses seres como sujeitos pensantes, produtores de significações linguageiras, e para os quais tais significações retornam, a fim de constituí-los. Ele classifica esses sujeitos como parceiros e protagonistas. Os parceiros, no circuito externo (Euc e Tui), identificam-se mutuamente como participantes de um jogo proposto pela relação contratual, e só existem na medida em que se reconhecem. Os protagonistas, no circuito interno (Eue e Tud), assumem diferentes faces, de acordo com os papéis que lhes são atribuídos pelos parceiros, que produzem tais “máscaras” em função da relação contratual estabelecida no ato de linguagem.

O ato de linguagem consiste numa encenação (*mise en scène*), em que o locutor se apropria dos componentes do dispositivo de comunicação em função dos efeitos de sentido que pretende causar no interlocutor. O ato torna-se, assim, “(...) uma espécie de ‘jogo’, ou seja: o ato de linguagem se mantém em uma constante manobra de equilíbrio e ajustamento entre as normas de um dado discurso e a margem de manobras permitida pelo mesmo discurso”. (MACHADO, 2001, p.51). Como resultado, tem-se o quadro enunciativo, configurado da seguinte forma:

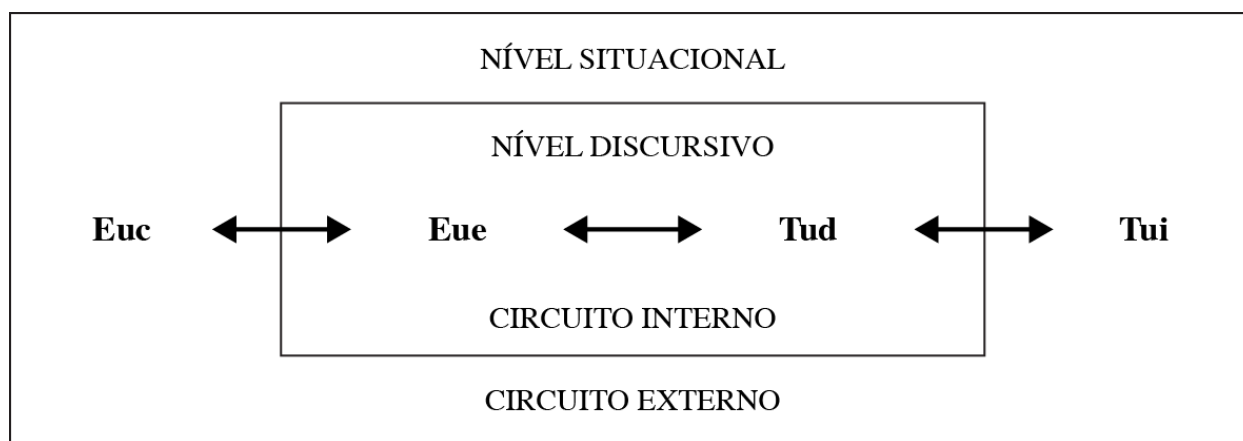


FIGURA 1 – Quadro do contrato comunicacional de Charaudeau

De acordo com Charaudeau, Euc toma a iniciativa do processo de produção, e aciona Eue para encenar o dizer para Tud, o receptor idealizado – isso tudo acontece em função dos três componentes da relação contratual e por meio da percepção que Euc tem do ritual languageiro em que está envolvido. A iniciativa do processo de interpretação parte de Tui, que constrói uma compreensão acerca do discurso enunciado por Euc, também em função dos componentes comunicacional, psicossocial e intencional, e, além disso, através da percepção que Tui possui com relação ao ritual de linguagem do qual participa. A atuação de Eue e Tud, no mundo das palavras, indica a *mise en scène* comandada pelos sujeitos externos, Euc e Tui. Por intermédio do quadro de Charaudeau, é possível visualizar como esses sujeitos se portam diante de um contrato de comunicação e que fatores determinam e influenciam as ações de Euc, Eue, Tud e Tui.

2.2 – OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO

Em *Langage et discours* (1983), ao discorrer sobre a questão do estudo da linguagem sob um ponto de vista semiolinguístico, Charaudeau elabora um capítulo sobre as ordens de organização da matéria languageira ou aparelhos languageiros, os quais ele viria a denominar modos de organização do discurso na *Grammaire du sens et de l'expression* (1992). No primeiro livro, o autor esclarece que se trata de componentes formais e simbólicos pertencentes à competência linguística dos parceiros da encenação, que lançam mão dos mesmos na construção e organização dos contratos de comunicação e das estratégias discursivas. A identificação e observação desses “ingredientes” rumo à compreensão da encenação do ato de linguagem pode ser realizada principalmente no nível explícito do discurso, ou seja, na parte facilmente reconhecível do ponto de vista morfossemântico. Assim, as ordens do discurso são classificadas em quatro aparelhos languageiros, com as devidas funções, componentes linguísticos (e combinações entre esses componentes) e princípios de organização: o enunciativo, o argumentativo, o narrativo e o retórico.

O aparelho enunciativo organiza os lugares e papéis dos protagonistas ou seres de fala, e é composto pelos comportamentos languageiros assumidos por eles, o que é perceptível pelas marcas linguísticas. Tais comportamentos podem ser: polêmico/alocutivo, referente ao direcionamento do discurso ao Sujeito Destinatário (Tud); situacional/elocutivo, centrado sobre o Sujeito Enunciador (Eue), indica como ele se coloca na encenação do ato de linguagem, em relação aos sujeitos envolvidos e ao próprio discurso; textual/delocutivo, voltado para o discurso, no sentido de dar a entender que ele é objetivo e se realiza por si só, sem interferência dos sujeitos, especialmente do

Enunciador; intertextual/delocutivo, que remete à relação entre o texto produzido e outros textos localizados no circuito externo da encenação do ato de linguagem.

O aparelho argumentativo se encarrega das operações mentais cognitivas que organizam e descrevem o mundo, cujos componentes linguísticos (de raciocínio, de composição, de ação) se definem por meio da lógica. O componente de raciocínio é o do fazer demonstrativo, e pode criar relações lógicas do tipo conjunção, disjunção, restrição, oposição ou causalidade. O de composição, como o nome diz, trata do fazer composicional, ordena e classifica cada parte do saber discursivo, ou seja, o organiza. O componente de ação, por sua vez, diz respeito ao fazer mental que aparece em operações como exame, observação, comparação, aprofundamento etc., e segundo Charaudeau, está mais ligada ao aparelho narrativo, a ser visto imediatamente.

O aparelho narrativo usa as ações (mencionadas no parágrafo anterior) e qualificações humanas como base para as operações pragmáticas que organizam e descrevem o mundo. Os instrumentos utilizados nesse sentido são as representações de tais ações e qualificações fornecidas pelo aparelho formal de enunciação, assim como as constantes narrativas reconhecíveis em diferentes atos de linguagem (reconhecimento este devido às relações arquetípicas que se estabelecem entre os seres e fazeres presentes no discurso). O componente de qualificação confere uma identidade, característica ou comportamento a alguém. O componente de ação institui atitudes dos sujeitos presentes no discurso, que eles executam por si mesmos ou em direção a outrem, e que auxiliam na compreensão das relações de poder ali instauradas. O componente “factitivo” concerne aos gestos dos participantes que provocam reações de outros indivíduos atingidos pelo movimento inicial, ou seja, trata-se de um elemento responsivo de reciprocidade. A dinâmica do aparelho narrativo, de acordo com Charaudeau¹¹, pode ser identificada por uma situação de busca: um agente sente falta de algo e parte rumo à conquista desse “algo”, sendo ou não bem sucedido no fim. Durante esse trajeto, surgem outros agentes que irão ajudá-lo ou tentar interromper a empreitada.

Curiosamente e com estatuto especial (emblema concedido pelo autor), a quarta e última ordem de organização da matéria languageira é o aparelho retórico, responsável pelo fazer languageiro, leia-se: pela preparação e descrição da linguagem em si, por meio de operações morfossemânticas.

(...) tourné qu'il est vers le faire langagier lui-même, il se met au service des autres ordres

¹¹ Charaudeau não é pioneiro na identificação dessa dinâmica; como veremos logo mais, os estudos sobre a narrativa descrevem esse movimento como uma espécie de esqueleto comum às histórias contadas, com modificações mais significativas em nível de conteúdo e poucas diferenças dessa estrutura, embora elas existam.

d'organisation (Énonciatif, Argumentatif et Narratif) pour agir sur les représentations du monde. Il ne faut cependant pas en conclure qu'il n'existerait que comme un surplus ornemental; qu'il se mette au service des autres ordres d'organisation, pour s'intégrer dans la fabrication de l'acte de langage n'empêche pas qu'il se constitue lui-même en une mécanique conceptuelle propre¹². (CHARAUDEAU, 1989, p.77)

Os componentes do aparelho retórico consistem nas operações morfossemânticas capazes de produzir, na circulação entre o explícito e o implícito, determinados efeitos de sentido, a saber: substituição (por deslizamento, por oposição ou por equivalência); conexão (por elementos aparentemente sem ligação, por analogia, por adição ou por sucessão); e transformação (visão / focalização, seleção / condensação, transferência actancial / actancialização, integração / globalização ou transcategorização / conceitualização).

Na *Grammaire*, Charaudeau ressalta o ato de comunicação como um dispositivo de realização da troca linguageira entre os sujeitos participantes, cujos quatro principais componentes são: a situação de comunicação (de ordem psicossocial), a língua (de ordem estritamente linguística), o texto (o resultado do ato de comunicação) e os modos de organização do discurso ou “(...) principes d'organisation de la matière linguistique, principes qui dépendent de la finalité communicative que se donne le sujet parlant: ÉNONCER, DÉCRIRE, RACONTER, ARGUMENTER”¹³. (CHARAUDEAU, 1992, p.634) A definição dos modos de organização, assim como o uso constante que o autor faz do termo ordem (*ordre*) neste capítulo da gramática, ao se referir a cada modo específico, leva a crer que ordens e modos tratam de uma mesma categoria, porém, com visíveis modificações. Tem-se a impressão de que o autor decidiu aprofundar, ampliar e detalhar as reflexões sobre o assunto devido à importância que as ordens ou modos de organização possuem para o resultado final do ato de linguagem. E ao fazê-lo, parece ter assumido os riscos que a dificuldade dessa tarefa envolve.

Assim como as ordens do discurso, os modos de organização possuem funções de base ligadas à finalidade discursiva e aos princípios de organização das referências e da *mise en scène* efetiva de cada um deles. Mas desta vez, as quatro subdivisões consistem nos modos enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. Um novo *status* é concedido ao modo enunciativo, que adquire, além da função específica de localização e posicionamento dos indivíduos no nível discursivo do ato de

¹² Tradução nossa: (...) voltado que é para o fazer linguageiro em si, coloca-se a serviço das outras ordens de organização (Enunciativa, Argumentativa, Narrativa) para agir sobre as representações do mundo. Não se deve concluir, no entanto, que ele existe apenas como um bônus ornamental; que ele esteja a serviço das outras ordens de organização para se integrar à fabricação de outros atos de linguagem, não impede que ele se constitua em si mesmo por uma mecânica conceitual própria.

¹³ Tradução nossa: princípios de organização da matéria linguística, princípios que dependem da finalidade comunicativa designada pelo sujeito falante: ENUNCIAR, DESCRIVER, CONTAR, ARGUMENTAR.

comunicação, o estatuto especial antes conferido ao aparelho retórico: propriedade para interferir na *mise en scène* dos outros três modos. O aparelho retórico deu lugar ao modo descritivo (não se trata de um prolongamento da categoria anterior, mas sim de uma substituição, pois diferem consideravelmente um do outro, como veremos); na *Grammaire*, o termo “retórica” aparece sutilmente, como técnica acoplada ao modo argumentativo. Vejamos, então, as características fundamentais dos quatro modos de organização do discurso da *Grammaire du sens et de l'expression*.

É primordial fazer pelo menos uma observação: os modos podem estar todos presentes em um determinado discurso, mas serão mais fortes e destacados conforme a finalidade do projeto de comunicação. Charaudeau (1992, p.645) é o primeiro a admitir que seria “premature” propor uma tipologia de textos para enquadrá-los de acordo com o modo de organização utilizado, por exemplo: romance literário – modo narrativo; receita culinária – modo descritivo, embora apresente na página seguinte, a título de ilustração das reflexões, uma grade de correspondência entre alguns tipos de textos com os respectivos modos dominantes. Como o próprio autor esclarece, uma investigação cautelosa de cada caso frequentemente permitirá, em alguma medida, identificar traços de mais de um ou de todos os modos, em diferentes gêneros discursivos. A sistematização dos modos de organização do discurso é tão complexa que é possível verificar nebulosidades já nas primeiras características.

O modo de organização enunciativo é definido como a forma como o sujeito falante se coloca na encenação do ato de linguagem, e possui três funções (CHARAUDEAU, 1992, p. 648):

- estabelecer uma relação de influência entre o locutor e o interlocutor – comportamento alocutivo de *Langage et discours*;
- revelar o ponto de vista do locutor – comportamento elocutivo na obra anterior;
- testemunhar a palavra de outro-terceiro (*autre-tiers*, ou seja, quando o sujeito falante se apaga da encenação do ato de linguagem para que o texto pareça objetivo e sem interferências de nenhum indivíduo) – comportamento delocutivo do aparelho enunciativo.

O modo de organização argumentativo é utilizado nos discursos em que se pretende explicar racionalmente certa “verdade”, com o objetivo de influenciar o interlocutor, e a argumentação

implica necessariamente a existência de: uma proposição sobre o mundo que um indivíduo convicto pretende legitimar para outro indivíduo via raciocínio (componentes linguísticos definidos pela lógica no aparelho argumentativo – de raciocínio, de composição e de ação), para garantir a adesão. Surgem algumas dúvidas iniciais:

- Não se trataria exatamente, na definição do modo argumentativo, de uma relação de influência, tal como no modo enunciativo?
- Já que o modo enunciativo se encontra em todo e qualquer discurso, como seria possível distingui-lo do modo argumentativo sendo ambos tão semelhantes? A diferença estaria simplesmente na questão da presença do raciocínio “lógico” no segundo?
- Se todo discurso possui traços do modo enunciativo, seja com a função de influenciar, testemunhar ou revelar um ponto de vista, é possível afirmar que todo discurso possui também um viés argumentativo, uma vez que as questões da influência ou do ponto de vista¹⁴ também fazem parte deste, e estarão praticamente sempre presentes?

Uma solução pertinente para essa questão da mistura entre os modos enunciativo e argumentativo consiste na postura por nós assumida, no rastro de autores como Plantin (2006), Amossy (2006) e Perelman (2008), de que a argumentação está presente em todo e qualquer discurso; não há fala desprovida de argumento, embora este apareça com cargas e finalidades bastante distintas, o que será explicado na terceira parte deste trabalho, sobre a argumentação (páginas 117 e 118). Defendemos, assim, que os modos enunciativo e argumentativo são aqueles que surgem, em parceria, na totalidade dos discursos, cujos instrumentais são empregados conforme a demanda do projeto de comunicação, com a participação (ou não), de forma mais ou menos incisiva, dos modos descritivo e narrativo, cuja aparição também estará submetida às necessidades discursivas.

Portanto, como uma parte da tese está dedicada integralmente à argumentação, os detalhes sobre a *mise en argumentation* não serão aprofundados. Além da explicação já apresentada, nos restringimos a marcar a definição de argumentação (que o modo argumentativo ajuda a construir) proposta por Charaudeau (1992, p.785) para compreender o modo de organização argumentativo do

¹⁴ O ponto de vista pode ser considerado como um aspecto da argumentação na medida em que, segundo Charaudeau (1992, p.784), a construção de um raciocínio, por mais lógico que ele se apresente, passa pelo filtro da experiência individual e social dos indivíduos, dentro de um tempo e espaço determinados, e das operações de pensamento que partem de uma base coletiva e formam os pilares de um dado universo discursivo.

discurso:

(...) *argumenter* est une activité qui inclut de nombreux procédés, mais ce qui distingue ces procédés des autres modes de discours c'est précisément qu'ils s'inscrivent dans une *visée rationalisante* et jouent le jeu du raisonnement qui est marqué par une logique et un *principe de non-contradiction*. Les procédés des autres modes (*Descriptif* et *Narratif*) s'inscrivent eux dans une *visée descriptive et mimétique* des perceptions du monde et des actions humaines¹⁵. (Grifos do autor.)

Ou seja, enquanto o modo argumentativo está mais ligado a uma tentativa de racionalização¹⁶ e de busca lógica e objetiva por uma verdade ideal (que, de fato, está mais para uma “verossimilhança coletivamente admitida” do que para a realidade), os modos descritivo e narrativo, que serão vistos a partir de agora, estão conectados à percepção, com fluxo maior dentro da subjetividade. Não é difícil concluir que esses dois últimos modos apresentam também um forte vínculo entre si e, às vezes, podem mesmo dar margem a algumas confusões quanto aos próprios aspectos internos. A diferença básica, de acordo com o autor da *Grammaire* (1992, p.657-658), é que a descrição auxilia um dado discurso¹⁷ e é estática, externa ao tempo e à sucessão de eventos; a narrativa, por sua vez, pode ser um discurso autônomo, e além disso é dinâmica, inserida num tempo dentro do qual as ações se sucedem.

Assim, o modo de organização descritivo tem potencial para se combinar com o narrativo e/ou o argumentativo dentro de um mesmo texto, e pode ser facilmente confundido com o narrativo¹⁸, uma vez que narração e descrição estão ligadas. O modo de organização descritivo circula livremente entre os textos literários e não literários, e um texto pode ser completamente descritivo ou conter trechos que descrevem. Para compreender essa versatilidade, é preciso partir da definição básica de descrever: identificar, qualificar, segundo a *Grammaire* (CHARAUDEAU, 1992, p.659). O modo descritivo possui três componentes:

¹⁵ Tradução nossa: (...) *argumentar* é uma atividade que inclui vários métodos, mas o que distingue esses métodos dos de outros modos do discurso é exatamente que se inscrevem numa *visada racionalizante* e jogam o jogo do raciocínio marcado por uma lógica e um *princípio de não contradição*. Os métodos dos outros modos (*Descritivo* e *Narrativo*) se inscrevem numa *visada descritiva e mimética* do mundo e das ações humanas. (Grifos do autor.)

¹⁶ Constataremos em breve que tal racionalização é ainda mais relativa do que se pode imaginar, já que a argumentação envolve também a lida com emoções e afetos.

¹⁷ (...) toute *description* est toujours en relation avec les autres modes d'organisation (*Narratif, Argumentatif*) et que, sans leur être totalement dépendante, elle prend sons sens (ou une partie de sons sens) en fonction de ceux-ci. (CHARAUDEAU, 1992, p.665) Tradução nossa: Toda *descrição* está sempre em relação com os outros modos de organização (*Narrativo, Argumentativo*) e que, sem ser totalmente dependente deles, adquire seu sentido (ou parte dele) em função desses modos.

¹⁸ Os dois primeiros verbetes da definição do verbo descrever pelo Dicionário On-line Michaelis (<http://michaelis.uol.com.br>), por exemplo, demonstram essa confusão: “1. Fazer a descrição de; representar por meio de palavras: *Descreveu a casa onde morava. Descreva-nos essa viagem.* 2. Contar, expor minuciosamente: *Descrever um acontecimento. Descreveu-me a sua precária situação. Descreva ao doutor, com rápidas palavras, o que está sentindo.*” São explicações plausíveis para o verbo narrar, especialmente “representar por meio de palavras” e “contar”.

- Nomear: dar existência aos seres por meio da classificação em procedimentos discursivos de identificação; envolve procedimentos linguísticos de denominação, indeterminação, atualização, dependência, designação, quantificação, enumeração.
- Localizar-situar: determinar o lugar ocupado por esses seres no tempo e no espaço por meio de procedimentos de construção objetiva do mundo, pois tal posição ajuda a identificar características como colocação, razão de ser e função; vale-se de categorias linguísticas de precisão, detalhes e identificação espaço-temporal.
- Qualificar: dar sentido à existência desses seres, caracterizá-los tanto a partir de procedimentos de construção objetiva quanto subjetiva do mundo; assim, distingue os seres e produz efeitos de realidade ou de ficção, por meio de detalhes e precisões ou de analogias realizadas de maneira explícita ou implícita.

Em suma: “*Décrire* fixe imuablement des *lieux* (Localisation) et des *époques* (Situation), des *manières d’être et de faire* des personnes, des *caractéristiques* des objets”¹⁹. (CHARAUDEAU, 1992, p.665) (Grifos do autor.) A *mise en description*, ou seja, a efetivação do modo de organização descritivo, é composta por efeitos como:

- o de saber (quando o “descriptor” porta a máscara de conhecedor para garantir credibilidade à narrativa ou argumentação);
- os de realidade e ficção (a serem explicados na abordagem do modo narrativo);
- o de confiança (quando o descriptor parece confidenciar ao interlocutor uma avaliação pessoal sobre determinado evento ou pauta);
- o de gênero (procedimentos que, conforme a repetição, tornam-se característicos de determinados gêneros do discurso, por exemplo: o célebre “Era uma vez...” dos contos de fadas).

¹⁹ Tradução nossa: Descrever fixa imutavelmente os *lugares* (Localização) e as *épocas* (Situação), as *maneiras de ser e de fazer* das pessoas, as *características* dos objetos.

Para concluir, a *mise en description* é construída a partir de procedimentos de organização semiológica geral que concernem à extensão da descrição, à disposição gráfica (ou visual) do texto e ao ordenamento interno, itens que estão sempre submetidos à finalidade e às demandas exigidas pelo projeto de comunicação.

O modo de organização narrativo é sintetizado, no *Dicionário de Análise do Discurso* (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p.337-338), como aquele que permite organizar a sucessão de ações e eventos nos quais os seres do mundo estão implicados. Trata-se do procedimento que coloca em cena o ato de linguagem dominado pela finalidade de narrar, de contar algo, segundo uma determinada maneira de fazer daquele que narra/conta, a fim de transmitir uma dada representação do mundo em conformidade com as intenções do narrador/contador. Para Charaudeau, contar não é apenas descrever uma sequência de fatos ou eventos: “Raconter représente une quête constante et infinie; celle de la réponse aux questions fondamentales que se pose l’homme: ‘Qui sommes-nous ? Quelle est notre origine ? Quelle est notre destin ?’. Autrement dit: ‘quelle est la vérité de notre être ?’”²⁰. (CHARAUDEAU, 1992, p.712)

Contar, segundo explica o autor, envolve a organização de uma série de atos e acontecimentos em sucessão, reais ou imaginários, e o modo narrativo está presente em diferentes materiais semiológicos além dos textos verbais, como, por exemplo, nos filmes, histórias em quadrinhos e peças de teatro. Essa sucessão é construída conforme uma lógica coerente com relação aos atores, processos e tempos de ação, formando a estrutura de uma história. Três elementos podem ser vislumbrados no modo de organização do discurso narrativo, de forma semelhante aos modelos propostos por Greimas (1989) e Adam (1997)²¹:

- Uma situação inicial, na qual a ausência de algo pressupõe uma demanda em busca de solução; uma tomada de consciência dessa ausência, que culmina no desejo de satisfazer a demanda gerada, firmando um estado de busca; um resultado, satisfatório ou não, para essa busca, que implica em êxito ou fracasso da ação – é o que Charaudeau denomina “dinâmica” do aparelho narrativo em *Langage et discours*. Aquilo que é contado deve ser considerado não como uma verdade em si, mas como uma tentativa de resposta à questão: “O que contar?”, seja uma narrativa factual, seja ficcional.

²⁰ Tradução nossa: Contar representa uma busca constante e infinita de resposta às questões fundamentais que o homem se coloca: “quem somos?”, “de onde viemos?”, “para onde vamos?”. Dito de outra maneira: “Qual a verdade sobre a nossa existência?”.

²¹ De fato, os autores que propõem esses três elementos da narrativa remontam, *grosso modo*, à definição da intriga de Aristóteles, na qual uma ação estruturada em começo, meio e fim é centrada no par nó/desfecho.

Vale ressaltar que essa busca se realiza no meio de uma tensão entre o imaginário de uma realidade fragmentada e particular e o de uma idealização homogênea e universal. Em todos os casos, é possível compreender que o que está em jogo no relato é “(...) comment construire un **univers raconté** entre **réalité** et **fiction**”²². (CHARAUDEAU, 1992, p.715) (Grifos do autor.) Desse modo, o autor denomina os traços realistas e ficcionais do modo narrativo como efeitos, e os subdivide em efeito de realidade e efeito de ficção (CHARAUDEAU, 1992, p.760), que reaparecem após breve menção no modo descritivo:

- O efeito de realidade resulta do agrupamento de indícios de uma visão objetiva do mundo, que revelam o tangível, a experiência partilhada, a racionalidade. É importante explicar que esse efeito não está presente apenas em discursos calcados na vida real, pois é possível que um discurso ficcional apresente traços tão verossímeis que parecem ter sido retirados da realidade. Eles oferecem a ilusão de que podem ser verificados concretamente, embora não passem de invenção.
- Já o efeito de ficção responde ao desejo de se ver dentro de uma história imaginária com início, meio e fim, que não pede verificação da racionalidade social. Ele envia a narrativa a um mundo irracional de mistério, de magia, de acaso ou a um mundo inteligível portador de códigos de verossimilhança que não necessariamente representam a realidade.

Charaudeau propõe dois princípios básicos do modo narrativo: o da organização da lógica narrativa e o da *mise en narration*. A lógica narrativa é, segundo o autor, uma hipótese de construção daquilo que constitui a trama de uma história supostamente privada das particularidades semânticas, ou seja, a base, o esqueleto de qualquer narrativa. O que não significa dizer que qualquer narrativa tem a mesma base, esta é variável. No entanto, toda narrativa possui uma espécie de alicerce lógico típico do discurso narrativo, com características peculiares a cada uma. Os componentes da lógica narrativa são:

- Os actantes, que desempenham papéis determinantes para os rumos da narrativa como um todo ou em momentos particulares, sejam essas funções realizadas ativamente ou passivamente, de forma direta ou indireta, tais como ajuda, benfeitoria, agressão, retribuição, oposição, fuga, negociação etc. (CHARAUDEAU, 1992, p.722) Convém esclarecer que os actantes não são

²² Tradução nossa: (...) como construir um **universo contado** entre **realidade** e **ficção**.

apenas personagens, podem também ser entidades, eventos (como fenômenos da natureza) com funções orientadoras ou modificadoras sobre a trama – no aparelho narrativo de *Langage et discours*, os actantes corresponderiam ao componente de qualificação, com a diferença de não se restringirem às personagens.

- Os processos de melhoria, conservação ou degradação que ligam os actantes entre si, orientando as respectivas funções dentro da narrativa (CHARAUDEAU, 1992, p.726) – o que equivaleria ao componente de ação e, em certa medida, ao componente factitivo do aparelho narrativo.
- As sequências que integram os actantes e os processos numa finalidade narrativa conforme certos princípios (princípio de coerência entre os eventos; princípio de intencionalidade ou motivação para a definição dos eventos; princípio de encadeamento, que ordena as sucessões de ações; princípio de recuperação ou situação espaço-temporal dos acontecimentos).

Já os procedimentos que configuram a lógica narrativa estão ligados especialmente aos princípios que regem as sequências. Com relação aos princípios de coerência e intencionalidade, tais métodos proporcionam aos actantes, além de uma sequência narrativa dotada de certa pertinência, uma intenção de agir que pode ser voluntária, involuntária ou gerada a partir da influência/manipulação de outro agente. No que concerne ao princípio de encadeamento, a narrativa adquire uma dada cronologia (seja contínua em progressão ou em inversão, seja descontínua para criar expectativa/suspense ou descontínua em alternância/narrativas paralelas), assim como relações de causalidade entre as sequências. Quanto ao princípio de encadeamento, refere-se aos procedimentos de ritmo da narrativa (condensação, expansão). Finalmente, o princípio de recuperação está conectado aos atos de situação da narrativa no tempo e no espaço.

A *mise en narration* é uma espécie de construção do universo narrado que reproduz um quadro do contrato de comunicação específico para a narrativa, e articula dois espaços de significação: um espaço externo ao texto, onde se encontram autor (Euc) e leitor (Tui) reais, seres de identidade social, cujo objeto de troca é o texto; e um espaço interno ao texto, onde se encontram os dois sujeitos do relato – o narrador (Eue) e o leitor destinatário (Tud), seres de identidade discursiva (de fala), cujo objeto de troca é uma forma particular de texto: o discurso. As categorias da *mise en narration* não serão exaustivamente citadas aqui porque ganharam preferência as consideradas

fundamentais ao exercício de compreensão do quadro do contrato de comunicação de Charaudeau aplicado ao filme narrativo de ficção. Para isso, no próximo item, serão recuperadas algumas ideias desenvolvidas durante o mestrado (ALVES, 2006, p.24-30), às quais serão acrescentadas novas reflexões. O trecho referente à Semiolinguística já foi mencionado no item 2.1 – A enunciação como encenação do ato de linguagem.

3 – A ENCENAÇÃO DO ATO DE LINGUAGEM NO DISCURSO FICCIONAL

Os textos dramático e literário, discursos ficcionais em que geralmente predomina o modo de organização narrativo, possuem características bem específicas. A começar pela existência de um mundo paralelo, com vida própria e cujo conteúdo, de certa forma, independe daquilo que acontece no nível situacional, apesar de estar diretamente ligado a ele (pois faz parte de uma encenação do ato de linguagem, que se dá tanto no nível situacional como no discursivo). Nesse sentido, antes de estudar a encenação do ato de linguagem no discurso ficcional, seria primordial definir “ficcional”. A noção de ficção é muito mais complexa do que se pode imaginar, principalmente porque remete a conceitos ainda mais áridos como realidade, verdade, graus de classificação dessas categorias (o que é mais ou menos verdadeiro, mais ou menos real, níveis variados de ficção etc.).

Em geral, achamos que sabemos muito bem o que significa quando dizemos que uma coisa é “verdadeira” no mundo real. É verdade que hoje é quarta-feira; é verdade que Alexanderplatz fica em Berlim; é verdade que Napoleão morreu em 5 de maio de 1821. Baseados nesse conceito de verdade, os estudiosos têm discutido amplamente o que significa uma afirmação ser “verdadeira” numa estrutura ficcional. A resposta mais razoável é que as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível, de determinada história. (ECO, 2009, p.94)

O assunto é suficientemente instigante para uma infinidade de teses e pesquisas que já foram e ainda podem ser feitas²³. No entanto, por limitações de objetivos, de tempo e de espaço nas páginas, sejamos práticos para eleger uma maneira simples de encarar a ficção: que não seja comprometedora, a ponto de gerar divagações conceituais desnecessárias, mas que também possa ser minimamente satisfatória e clara para permitir o avanço das reflexões propostas. Eco (2009) foi o escolhido para auxiliar nessa atividade, pois apresenta uma definição adequada a esses propósitos.

²³ A esse respeito, uma abordagem minuciosa acerca da ficcionalidade dentro da Análise do Discurso pode ser encontrada nos trabalhos da professora doutora Emília Mendes, da Faculdade de Letras da UFMG: a dissertação de mestrado *O Discurso Ficcional: Uma tentativa de definição* (2000) e a tese de doutorado *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas* (2004), ambas orientadas pela Professora Ida Lucia Machado. Disponíveis na Biblioteca Digital da UFMG sob as URIs <http://hdl.handle.net/1843/ARCO-7FFQMK> e <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-64KPRH>, respectivamente.

Para o autor, em linhas gerais, a ficção diz respeito à construção de um universo imaginário. É como se o espaço da ficção fosse um tipo de “parasita” do mundo real, se alimentando das referências presentes nele para se construir, tornando-se semelhante a ele. Assim, a obra de ficção possui fronteiras para dentro das quais ela transporta o público, que aceita entrar nesse mundo semelhante, porém diferente. Contudo, a partir do momento em que o espectador permite ser conduzido a esse novo ambiente, decide levá-lo a sério:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 2009, p.81) (Grifos do autor.)

Ou seja, o discurso ficcional também exige um acordo estabelecido entre a instância de produção e a instância de recepção, com aspectos semelhantes ao contrato de comunicação proposto por Charaudeau²⁴. Na mesma linha, Barthes observa:

De même qu'il y a, à l'intérieur du récit, une grande fonction d'échange (répartie entre un donateur et un bénéficiaire), de même, homologiquement, le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication: il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, *je* et *tu* sont absolument presupposés l'un par l'autre; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur). Ceci est peut-être banal, et cependant encore mal exploité²⁵. (BARTHES *apud* CHARAUDEAU, 1992, p.755) (Grifos do autor.)

Um caminho para compreender melhor as afirmações de Barthes citadas acima está nas explicações de base sobre a *mise en narration* elaboradas por Charaudeau, resumidas no final do item anterior, e mais detalhadas neste. O teórico (1992, p.756) apresenta o seguinte esquema correlato ao quadro da encenação do ato de linguagem para a *mise en scène* do modo de organização narrativo:

²⁴ A afirmativa de que a explicação de Eco é semelhante à proposta de Charaudeau também está nos conceitos de autor-modelo (de certa forma, análogo ao Sujeito Enunciador) e leitor-modelo (de certa forma, análogo ao Sujeito Destinatário). O leitor empírico é aquele que efetivamente lê o texto, enquanto o leitor-modelo é o público que o autor tem em mente quando cria um texto: “(...) uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. (ECO, 2009, p.15) O autor-modelo não é o sujeito empírico que escreve o texto, mas sim uma voz que “(...) se manifesta como estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo”. (ECO, 2009, p.21) E os sujeitos empíricos mencionados por Eco possuem características correspondentes às do Sujeito Comunicante (Euc) e do Sujeito Interpretante (Tui) da teoria Semiolinguística.

²⁵ Tradução nossa: Assim como no interior da narrativa há uma grande função de troca (dividida entre um doador e um beneficiário), homologamente, a narrativa, como objeto, é a edição de uma comunicação: há um doador da narrativa e um destinatário da narrativa. Sabe-se que, na comunicação linguística, o *eu* e o *tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro. Da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou leitor). Isso pode ser banal e, no entanto, ainda é mal explorado.

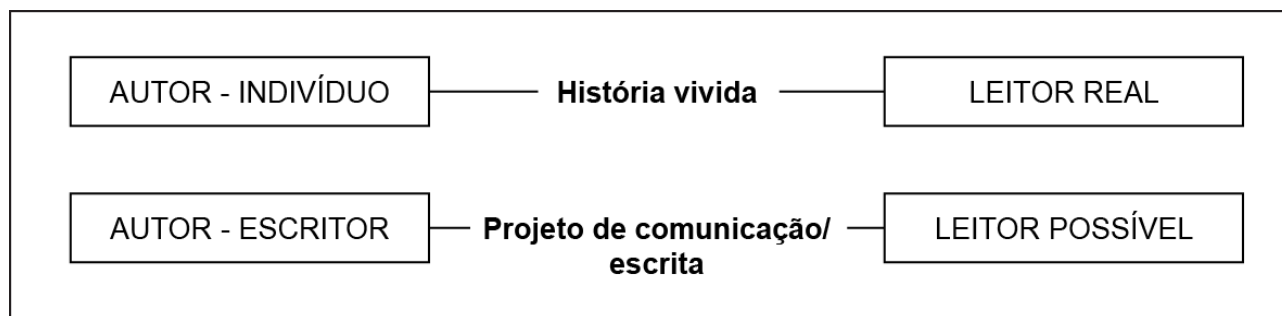


FIGURA 2 – *Mise en scène* do modo de organização narrativo do discurso

Primeiramente, o autor divide as identidades dos parceiros ou seres reais em quatro, ou seja, cada um deles possui pelo menos uma “dupla face”: o Sujeito Comunicante/Euc é, ao mesmo tempo, autor-indivíduo (com toda a experiência de vida pessoal e participação no mundo) e autor-escritor (que desempenha um papel social de escritor que interfere no projeto de comunicação); o Sujeito Interpretante/Tui é simultaneamente leitor real-indivíduo (também com biografia e “estar no mundo” próprios) e leitor real-competente (reconhecer o projeto de escrita do comunicante e participar dele requer certa bagagem com as competências apropriadas para tal).

Já os protagonistas ou seres de fala (ou de papel) possuem, respectivamente, uma única identidade: o Sujeito Enunciador/Eue é o narrador que conta a história, podendo esta ser real (nesse caso ele pode ser encarado como historiador), ou inventada (o narrador é um contador); o Sujeito Destinatário/Tud será o leitor-destinatário acionado para receber e partilhar essa narrativa, seja ela um fragmento da realidade ou uma teia de ficção. Segundo Charaudeau, a manifestação mais ou menos explícita dos componentes da *mise en narration* depende do estatuto, dos pontos de vista, da identidade e das intervenções do narrador (Eue). Não importa se ele está transparente ou omitido no nível discursivo, se é único ou se há mais de um narrador, se é um observador externo/interno ou participante ativo da história contada, se relata os acontecimentos de maneira objetiva ou afetivamente envolvida: como elemento acionado pelo Sujeito Comunicante, é ele quem dá o tom à narrativa.

Mas fica uma interrogação: e quanto às personagens que participam, conversam, têm vida, voz e opinião, mas não parecem ocupar o lugar de quem narra? Como explica Maingueneau (1996), verificam-se, no mínimo, três atos de enunciação concomitantes: do autor em relação a um público “virtual”, do autor em relação a um público específico e de uma personagem em relação à outra. A respeito deste último, percebe-se que, no nível discursivo, no “mundo paralelo” em que se desenvolve a história, acontecem várias encenações de atos de linguagem, de contratos de

comunicação também determinados por componentes psicossociocomunicacionais, porém ficcionais. Maingueneau sugere, com base em Searle e Genette, que tais enunciações consistiriam na verdade em encenações “fingidas” do ato de linguagem, uma vez que “Por um lado, as enunciações em cena apresentam-se como proferidas espontaneamente pelos personagens, por outro, são apenas a atualização de enunciados escritos anteriormente”. (MAINGUENEAU, 1996, p.161)

Assim, é possível afirmar que textos dessa ordem (literatura, dramaturgia) abrem espaço a uma série de processos enunciativos, que tornam mais complexa a relação entre Euc, Eue, Tud e Tui. De acordo com Mello (2004), o Sujeito Enunciador (Eue) que se encarrega de materializar o discurso literário ou dramático se subdivide em elementos que assumem posições de seres supostamente reais dentro do nível discursivo: [(Eue' <=> Tud') Eue'']. Eue' se comunica com Eue'' por meio de uma projeção que faz dele (Tud'), ou seja, uma expectativa que possui com relação à forma como ele receberá aquele projeto de fala. Tudo isso, é necessário repetir, acontece de maneira “fingida”, reproduzida simbolicamente no nível discursivo, a fim de dar corpo às vozes criadas no discurso. Esses processos enunciativos coexistem e se organizam, criando diversas “encenações falsas” do ato de linguagem. Reunidas segundo a lógica da enunciação original (do autor), tais encenações culminam no texto completo, no produto final – a obra literária/dramática, direcionada a um leitor/espectador efetivo do mundo real.

Vale ressaltar, nesse contexto, a existência de uma instância particular, denominada por Mello como *scriptor*. O autor (Euc), sócio-historicamente determinado, e o *scriptor*, espécie de “eu poético” do autor, não são o mesmo sujeito. O *scriptor* é o elo entre o autor e os enunciadores acionados por ele no nível do dizer. É aquele

(...) que põe a ficção (no nível discursivo e textual) em movimento (...) é a figura que materializa o projeto de fala, que o executa. O *scriptor* coloca no papel os seres de palavras, possibilitando a enunciação literária/teatral se realizar novamente no e pelo leitor/espectador. (MELLO, 2004, p.96)

Assim, autor, *scriptor*, personagens, destinatário e leitor compõem um complexo quadro de instâncias enunciativas na encenação do ato de linguagem dos discursos literário e dramático:

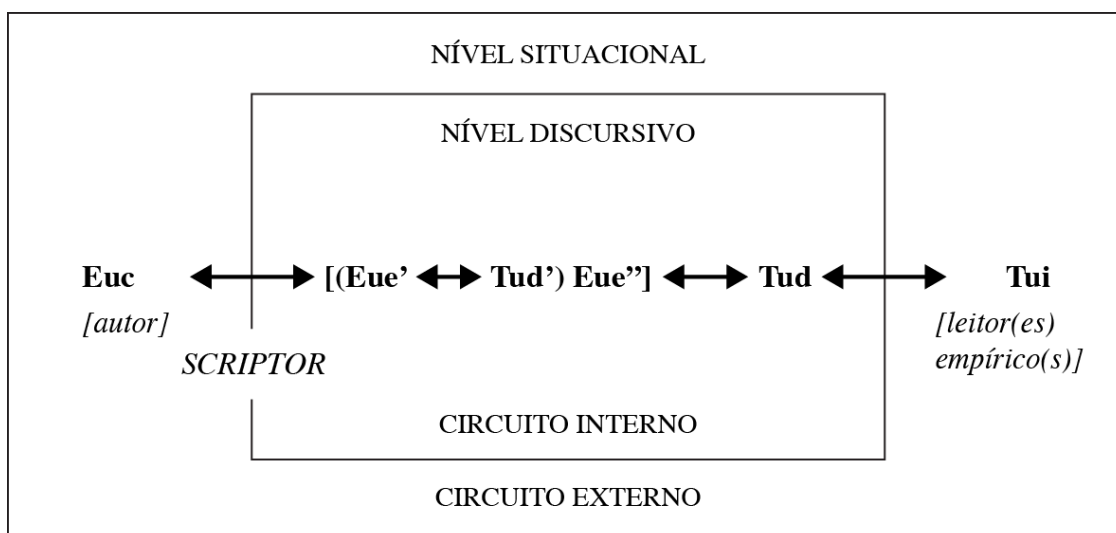


FIGURA 3 – Quadro do contrato de comunicação para os discursos literário e dramático

Em que $[(Eue' \leftrightarrow Tud') Eue''] = Eue$.

No nível discursivo, as encenações internas simbólicas do ato de linguagem podem ser representadas no quadro pela equação $[(Eue' \leftrightarrow Tud') Eue'']$ constitutiva do Sujeito Enunciador (Eue). Tal equação pode ser encontrada uma ou mais de uma vez, dentro do circuito interno, à medida que as personagens se relacionam e se comunicam, assumindo o papel de supostos sujeitos psicossociocomunicacionais, que se posicionam como parceiros e protagonistas no enredo fictício. Portanto, essas instâncias enunciativas e as relações entre elas são os elementos de formação do Sujeito Enunciador (Eue) acionado pelo autor (Euc), e o *scriptor* se encarrega de combinar esses ingredientes com as propriedades e vozes específicas.

3.1 – ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A NARRATIVA E A FICÇÃO NO CINEMA

Pretendemos adaptar o quadro do contrato de comunicação ao discurso fílmico e, na quarta e última parte da tese, aplicá-lo numa análise argumentativa do discurso de *O Poderoso Chefão II*. As instâncias do discurso, a linguagem cinematográfica, os modos de organização e algumas categorias da argumentação serão, nesse sentido, articuladas. Para tanto, ainda há alguns pontos a serem esclarecidos. Em primeiro lugar, é fundamental ressaltar a importância do elemento intencionalidade (já mencionado nas páginas anteriores) nesse contrato, o que acaba por tornar a noção de estratégia primordial, especialmente no que diz respeito à argumentatividade do discurso, (assunto a ser retomado na parte III, destinada à questão da argumentação). Em segundo lugar, vejamos ainda mais algumas noções relativas à ficção e à narrativa.

3.1.1 – SOBRE A FICÇÃO

Para falar da narrativa fílmica ficcional, será mantida a definição de ficção de Eco sobre a criação de um mundo imaginário, reconhecido a partir do momento em que se estabelece um acordo tácito entre autor e público, e que possui aspectos em comum com a configuração do quadro enunciativo de Charaudeau. A isso podem ser acrescentadas as contribuições de dois pesquisadores que se dedicaram ao estudo da ficção especificamente no cinema, dialogando com a questão da enunciação de uma maneira bem próxima da Semiolinguística: Odin (2000) e Boillat (2001).

Odin faz uma abordagem semiopragmática da ficção ou ficcionalização, ou seja, vislumbrando os componentes internos e externos determinantes para a elaboração e a interpretação do filme. Ele levanta a hipótese de que é possível descrever toda construção textual com um número limitado de modos de produção de sentido que conduzem a tipos de experiência específicos, cujo conjunto forma a nossa experiência comunicativa. A ficcionalização é um desses modos, o qual ele pretende caracterizar, a fim de fornecer auxílio teórico à compreensão do funcionamento dos textos. Segundo o autor, o efeito de ficção no cinema pressupõe que a peça cinematográfica seja estruturada pelo espectador sob a forma de um filme e sob a forma de uma narrativa (esta última também funciona em vários tipos de produção discursiva e constitui uma das grandes modalidades de compreensão do mundo).

Assim, a ficção resulta de três operações: a diegetização, a *mise en phase* e a fictivização.

- 1) Diegetizar é construir um mundo no momento em que se assiste a um filme, lê um texto etc.: “Encore faut-il préciser que diégetiser dans la perspective de la fictionalisation implique la construction, par le film et/ou par le spectateur, d’une diégèse pleine en termes d’éléments descriptifs mobilisés”²⁶. (ODIN, 2000, p.23)
- 2) *Mise en phase* é o processo que faz com que o espectador vibre no ritmo daquilo que vê e entende do filme, ou seja, diz respeito à participação afetiva do público.
- 3) A fictivização é dividida por Odin no níveis 1, 2 e 3: o primeiro nível corresponde ao emprego específico da linguagem cinematográfica para produzir o efeito de ficção; o

²⁶ Tradução nossa: Ainda é necessário precisar que diegetizar na perspectiva da ficcionalização implica a construção, pelo filme e/ou pelo espectador de uma diegese plena em termos de elementos descritivos mobilizados.

segundo nível está ligado à utilização de certos modos discursivos que provocam a sensação do *hic et nunc* (aqui e agora): o fazer narrativo, descritivo, interpretativo, modelizador etc.; o terceiro nível concerne ao conteúdo do mundo real e ao imaginário que o cinema pode eventualmente representar dentro da fictivização, partindo dos princípios de que não há texto de ficção puro, e de que elementos da realidade sempre poderão surgir no mundo ficcional.

Boillat, por sua vez, recupera estudos cinematográficos e linguísticos sobre a narrativa ficcional para estabelecer uma detalhada classificação de graus de ficção, levando em conta que alguns conteúdos podem ser mais ou menos ficcionais que outros. Não entraremos em detalhes dessa categorização, uma vez que a apreensão de Eco da ficção como construção de um mundo imaginário basta. Mas vale a pena expor pelo menos duas ideias desse autor, a começar pela referência a Searle (feita também por Eco, Maingueneau e Odin) quanto ao caráter “fingido” das asserções ficcionais e ao acordo entre as instâncias produtora e receptora do discurso para a participação de um jogo de “faz de conta” – já que o que é mostrado não deverá ser comprovado como verdadeiro, mas deve ser digno de crédito no momento da troca comunicativa.

A partir da proposta de Gaudreault (1999 *apud* BOILLAT, 2001) de divisão entre demonstração (o que aparece dentro de cada plano do filme) e narração (articulação entre os planos), e também dos quatro elementos constitutivos do discurso fílmico (icônico, verbal, musical e efeitos sonoros), Boillat (2001, p.105) classifica o filme como um enunciado produzido em cinco níveis. A enunciação fílmica seria, assim, uma megaenunciação diegetizada, composta pela marca de cinco fatos enunciativos: a organização fílmica, que pode ter uma dominante narrativa, descritiva, argumentativa, explicativa (algo semelhante aos modos de organização do discurso da teoria Semiolinguística), e que é determinante para os outros quatro níveis; a demonstração; as menções escritas e orais; os ruídos e a música. Somados, esses níveis compõem a marcação que resulta na megaenunciação fílmica, conforme o esquema abaixo:

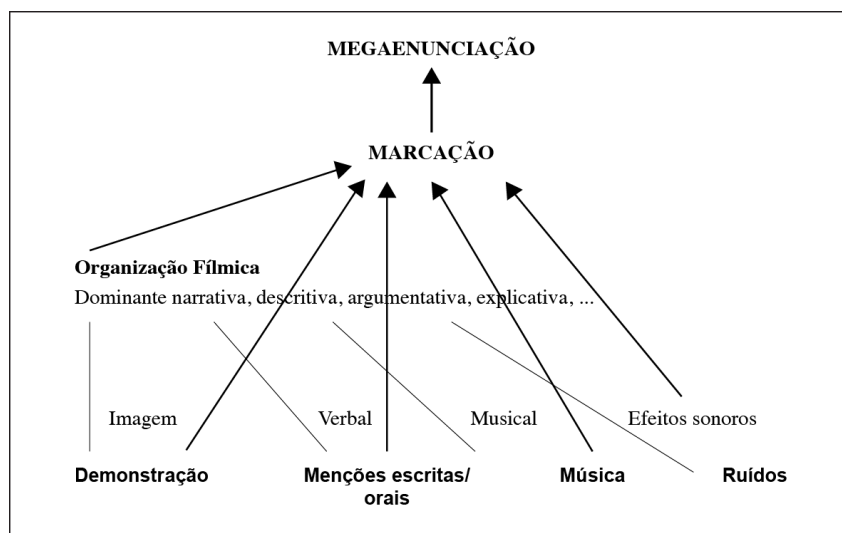


FIGURA 4 – Megaenunciação fílmica

Esse esquema pode ser útil para que as partes específicas do discurso fílmico (uma combinação de todos os níveis acima) que não aparecem no discurso literário, por exemplo, sejam levadas em conta na adaptação do quadro do contrato comunicacional ao filme narrativo de ficção.

Além disso, Boillat oferece mais um instrumento que pode auxiliar: a distinção entre ficcional e fictício, da qual nos apropriamos para evitar possíveis confusões terminológicas ao longo da tese. Para o autor, ficcional é aquilo que faz parte do mundo diegético, enquanto o fictício refere-se a algo mas não é esse algo: parece, mas não é, trata-se de uma remissão, que ele associa ao conceito de índice da semiótica de Peirce. Assim, o enredo, as personagens, o espaço em que a história se desenvolve, seriam da ordem do ficcional, enquanto as imagens do filme projetadas na tela diante do espectador seriam fictícias. As contribuições desses autores no que diz respeito à ficção aparecem fortemente conectadas a outra categoria, que é a da narrativa. Tal conexão se repete em nosso objeto de estudo, o filme narrativo de ficção, motivo pelo qual optamos por alongar o olhar sobre esses dois conceitos e as respectivas abordagens nos estudos cinematográficos. No próximo item, então, as discussões concentram-se na narrativa.

3.1.2 – SOBRE A NARRATIVA

Muitos teóricos vêm se ocupando da narrativa, desde Aristóteles (1966), na *Poética*, passando pelos estudos de Propp (1997) sobre o conto e pela análise estrutural da narrativa de autores como Barthes (1973), Genette (1972 e 1983) e Todorov (1969), até as análises de pesquisadores como Adam (1997), finalmente, pelo discurso da narrativa; existe uma vasta gama de classificações, taxonomias,

grades de compreensão da estrutura da narrativa. Grande parte dessas “grelhas” têm em comum o interesse por elementos como a diegese ou o mundo ficcional, o narrador (estatutos, pontos de vista, focalizações, posicionamentos), a temporalidade, o espaço, a intriga.

Recuperar todas essas reflexões incorreria em “repisar” desnecessariamente nos mesmos terrenos e multiplicar ramificações mais sujeitas à confusão que ao esclarecimento. Assim, quando a questão for relativa às estruturas narrativas do discurso, optamos por nos concentrar no modo de organização narrativo de Charaudeau, descrito nas páginas anteriores. Em primeiro lugar, porque apesar da complexidade dos modos de organização, eles foram pensados no âmbito da AD e da teoria Semiolinguística, levando em conta as noções de contrato de comunicação e encenação do ato de linguagem; e essa é a perspectiva dentro da qual este trabalho se insere. Em segundo lugar, porque a elaboração do modo narrativo de Charaudeau recupera grande parte das ideias desses autores, a fim de estabelecer uma reflexão sob o ponto de vista eminentemente discursivo, e parece não haver razão para que esse trabalho seja refeito.

Contudo, vale à pena mencionar alguns pensamentos voltados especialmente para a narrativa cinematográfica que poderão ser úteis à análise argumentativa do filme narrativo de ficção. Vanoye (2005) estabelece comparações entre a narrativa literária e a narrativa fílmica para tentar entender como a escrita e o filme materializam a história e se adaptam para contá-la. Ele esclarece que, por mais que o filme seja influenciado pela literatura e reproduza alguns aspectos da narrativa escrita, possui características próprias diferentes das do livro, que devem ser levadas em conta. O filme reúne a língua escrita, falada, os gestos, os sons e as imagens (em termos de conteúdo informacional, ou seja, o que ela mostra; em termos de recorte, nos enquadramentos e planos; em termos de movimentos, sejam das personagens, da câmera etc.; em termos de sequência, por meio da montagem), além das relações desses elementos entre si e com a narrativa. Essa multiplicidade de códigos é fundamental para a narrativa, e deve estar sempre em foco, a serviço da análise.

Outro autor que oferece contribuições relevantes é Beylot (2005). Interessado nos meios audiovisuais, escreveu um livro com a meta de compreender:

- os tipos de transformações realizadas pelas narrativas do cinema e da televisão;
- as implicações da conjugação imagem/som sobre essas narrativas;

- os elementos que favorecem ou impedem o reconhecimento de uma narrativa audiovisual.

A preocupação do autor está centrada sobre as narrativas audiovisuais e inclui a televisão, e ele é claro ao mencionar tanto o cinema como a TV, deixando explícitas as peculiaridades de cada um. No entanto, restringiremos nossa atenção às discussões sobre o audiovisual, de maneira mais ampla, e sobre o cinema, de maneira mais específica, deixando de lado aquilo que concerne particularmente à TV e ao vídeo. Beylot chama atenção, entre outros aspectos, para duas questões. Uma delas é a especificidade de narrar e de mostrar simultaneamente. Enquanto a literatura evoca a diegese por meio de um sistema simbólico de palavras, o filme tem condições de mimetizá-la de forma mais concreta, com imagens e sons que permitem ver e ouvir o que é contado.

A outra questão diz respeito à indagação: a narratividade é intrínseca ao cinema?²⁷ Para tentar responder, o autor menciona reflexões desenvolvidas por Gaudreault, para quem a transformação basta para identificar a narratividade: assim, se a imagem em movimento é uma imagem em transformação, logo, ela é inerentemente narrativa. Beylot critica essa classificação, pois a considera tão ampla que corre o risco de eliminar do campo cinematográfico qualquer possibilidade de haver filmes não narrativos. Para ele, possuir narratividade é diferente de apresentar uma narrativa, e isso deve ficar claro. Beylot busca apoio para tal argumentação em Odin (*apud* BEYLOT, 2005, p.16-17), segundo o qual todo filme possui algum traço de narratividade – mas nem todo filme pode ser considerado uma narrativa, nem todo filme conta uma história.

Esclarecida essa questão, Beylot concorda com Gaudreault quando este afirma que os filmes seriam necessariamente portadores de duas dimensões narrativas ou “camadas de narratividade”, ou ainda dois modos de comunicação narrativa, como já mencionado nas reflexões de Boillat: a do plano, que mostra as alterações da própria imagem em movimento, classificada como demonstração (*monstration*), por mostrar as personagens em ação; e a da montagem, que revela a narratividade criada pela combinação dos planos, denominada narração (*narration*).

Avec le montage, on passerait véritablement de la narrativité à la narration: le spectateur percevait alors la construction du récit comme résultant de l'action d'une instance responsable de l'ensemble des configurations narratives. Alors que la monstration tendrait vers la transparence, la narration, liée à l'activité montagiste, ne pourrait jamais

²⁷ Guerin (2003), por exemplo, afirma que não existe cinema sem narrativa, seja ficção ou documentário: Il n'y a pas de cinéma sans *récit*. Les films sont des réserves de *temps*. Les films sont des relais narratifs entre le réel et l'*exercice* d'invention d'histoires, et aussi entre un *réalisateur* et un *spectateur*, enfin entre un *individu* et une *communauté*. (GUERIN, 2003:9-10) Tradução nossa: Não há cinema sem *narrativa*. Os filmes são reservas de *tempo*. Os filmes são revezamentos narrativos entre o real e o *exercício* da invenção de histórias, e também entre um *diretor* e um *espectador*, enfim, entre um indivíduo e uma comunidade. (Grifos da autora)

complètement masquer sa présence.²⁸ (BEYLOT, 2005, p.18)

Donde se poderia concluir que a montagem auxilia na identificação do filme como uma narrativa ou uma “não-narrativa com traços de narratividade”. Vejamos o exemplo do surrealista *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1929 – Figura 5), de Luis Buñuel. Segundo definição de Xavier (1977, p.95), o cinema do surrealismo é voltado para o onírico, o fantástico e o maravilhoso; nega as convenções que buscam a verossimilhança e a obediência à percepção comum, rompem com a ilusão de continuidade da narrativa clássica predominante em Hollywood e frustram “(...) as expectativas de quem espera uma narração trivial com referências de espaço e tempo claras”. *Um cão andaluz* possui legendas que sugerem a existência de uma história a ser contada, mas não há clareza quanto a uma narração construída pela montagem, como caracterizaria Gaudreault. A própria sinopse do filme indicada na página oficial do centenário de Luis Buñuel (2000)²⁹ serve como ilustração:

Un hombre afila su navaja y corta el globo ocular de la mujer. Un joven ciclista que pasea por la calle se cae, y la mujer sale a ayudarlo. En la habitación de la mujer se ve la mano cortada del ciclista llena de hormigas. La mujer aparece en la calle vestida como un hombre y empujando la mano con un bastón, hasta que un coche la atropella. En la habitación, el ciclista comienza a acariciar los pechos de la mujer. Ella huye.³⁰

Da mesma forma que na sinopse acima, embora os planos e cenas do filme mostrem ações e até mesmo transformações que, assim como os letreiros, indicam a presença aspectos de narratividade, não há elementos suficientes para se afirmar precisamente que a peça como um todo constitui uma narrativa. Se fosse, que história estaria contando, em linhas gerais? É até possível formular hipóteses, mas elas não garantem que o filme em si seja uma narrativa nos moldes clássicos. Portanto, nos termos de Gaudreault recuperados por Beylot, talvez fosse mais pertinente afirmar que *Um cão andaluz* é composto por várias demonstrações (narratividades no nível do plano), sem que haja efetivamente “uma” narração (combinação dos planos rumo à construção de uma história).

²⁸ Tradução nossa: Com a montagem, passar-se-ia verdadeiramente da narratividade para a narração: o espectador perceberia assim a construção da narrativa como resultante da ação de uma instância responsável pelo conjunto das configurações narrativas. Enquanto a demonstração tenderia à transparência, a narração, ligada à atividade de montagem, jamais poderia mascarar completamente a própria presença.

²⁹ <http://www.luisbunuel.org>. Acesso em 2010.

³⁰ Tradução nossa: Um homem afia sua navalha e corta o globo ocular de uma mulher. Um jovem ciclista que passeia pela rua cai e uma mulher vai ajudá-lo. No quarto da mulher, vê-se a mão cortada do ciclista cheia de formigas. Uma mulher aparece na rua vestida de homem segurando uma bengala e um carro a atropela. No quarto, o ciclista começa a acariciar os peitos da mulher. Ela foge.



FIGURA 5 – *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), de Luis Buñuel

No entanto, o autor considera que, para entender como a narrativa audiovisual funciona, é preciso diferenciar três níveis:

- A esfera da realização: as operações realizadas pelo diretor e equipe, classificadas por Gaudreault como *mise en scène* (encenação), *mise en cadre* (filmagem) e *mise em chaîne* (montagem).
- A esfera linguageira: a construção do sentido por meio dos códigos semiológicos (imagem em movimento, som etc.) e semióticos (icônico, indicial, simbólico) típicos do meio audiovisual.
- A esfera da mediação: em que o espectador interpreta as estratégias discursivas audiovisuais como modos de comunicação que podem empregar a narração, a descrição, a espetacularização ou a argumentação.

Beylot cita Aumont (*apud* BEYLOT, 2005, p.20) para esclarecer que não há um lugar específico para os processos narrativos dentro de um filme, pois eles perpassam todas as fases de elaboração (esfera de realização): escoam pelas representações, fixam-se nos enquadramentos, deslizam pela montagem, e também estão presentes no momento da recepção. Para Beylot, *monstration* e *narration* não se situam no mesmo plano enunciativo. No mesmo sentido dado à *monstration* por Gaudreault, cada etapa da criação de um filme está impregnada de narratividade, que não é exclusividade da montagem. Já a *narration* de Beylot difere da definição de Gaudreault, pois a do primeiro estaria na esfera da mediação, como estratégia submetida à finalidade do discurso, podendo tender a narrar, descrever, argumentar ou fazer espetáculo; enquanto a do segundo diz

respeito à montagem, que está na esfera da realização.

“Dire d'un film ou d'une séquence audiovisuelle qu'il est une narration ce n'est pas désigner une qualité qu'il posséderait de manière intrinsèque en tant que discours, c'est plutôt indiquer la manière dont on perçoit le mode de communication qu'il met en oeuvre”³¹. (BEYLOT, 2005, p.23) A postura assumida pelo autor condiz com a abordagem da Semiolinguística, em que narrar faz parte dos modos de organização do discurso. Ou seja, não consiste num discurso, mas sim num conjunto de procedimentos que auxiliam a elaboração de discursos cujas finalidades incluam, em maior ou menor grau, o objetivo de contar algo (sucessões de ações ou eventos). Dessa maneira, como já foi dito, um discurso predominantemente argumentativo ou descritivo pode também conter aspectos do modo de organização narrativo.

Assim como Beylot e Odin, acreditamos que o discurso fílmico seja impregnado de narratividade sob o ponto de vista de ter sempre traços narrativos advindos do emprego do modo de organização narrativo, mas isso não significa que toda peça cinematográfica seja necessariamente uma narrativa. Aqui, nosso objeto de estudo consiste no filme narrativo de ficção, ou seja, um gênero discursivo (categoria que será explicada na próxima parte da tese, sobre o discurso e a linguagem cinematográfica) inerentemente narrativo. Porém, é preciso deixar claro que, assim como Beylot, não generalizamos essa condição a todos os filmes, pois tal posicionamento seria negligente. Diante dessas observações acerca da ficção, da narrativa e do contrato de comunicação nos discursos ficcionais, tentaremos entender a encenação do ato de linguagem no filme narrativo de ficção.

3.2 – A ENUNCIÇÃO NO FILME NARRATIVO DE FICÇÃO: CONFIGURAÇÕES DO CONTRATO DE COMUNICAÇÃO

O filme narrativo de ficção pode ser inicialmente visto como os discursos dramático e literário, dado que cria um mundo paralelo, uma história com contexto próprio, personagens que se firmam como sujeitos, embora só existam no nível discursivo. Existe aí uma relação de comunicação que se desdobra: por um lado, tem-se a autoria do filme, uma expectativa sobre para quem ele é direcionado, o espectador que de fato tem acesso ao produto final; por outro lado, tem-se o enredo, em que as personagens participam de encenações do ato de linguagem ou enunciações fingidas, com todas as características típicas reproduzidas ali, pelos seres de papel/fala, num ambiente

³¹ Tradução nossa: Dizer que um filme ou uma sequência visual é uma narração não é designar uma qualidade que ele possuiria de maneira intrínseca enquanto discurso, mas sim indicar a maneira como se percebe o modo de comunicação que ele emprega.

psicossociocomunicacional de “película”.

E apesar de a história seguir o curso sem que o espectador possa agir diretamente sobre ela e mudar os fatos, ela existe, em última instância, para esse mesmo espectador. Ele adquire o papel de coenunciador do projeto de comunicação, que é o filme, e aí se instaura a relação com o autor, a obra e as instâncias discursivas do circuito interno. Contudo, há uma especificidade que diferencia o discurso fílmico do literário e o aproxima do dramático. Em termos de circunstâncias materiais de produção, um filme é constituído de outros dispositivos além do texto. Isso será mostrado em pormenores na próxima parte da tese, mas para já se ter uma noção geral, o roteiro é apenas uma etapa da construção da obra cinematográfica.

Tem-se um argumento inicial, que é a ideia do que vai ser o filme, e a partir dele é escrito o roteiro. O roteirista entrega o produto a uma equipe que, sob a coordenação de um diretor, tem a tarefa de transformar aquelas palavras em imagens e sons, de dar forma e “vida” ao mundo que está nas páginas do roteiro. Um grupo (produtor, diretor de arte, diretor de fotografia, figurinista, atores, técnicos de som, compositor de trilha sonora, editor/montador, maquiador, figurantes, entre outros) se articula para tornar verossímil o mundo proposto pelo autor do texto. O discurso resultante desse processo encontra o encerramento do ciclo languageiro quando o espectador aceita o contrato proposto pelos Sujeitos Comunicantes e se propõe a entrar em contato com a história.

Durante o mestrado, para a análise semiolinguística do filme brasileiro *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé (2004), foi realizado um primeiro exercício de visualização da encenação do ato de linguagem para um filme narrativo de ficção. As instâncias enunciativas descritas no quadro de Charaudeau e a adaptação desse quadro para o texto dramático e literário, proposta por Mello (2004, p.95), foram usadas como base: no filme narrativo ficcional, o autor do roteiro seria o Sujeito Comunicante (Euc), a instância originária da enunciação, um sujeito social e historicamente constituído que tem um projeto de comunicação a propor. Uma vez que o roteirista delega a uma equipe a missão de corporificar o discurso que está no roteiro, é possível ver nessa equipe a configuração do *scriptor*, a ponte entre o autor e os Sujeitos Enunciadores (Eue) que aparecem no circuito interno.

Tais Sujeitos Enunciadores, por sua vez, tomam forma como personagens da obra, materializados pelo *scriptor/atores*. E ao estabelecerem relações de comunicação entre si, essas personagens reproduzem simbolicamente, no nível discursivo, encenações do ato de linguagem. Esse conjunto é

criado para um sujeito projetado inicialmente pelo autor (Tud), mas quem vai realmente participar da encenação “real” do ato de linguagem é o sujeito que assistir ao filme, um ser também social e historicamente constituído (Tui) que, com interpretações e representações acerca da obra com a qual estabelece contato, exerce a coenunciação:

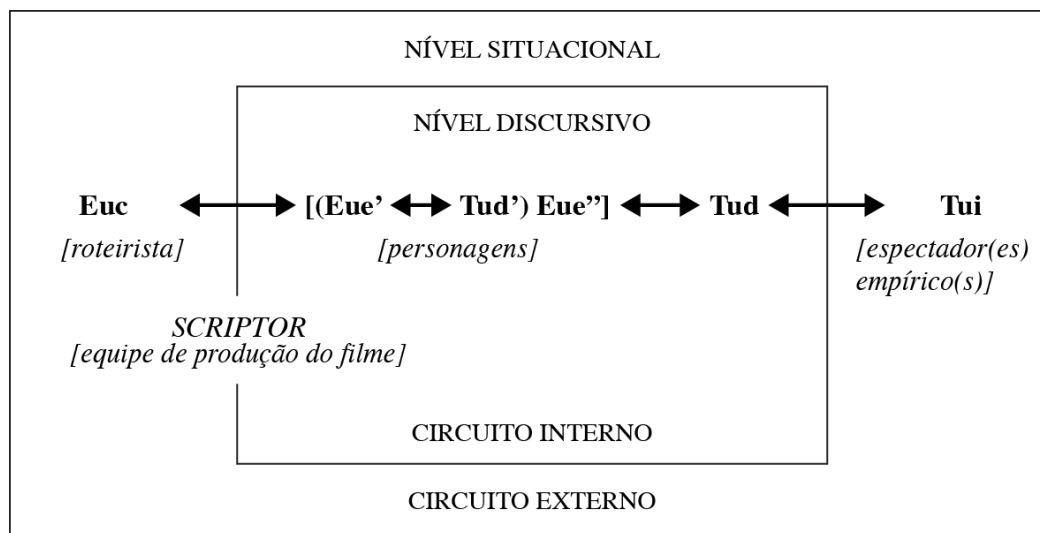


FIGURA 6 – O quadro do contrato de comunicação para o filme narrativo de ficção

Diante desse quadro inicial para o cinema narrativo de ficção, é preciso fazer algumas observações. Em primeiro lugar, vale à pena detalhar melhor uma peculiaridade (mas não uma exclusividade) que se torna fundamental, tanto na apreensão do discurso fílmico, como de vários outros discursos, inclusive o literário e o dramático. Depois de pronto, o filme circula no tempo e no espaço, ou seja, apesar de o nível discursivo estar fechado e não poder ser alterado (a não ser por decisão dos autores em reedições), o nível situacional é flutuante, e isso acaba interferindo na maneira como o nível discursivo é assimilado. Um filme pode ter sido elaborado e exibido num dado momento passado, por uma determinada instância de produção cujos sujeitos participantes possuíam características particulares, quando da criação do discurso. Mas se esse mesmo filme é visto hoje, tudo muda no circuito externo:

- o contexto histórico e psicossociocomunicacional é outro; o filme pode ser, por exemplo, objeto de uma projeção comum em sala de cinema, de pré-estreia ou estreia para divulgação, de uma mostra cuja programação pode ser aleatória ou específica, de um seminário temático, de uma sala de aula, de uma reunião de família etc.;
- os realizadores do discurso sofreram os impactos do passar do tempo – podem estar vivos ou

não, podem ter construído uma carreira e obra cinematográfica com recorrências suficientes para caracterizá-los enquanto donos de um determinado estilo, podem ter sido diretores ou escritores reconhecidos por um único filme, que depois caíram no anonimato etc.;

- os atores também são sujeitos modificados em relação ao contexto da época em que a peça foi realizada; se antes eram astros em início de carreira ou não, num novo momento já podem ter se tornado cânones, vedetes estigmatizadas por algum personagem cuja força ultrapassou os limites da ficção, atingindo a própria vida do intérprete, ou meros ex-famosos esquecidos pelo público.

Ainda que essas modificações circunstanciais não possam adulterar o que esses participantes foram e fizeram no momento da produção do discurso, a forma como o resultado final será visto pela instância de recepção, em qualquer outra época, passa pelas identidades contemporâneas à troca comunicativa, e não somente pelas subjetividades encarregadas do material da troca linguageira no passado. Tudo isso provoca mudanças consideráveis no fluxo do contrato de comunicação.

Com relação aos parceiros do nível do fazer (Euc e Tui), também é importante adicionar uma nova percepção. Sobre o Sujeito Comunicante (Euc): se em nosso trabalho anterior essa categoria foi conferida ao roteirista, agora o diretor do filme também passa a fazer parte dela. Em primeiro lugar, porque o diretor é aquele que determina e escolhe praticamente todos os aspectos fílmicos específicos constituintes do produto final. Por mais que ele delegue uma relativa autonomia aos demais participantes da produção (*scriptor*), a última decisão será sempre dele que, frequentemente, não está subordinado ao roteirista. Em segundo lugar, porque, em muitos casos, as duas funções (de quem escreve o roteiro e de quem dirige o filme) pertencem à mesma pessoa, numa dupla autoria: a do texto verbal e a da materialização audiovisual do discurso cinematográfico.

Há que se recuperar ainda uma observação feita na dissertação de mestrado:

Uma peculiaridade do discurso fílmico é a pluralidade desse Sujeito Comunicante (Euc): uma vez que o filme é produto de um trabalho em equipe, e todos os integrantes são seres sociais e historicamente constituídos, o Euc é resultado das identidades, finalidades e intencionalidades de cada um deles, embora tenham objetivos em comum na construção da obra. (ALVES, 2006, p.51)

E embora esse objetivos em comum estejam subordinados às vontades do diretor e às indicações do roteiro, as subjetividades desses seres reais estão presentes no nível do fazer, mesmo que, durante a

execução do trabalho, eles pertençam ao *scriptor*. Dessa maneira, tem-se uma nova composição para o Sujeito Comunicante no cinema narrativo de ficção:

Euc = roteirista/diretor + traços dos sujeitos reais que compõem a equipe de produção.

Sobre o Sujeito Interpretante (Tui): o Tui só pode ser mais “concretamente”³² acessível para a análise se for realizado um estudo de recepção ou algum tipo de repercussão, cujos resultados dependerão dos tipos de troca languageira e dos sujeitos que ocupam o lugar de interpretantes. Caso contrário, a apreensão do Tui será sempre uma hipótese ou possibilidade. Assim, há vários perfis factíveis, com as respectivas interpretações prováveis: um público presente na estreia do filme, um crítico de cinema, um cineasta, um dos participantes da equipe de produção, um profissional de outra área, uma pessoa que já assistiu ao filme antes (uma ou mais de uma vez), alguém que conhece a obra do diretor ou o conhece pessoalmente, alguém que entra na sala de cinema sem nenhuma informação prévia sobre o sobre o que vai ver etc. Em cada uma dessas situações, além dos aspectos mencionados, há uma série de outros elementos situacionais, individuais e coletivos, que influenciarão o comportamento do Tui na troca comunicativa.

Antes de passar para o circuito interno, vejamos alguns detalhes sobre o *scriptor*. Tal como o Sujeito Comunicante, o responsável pela ligação entre Euc e Eue e pela movimentação do nível discursivo é resultado de uma coletividade. Ele é uma espécie de camaleão que assume múltiplas faces, conforme as direções assumidas pelo projeto de fala: o “eu poético” do roteirista constrói a história por meio de palavras, o “eu poético” do diretor as transforma em sons e imagens; os atores, auxiliados pelas equipes de direção de arte, maquiagem e figurinos, dão vida às personagens; as equipes de cenografia e direção de arte dão forma aos ambientes; os enquadramentos, cores e luzes, ou seja, os limites para o olhar do espectador sobre a cena, são tarefa dos fotógrafos; os técnicos em áudio se encarregam de prover a história de sons; a costura final fica sob a tutela do editor/montador. Cada uma dessas facetas age separadamente e, ao mesmo tempo, em conjunto, dialogando umas com as outras, para que no fim dos trabalhos o nível discursivo tenha uma narrativa audiovisual pronta.

Sigamos então para o circuito interno. Sobre o Sujeito Enunciador (Eue): o primeiro quadro, preparado em 2006, revela as personagens como elementos da equação [(Eue' <=> Tud') Eue''] =

³² Ainda assim esse acesso à interpretação de um sujeito é um caminho árduo e sem garantias, daí a dificuldade das pesquisas de recepção.

Eue, à qual acrescentamos agora o narrador, levando em conta que ele pode ser considerado como uma espécie de personagem, principalmente quando aparece na narrativa de maneira explícita. Na *mise en narration*, Charaudeau (1992) aponta algumas configurações para o narrador: seja um historiador que revela fatos e, portanto, se apaga, para que a subjetividade não afete a narrativa; seja um contador de uma história fictícia que se omite para deixar os eventos se desenvolverem por si mesmos, ou se mostra como um narrador que dialoga (direta ou indiretamente) com o leitor.

Esses diferentes tipos de narradores podem contar a própria história ou a de outrem, podem ter participado ativamente ou apenas testemunhado aquilo que contam, podem ter uma identidade que se confunde ou não com a do autor (indivíduo ou escritor). Ou ainda a história pode ser contada por vários narradores, como é o caso do filme *Narradores de Javé*. A força e a importância da participação do narrador são motivo suficiente para considerá-lo como integrante do Sujeito Enunciador (Eue), ou seja, como uma entidade acionada pelo Sujeito Comunicante (Euc), via *scriptor*, para a encenação do ato de linguagem.

Dois últimos registros a respeito do Eue implicam a equação [(Eue' <=> Tud') Eue''] = Eue. Primeiramente, é preciso esclarecer que há (no mínimo) dois Sujeitos Enunciadores (Eue' e Eue'') porque não se trata de uma reprodução fiel do quadro do contrato comunicacional dentro do nível discursivo. Não há sujeitos empíricos, reais, envolvidos, logo, não seria adequado fazer referência a Sujeitos Comunicantes e Interpretantes. As personagens integram o Eue e são consideradas como tal. Contudo, a parte entre colchetes da equação foi alterada para [Eue' (Tud') <=> Eue'' (Tud'')], por ser mais pertinente posicionar as setas entre Eue' e Eue'', que participam da interação. Tud'' aparece nessa nova construção, pois se imagina que cada enunciador deve projetar uma imagem daquele com quem dialoga, mesmo que de maneira fingida, ficcional. Assim, Tud' e Tud'' surgem entre parênteses, pois consistem em projeções realizadas pelos respectivos enunciadores.

A observação final acerca da equação indica que no caso de discursos como o literário, o dramático e o fílmico, o Sujeito Enunciador resulta de uma soma de encenações fingidas do ato de linguagem, como já foi afirmado. E uma vez que tais encenações se entrecruzam e se multiplicam dentro da obra, seria pertinente marcar que a equação se repete diversas vezes. Portanto, a potência x foi incluída na fórmula, ou seja, se na matemática a exponenciação significa que a base da equação será multiplicada por ela mesma na quantidade de vezes indicadas pelo expoente, logo:

$$\text{Eue} = [\text{Eue}' (\text{Tud}') \Leftrightarrow \text{Eue}'' (\text{Tud}'')]^x$$

Em que Euc será igual à quantidade x de vezes que a equação das encenações fingidas do ato de linguagem [Euc' (Tud') \Leftrightarrow Euc'' (Tud'')] aparece na narrativa.

Sobre o Sujeito Destinatário (Tud): há pouco a se acrescentar sobre o Tud, pois, uma vez que se trata simplesmente de uma projeção, cada indivíduo que participa da instância de produção do discurso e compõe o Sujeito Comunicante cria a própria imagem de alguém que, para ele, preencherá o espaço do Sujeito Interpretante. É difícil recuperar essa projeção no discurso, a não ser que haja indícios divulgados pelos autores em outros momentos. Mas no caso do filme narrativo de ficção, é possível refletir acerca de algumas variáveis, sendo o Euc composto pelo roteirista, pelo diretor e pela equipe de produção. A projeção do Tud será feita em relação a um tipo de espectador imaginado, e os elementos do Euc podem vislumbrar um indivíduo ou uma coletividade.

Tal visualização reúne aspectos conscientes e inconscientes empregados pela subjetividade de Euc, podendo inclusive ser constituída de projeções de si mesmos dos sujeitos produtores do discurso sobre um público idealizado. Além disso, aqueles que fazem parte tanto de Euc como do *scriptor* podem imaginar dois tipos de Tud: um é o público, o espectador do filme; o outro é o diretor, talvez até o roteirista, uma vez que os integrantes da equipe de produção respondem à demanda de quem criou o discurso, e precisam estar sempre atentos às determinações da “chefia” do projeto de fala, para que cada código semiológico colabore no sentido de criar a unidade discursiva cinematográfica proposta.

Dessa maneira, chegamos à seguinte configuração para a encenação do ato de linguagem no filme narrativo de ficção, baseada no quadro do contrato comunicacional de Charaudeau:

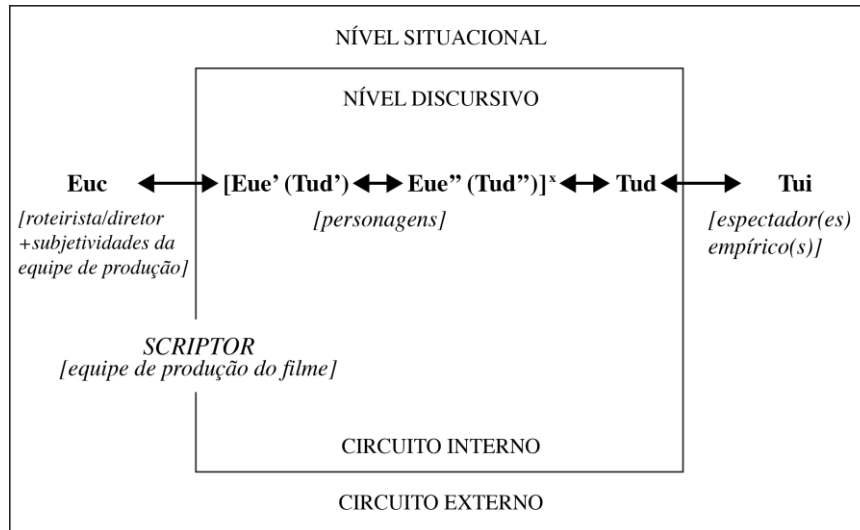


FIGURA 7 – Nova configuração do contrato de comunicação para o filme narrativo de ficção

Em que $Eue = [Eue' (Tud') \Leftrightarrow Eue'' (Tud'')]^x$

Nesse contexto, o diagrama da megaenunciação fílmica apresentado na página 51 colabora com a percepção de que, no momento de realizar a análise e a aplicação do quadro do contrato comunicacional ao filme narrativo de ficção, há que se levar em conta tanto os elementos que constituem o discurso fílmico, ou seja: imagens, palavras, sons; como também os fatos enunciativos do discurso fílmico – a organização fílmica, a demonstração, as menções escritas e orais, os ruídos e a música. Diante da presente exposição teórica, resta acrescentar:

(...) qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.

Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana. (ECO, 2009, p.93)

A configuração do contrato de comunicação que acaba ser apresentada será retomada no momento da análise de *O Poderoso Chefão II*, para o qual a asserção acima também é válida, assim como para o filme narrativo de ficção de maneira geral. Mas, antes, façamos o necessário percurso pela linguagem cinematográfica no discurso fílmico e, em seguida, pelas particularidades da argumentação. Sem deixar de ter em mente esse belo pensamento de Eco, que revela mais uma mola propulsora da prazerosa “brincadeira” com a narrativa cinematográfica à qual estamos entregues.

PARTE II

O DISCURSO E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

1 – TRAJETÓRIA DISCURSIVA DO CINEMA NARRATIVO DE FICÇÃO

Para esclarecer as origens do cinema, autores como Bernadet (2000), Costa (1989) e Machado³³ (1997) recuperaram uma série de estudos, invenções e bricolagens dos séculos passados, resultantes da tentativa de registro da realidade, por meio da captação/projeção da imagem em movimento. Como os próprios estudiosos afirmam, tal busca é mais antiga do que se imagina:

Quanto mais os historiadores se afundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e os ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos. (MACHADO, 1997, p.14)

Ao dissertar sobre essa controversa origem, Machado identifica três grupos principais de colaboradores para o que se tornou o cinema, tal como conhecemos hoje:

- 1) os cientistas interessados em sintetizar e registrar o movimento, a fim de colher material para pesquisas;
- 2) os empreendedores, que reconheceram na técnica cinematográfica um potencial comercial e industrial;
- 3) os homens dos espetáculos de massa da época (mágicos, esotéricos e até impostores), atentos à oportunidade de lidar com a imaginação do público.

Optamos por dar um salto no tempo, deixando de lado incursões como a pintura (seja a pré-histórica ou a pós-civilização), entre outras iniciativas³⁴, uma vez que nosso trabalho concerne ao caráter discursivo cinematográfico a partir do instante em que foi possível filmar e projetar o real. Assim, destacamos, a seguir, alguns momentos essenciais da história da invenção técnica do cinema no que tange à construção da discursividade cinematográfica.

³³ Destacamos a alta qualidade das informações e reflexões apresentadas pelo professor Arlindo Machado na obra *Pré-cinemas e pós-cinemas*, de 1997, da Coleção Campo Magnético (Papyrus Editora).

³⁴ Como, por exemplo, a lanterna mágica (projetor de imagens gravadas sobre uma placa de vidro), criada coincidentemente por mais de um inventor, em lugares diferentes, nos séculos XVII e XVIII.

1.1 – A DESCOBERTA DO CINEMA E ALGUNS TRAÇOS DISCURSIVOS CINEMATOGRAFICOS

A fotografia foi o primeiro grande passo para que o cinema se tornasse viável. Resultou de pesquisas sobre a câmara escura, nos séculos XVI e XVII (com base em anotações anteriores, feitas por Leonardo da Vinci), somadas à descoberta da gravura química por Nièpce e Daguerre, na primeira metade do século XIX. O processo fotográfico permitiu a fixação de imagens, e abriu a temporada de inspeções sobre a possibilidade de registro da imagem móvel.



FIGURA 8 – Descrição da câmara escura de Giovanni della Porta (1544), baseada em anotações de Leonardo da Vinci



FIGURA 9 – Primeira fotografia permanente da história, por Joseph Nicéphore Nièpce (1826)



FIGURA 10 – *L'atelier de l'artiste*, Daguerreótipo de Louis Daguerre (1837)

Entretanto, apesar do avanço, a técnica ainda deixava a desejar, pois era capaz de reproduzir apenas a imagem fixa. Em 1872, de acordo com Bernadet (2000), o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge criou um equipamento com 24 câmaras que podiam ser disparadas simultaneamente para analisar detalhes do galope de um cavalo, a fim de capturar a sequência de movimentos do animal. Anos depois, também com o propósito de congelar os pormenores de ações inobserváveis a olho nu, o fisiologista Étienne-Jules Marey inventou o fuzil fotográfico: uma câmera em formato de arma, que fazia 12 fotos concomitantes em um segundo, e registrava todos os *frames* na mesma imagem.

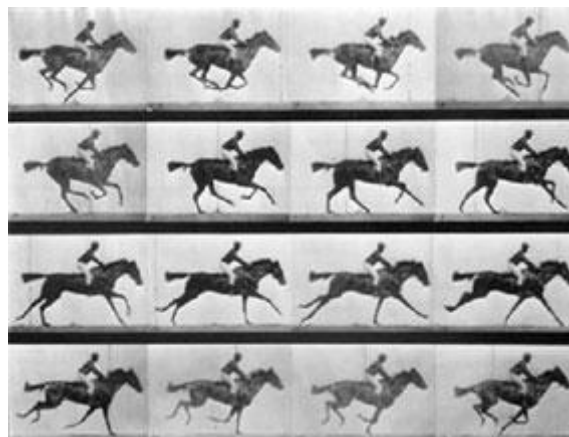


FIGURA 11 – *Cavalo em movimento*, por Eadweard Muybridge (1878)

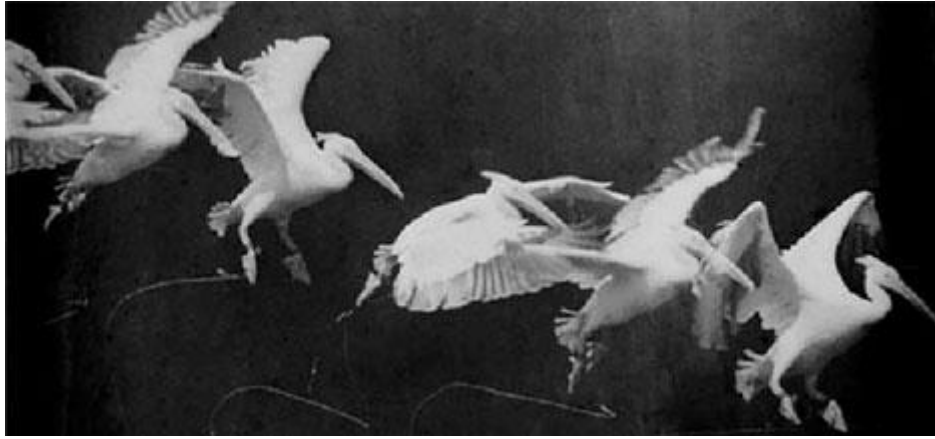


FIGURA 12 – Vôo do pelicano, pelo fuzil fotográfico de Étienne-Jules Marey (1882)

Em 1892, Thomas Edson criou um mecanismo de projeção interna de imagens denominado cinetoscópio, que funcionava da seguinte maneira: uma série de fotos impressas em uma fita perfurada passava por duas roldanas; essa sequência de quadros ficava visível por uma janela iluminada, observável individualmente, o que dava a sensação de movimento da imagem. Em 1895, em Lyon, surge o cinematógrafo, criado pelos irmãos Lumière, a partir da combinação entre o fuzil fotográfico de Marey, o cinetoscópio de Edson e um projetor inventado pelo inglês William Friese-Greene, que consistia em “(...) uma caixa de madeira, dotada externamente de uma manivela que, operada manualmente, fazia avançar uma fita de celulóide onde se sucediam uma série de fotogramas (como os *slides*) projetados a uma velocidade de 16 a 18 destes quadrinhos, por segundo”. (REIS, 1995, p.14)

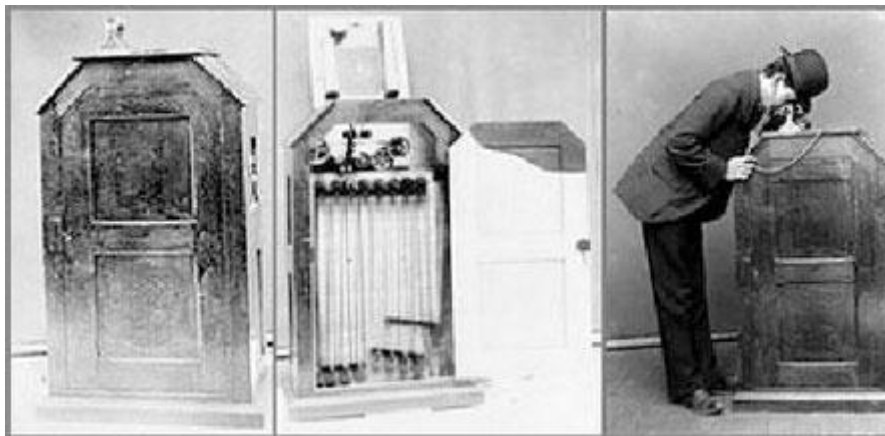


FIGURA 13 – Cinetoscópio de Thomas Edson (1892)



FIGURA 14 – Cinematógrafo dos irmãos Lumière (1895)

A primeira exibição pública de cinema dos Lumière foi realizada no final do mesmo ano da invenção do cinematógrafo (1895), em um café de Paris. Eles projetaram dez filmes curtos sobre um quadrado de tecido branco, dentre eles a famosa imagem da chegada de um trem à estação *La Ciotat* (Figura 15). A novidade surpreendente do cinema foi a ilusão do real ou impressão de realidade, gerada pela possibilidade de captação e apresentação do registro da imagem em movimento. Tal efeito ilusório afugentou espectadores da sala de projeção dos Lumière, quando pensaram que o trem seria capaz de atropelá-los, mesmo que não houvesse som nem cores naquela projeção. Ou seja, as imagens mostravam-se como se fossem verdade, geravam uma percepção de reprodução da vida como ela é, sem interferência do homem. A ideia era que a câmera não passava de uma espécie de “olho mecânico” objetivo, capaz de uma apreensão “palpável” do mundo.



FIGURA 15 – Imagens do trem chegando à *La Ciotat*

Em artigo intitulado *A respeito da impressão de realidade no cinema*, Metz (1972) ressalta que o movimento da imagem é um dos principais fatores que conferem ao cinema a credibilidade necessária à ilusão. Para o autor, além da sensação do movimento, o “ar de realidade” emitido pelo

cinema também é fruto da apresentação de contornos gráficos fiéis, da transposição do volume e da articulação do tempo, que permitem uma forte atualização do imaginário. Nesse sentido, “(...) o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade em imagens que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens”. (METZ, 1972, p.28) Elas não são reais, mas parecem ser, embora se saiba que se trata apenas de uma projeção.

Assim, no final do século XIX e início do século XX, o homem já tinha conseguido satisfazer a antiga ânsia pelo registro do movimento que o levou à invenção do cinema. Nos primeiros anos de vida da sétima arte, era essa a surpresa: retratos móveis da realidade, fotografias animadas. Os filmes eram produtos “naturais” dos caçadores de imagens para fins de registro, e consistiam em meras sucessões de quadros intercalados por letreiros com diálogos ou informações com função explicativa ou ilustrativa. Porém, não se pode negligenciar o potencial discursivo dessas gravações legendadas. Como esclarece Bernadet (2000), o cinema é a arte criada genuinamente pela burguesia, resultante da máquina, ou seja, um trunfo do universo cultural burguês que, entretanto, foi apresentado como manifestação do real, e não da classe burguesa:

Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema colocase como que entre parênteses, e não pode ser questionado (...) A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar sua ideologia como sendo a *sua* ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade (...) A história do cinema é, em grande parte, a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. (BERNADET, 2000, p.20) (Grifo do autor)

Ou seja, mesmo que, aparentemente, não houvesse um projeto de fala, de comunicação, e que as imagens em questão fossem o resultado da simples busca por uma “engenhoca gravadora”, podemos afirmar, sim, que elas acabavam por enunciar algo: eram produto de uma sociedade (capitalista pós-revolução industrial), numa dada conjuntura (ascensão da burguesia); tiveram impacto e repercussão sobre um determinado público; geraram mudanças e transmitiram mensagens. E, nesse sentido, podem ser classificadas na categoria dos discursos, sob a nossa perspectiva, o que fornece o primeiro traço discursivo da história do cinema observado nesta pesquisa: o aspecto enunciativo.

Ainda segundo Bernadet e Machado, entre os espectadores da primeira sessão de Paris, estava o ilusionista Georges Méliès, que vislumbrou no cinematógrafo algo mais do que um reproduzidor de imagens. Imediatamente, ele fez uma oferta de compra do aparelho à família Lumière, mas a proposta foi recusada, com a justificativa de que o invento não servia ao espetáculo, e sim ao

fornecimento de material para pesquisas científicas. Não satisfeito, Méliès encontrou outra forma de ter acesso ao equipamento, e começou a realizar filmes.

Afirma-se que o mágico francês teria sido um dos precursores da linguagem cinematográfica, pois quando descobriu que era possível manipular as imagens filmadas, passou a criar efeitos especiais e histórias que os justificassem. *Viagem à lua* (*Voyage dans la lune*, 1902 – Figura 16), adaptado de um romance de Júlio Verne, é classificado por muitos como a primeira peça cinematográfica de ficção científica da história, e narra a aventura de seis astronautas que se tornam prisioneiros de alienígenas, ao chegar à lua. Esse filme de Méliès obteve sucesso pelas inovações técnicas e ilusões fotográficas que apresentava.

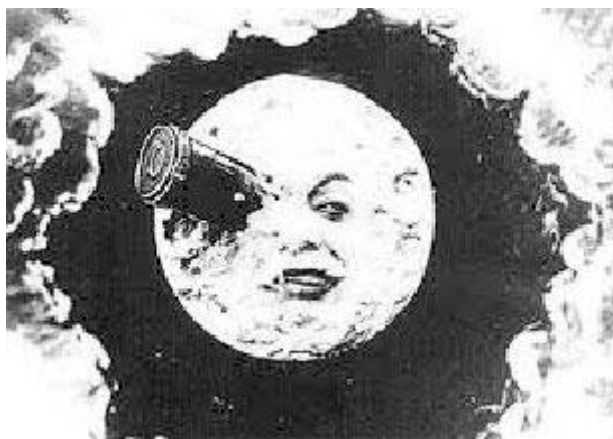


FIGURA 16 – *Viagem à lua* (*Voyage dans la lune*, 1902), de Georges Méliès

Na primeira década de vida do cinema, os filmes realizados eram, em maioria, demonstrações do cotidiano e de manifestações culturais populares. Quando o cinematógrafo começou a ser utilizado comercialmente, eram mostradas, predominantemente, cenas documentais que seguiam a lógica de enquadramento da fotografia e da pintura (perspectiva do olhar) ou números circenses, tais como magia, aberrações, pantomimas e imagens obscenas, cuja estética acompanhava a linha teatral. As sessões de exibição ainda não serviam exclusivamente a esse fim, elas complementavam uma programação mais ampla (números de teatro e de circo), e pouco depois ganharam o formato da projeção em salas escuras com ingresso barato, devido à concorrência dos *vaudevilles*. Ainda não havia se firmado uma linguagem específica e, de acordo com Machado (1997), o caráter pejorativamente popularesco do cinema acabou por colocá-lo em crise, quando o conteúdo dos filmes começou a ultrapassar os limites do “moral e socialmente aceitável”.

A tentativa de salvação da reputação cinematográfica de então veio com o intuito de transformar o

filme em produto da alta cultura para atrair novos espectadores, mais sofisticados (classe média e burguesia). Surgiu a ideia de se fazer adaptações literárias para as películas e, ao mesmo tempo, criar representações e reconstituições verossímeis, que ganhassem a atenção do público-alvo. Assim, à medida que a linha cronológica do cinema avançava, tornava-se mais evidente a possibilidade de usá-lo para atender a uma conhecida necessidade do homem desde tempos imemoriais: contar histórias. O que leva a observar a narratividade³⁵ como segundo traço discursivo após a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière. Acreditamos que a narratividade consolidou-se no cinema com o passar dos anos, à medida que ele se firmou como um campo da comunicação.

Por isso, quando começou a se esboçar nas telas, ainda sem uma especificidade para o suporte do cinema, a narrativa fílmica tomou emprestadas características das artes que nasceram antes dela (literatura, teatro, pintura). No início, dada a incipiência da técnica, um conferencista acompanhava a sessão para explicar o que acontecia, pois o auditório ainda não estava habituado àquela nova forma de narrar que era, *grosso modo*, uma espécie de *mise en scène* gravada com câmara fixa, cujos “atos” eram separados por cartelas de títulos. Depois, os filmes se dividiram em dois tipos, de acordo com Machado (1997, p.98): aqueles em que a história que se desenrolava inteira em plano geral, com câmara fixa e alguns efeitos; ou os que decompunham o enredo em vários planos encadeados, já fazendo uso expressivo do que, em breve, viria a ser a montagem.

Alguns realizadores, como Méliès, começaram cedo a tentar executar os truques de montagem. Mas muitos autores afirmam que foi a partir de 1915 que se iniciou a formação das bases de uma linguagem cinematográfica com funções narrativas, principalmente pelos cineastas americanos. O marco histórico desse momento indica o diretor D. W. Griffith como um dos primeiros³⁶ a realizar um filme de longa metragem (*O Nascimento de uma nação [The birth of a nation]*, 1915³⁷ – Figura 17), além de ter consolidado o uso da técnica cinematográfica como forma de expressão (montagem paralela, posicionamento de câmeras, enquadramentos, iluminação). Entre pesquisadores da história do cinema, Griffith também ganha créditos pelo estabelecimento da divisão da produção em dois momentos: primeiro, a captação e seleção das imagens; em seguida, a montagem e organização dos

³⁵ Na primeira parte da tese, dedicada à verificação das teorias da enunciação com aplicação ao discurso fílmico, vimos os aspectos da narrativa cinematográfica e suas implicações discursivas com mais profundidade, inclusive explicando as diferenças entre possuir aspectos de narratividade, que pode ser o caso de todo filme, e constituir uma narrativa, que não é o caso de todo filme, embora o seja em grande parte deles.

³⁶ O australiano *The story of the Kelly Gang*, de Charles Tait (1906), anterior ao trabalho de Griffith, também é indicado por diversos autores como o primeiro filme de longa metragem. O fato de grande parte do material dos primeiros anos do cinema ter se deteriorado e se perdido ao longo do tempo dificulta a precisão dessas classificações.

³⁷ Outro filme de Griffith que se tornou referência histórica na solidificação da linguagem cinematográfica narrativa clássica foi *Intolerância (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages)*, de 1916.

planos numa sequência.



FIGURA 17 – *O Nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915) de D.W. Griffith

Dez anos mais tarde, outro cineasta destacou-se pelo uso expressivo da técnica cinematográfica: Sergei Eisenstein. O russo tornou-se célebre pelos ensaios teóricos sobre a linguagem do cinema e outras artes, assim como pelos recursos técnicos de alta carga simbólica empregados em seus filmes³⁸, principalmente com relação à montagem. Para Eisenstein (*apud* ANDREW, 2002, p.46-71), a colagem de dois planos seria mais do que um procedimento corriqueiro, mas uma prática capaz de alterar qualitativamente o resultado e gerar um novo produto. Ele via na montagem um meio primordial para garantir coesão, emoção e vigor ao filme.

Assim, junto com a narratividade, detectamos o surgimento gradativo do que identificamos como o terceiro traço discursivo da evolução cinematográfica ao longo da história: a posse de códigos semiológicos específicos, tais como os planos, os movimentos de câmera, a montagem e o *hors-champ* (referência ao “fora do campo”, ou seja, aquilo que é invocado no filme, mas não está visível na tela), que se estabeleceram como componentes da linguagem cinematográfica: “O recorte do espaço e as suas modificações de imagem para imagem tornou-se um elemento linguístico característico do cinema. (...) Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva”. (BERNADET, 2000, p.36)

O quarto e último traço discursivo³⁹ a ser abordado na recapitulação de elementos do discurso na

³⁸ *A greve* (*Stachka*, 1924), *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), *Outubro* (*Oktyabr*, 1928) estão entre as produções de Eisenstein.

³⁹ Poderíamos resgatar ainda outros traços, mas por ora consideramos suficientes os que acabamos de enumerar, uma vez que atendem à nossa meta de encontrar a discursividade fílmica na história do cinema, para continuar as reflexões projetadas na tentativa de cumprir os objetivos deste trabalho.

história do cinema é a contextualização. Entendemos que todo discurso faz parte de um contexto pelo qual é influenciado, ao mesmo tempo em que contribui para a sua construção, definição ou modificação. Quanto ao discurso fílmico, Costa (1989, p.29) oferece a primeira pista:

(...) o cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social.

Essa flexibilidade que faz com que a “identidade” cinematográfica esteja submetida ao momento observado, ou seja, é preciso focar o contexto para uma compreensão mais pertinente. Para começar, a descoberta do cinematógrafo resulta da revolução industrial e da consolidação da burguesia como classe social, conforme apresentado nas páginas anteriores. A possibilidade da cópia tornou o filme um produto de fácil disseminação, repercussão e, por isso mesmo, uma mercadoria rentável e um poderoso instrumento de dominação ideológica. A peça cinematográfica acabou por ser encarada como algo comercial, unindo alcance mercadológico e potencial discursivo.

Além do mais, basta observar o surgimento de determinadas tendências ou escolas, em vários países, para verificar como a produção cinematográfica está fortemente ligada à conjuntura social, política, cultural, econômica. Dois momentos da primeira metade do século XX, antes e depois da Segunda Guerra Mundial, serão tomados como exemplos: o naturalismo hollywoodiano, logo após o advento do som no cinema; e o neorrealismo italiano da década de 1940, que se fortaleceu com o fim da guerra e o declínio do governo fascista de Benito Mussolini. Ambos resultaram de uma dada conjuntura e contribuíram para o desenrolar dos acontecimentos.

Para falar do naturalismo de Hollywood, é preciso voltar aos primórdios. Nos primeiros anos após a disseminação do cinematógrafo, a intenção de se aproximar o máximo possível do registro fiel da realidade e a consolidação das primeiras narrativas fílmicas levaram ao processo da decupagem clássica: um cuidado para reduzir e até mesmo tentar neutralizar os efeitos da montagem (dentro do plano e na justaposição dos planos em sequência), de maneira que a história parecesse desenvolver-se por si mesma diante da câmera, sem que qualquer intervenção fosse necessária. Um dos resultados marcantes atingidos por esse procedimento, segundo Xavier (1977), é

(...) a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções. Longe de termos um esquema linear que vai da “impressão de realidade” à fé do espectador, o que temos é um processo mais complexo: uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, “ligado” aos

acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada “participação afetiva”. (XAVIER, 1977, p.25)

De maneira que, quanto mais forte a ilusão do real, maior a chance de envolvimento do espectador. A viabilização do cinema sonoro colaborou para que esse método se tornasse ainda mais eficaz, uma vez que a imagem projetada, além de se mover, passou a emitir sons – ganhou, assim, maior verossimilhança e, conseqüentemente, mais ritmo e força dramática.

Ao mesmo tempo, no início e metade dos anos 1920, os Estados Unidos da América se firmaram como potência, inclusive no mercado cinematográfico, com sistemas profícuos: o *studio system*, em que poucos controlavam toda a produção, distribuição e exibição, ou seja, todos os setores da indústria do cinema; e o *star system*, cujas vedetes ajudavam na promoção dos filmes. A Europa devastada pela Primeira Guerra Mundial não conseguiu acompanhar o sucesso do empreendimento norte-americano. A crise após a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929, não impediu a massificação do cinema e não afetou o domínio dos EUA, fazendo com que a idade de ouro de Hollywood se prolongasse até os anos 1940.

Os empresários norte-americanos investiam no cinema em escala industrial, sem se esquecer, todavia, do aparato discursivo que tinham em mãos. O produto que saía dessas “fábricas” unia o ilusionismo e a possibilidade de identificação espectador-filme, da decupagem clássica ao naturalismo da interpretação dos atores e dos cenários montados em estúdio. Resultado: filmes que reproduziam as aparências físicas, sociais, culturais e psicológicas da classe dominante na época, fazendo com que o público se sentisse em contato direto com as representações que se mostravam na tela. Como bem afirma Xavier (1977), esse universo dava sanção e consistência à mentira, ao mundo dos sonhos, ao maniqueísmo, à realidade fabricada em consonância com os interesses burgueses dos donos da indústria cinematográfica, e era isso que o espectador encontrava quando transportado para o imaginário hollywoodiano dos anos 1920 e 1930⁴⁰, em filmes como *...E o vento levou* (*Gone with the wind*, 1939 – Figura 18), de Victor Fleming.

⁴⁰ Na terceira parte deste trabalho, o impacto argumentativo e os possíveis efeitos de sentido acionados por esse tipo de produção naturalista da primeira fase dos filmes de Hollywood serão abordados.



FIGURA 18 – ...E o vento levou (*Gone with the wind*, 1939), de Victor Fleming

Mas a Segunda Guerra Mundial traria mudanças. Do outro lado do Oceano Atlântico, a Itália de 1945 estava derrotada, destruída. Nascia um movimento cinematográfico engajado e humanista, que tinha como meta substituir os épicos nacionalistas e os filmes alienantes patrocinados pelo fascismo de Mussolini. Autores como Merten (2003) endossam a hipótese de que o cinema neorrealista do país foi criado para trazer alento e esperança para a reconstrução do povo italiano. Era preciso deixar falar o homem comum, abordar os problemas vividos por ele no cotidiano, como a fome, o desemprego, as questões reais. Era preciso também mostrar que, para fazer cinema e revelar a Itália do pós-guerra, não era necessário gastar altas verbas com vedetes e megaproduções, como em Hollywood.

Em busca de uma nova realidade (e realismo), diferente da naturalista clássica hegemônica, assim como motivados pela necessidade do improviso (gerada pela falta de dinheiro e infraestrutura), cineastas italianos adotaram uma série de medidas: substituíram as cenas de estúdio pelas externas, deram preferência aos anônimos comuns em detrimento das grandes estrelas, acentuaram os traços regionais da rotina e da vida no interior, construíram formatos e estilos que utilizavam simultaneamente elementos de cinema, literatura e jornalismo nas películas. Bazin (2002) e Costa (1989) observam que muitos desses aspectos já apareciam, em alguma medida, nos filmes do período fascista, como o apelo ao cotidiano regional, por exemplo. O filme *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), de Luchino Visconti, foi rodado ainda durante a guerra, e foi o primeiro a estabelecer rupturas com o estilo de produção vigente, nas filmagens externas em locações reais e na inovação na composição das cenas.

Foi esse clima de abertura, que comprovou também um certo *ecletismo*, o dado mais relevante da breve fase neo-realista, durante a qual se afirmaram os autores que fizeram o cinema italiano circular pelo mundo e que elaboraram uma série de modelos expressivos capazes de tornar possível um intercâmbio contínuo entre evolução da sociedade italiana e

cinema. Nesse sentido pode-se afirmar que, durante cerca de trinta anos após o fim da guerra, o cinema italiano conseguiu interpretar as mudanças, os humores e as contradições da sociedade. (COSTA, 1989, p.108-109)

A fase neorrealista se afirmou assim que terminou a guerra, com o filme *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945 – Figura 19), de Roberto Rossellini. Além de ser um produto e (por que não?) uma compilação documental do período pós-guerra, foi suficientemente forte para definir uma nova estética e influenciar tendências modernas que surgiram nos anos 1950 e 1960, como a *Nouvelle Vague* francesa.



FIGURA 19 – *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945), de Roberto Rossellini

Observamos, então, que se trata de um processo retroalimentativo. Os dois exemplos ilustram o quanto a produção cinematográfica está inserida em um contexto, recebe influências de uma dada situação política, histórica, social, econômica, ao mesmo tempo em que colabora para definir tal situação. E o filme é o objeto de troca envolvido nessa cadeia de fenômenos em que consiste o ato de linguagem, como visto na primeira parte desta tese, sobre a teoria Semiolinguística e o filme como objeto da Análise do Discurso. Ficamos aqui com alguns aspectos discursivos identificados na história do cinema, e passamos agora ao estudo dos elementos da linguagem cinematográfica.

2 – A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

2.1 – ETAPAS DE PRODUÇÃO DO DISCURSO FÍLMICO

Para um analista do discurso, é fundamental conhecer as condições de produção do objeto de estudo em questão, pois elas são determinantes para o resultado final da enunciação e, conseqüentemente, para a compreensão do discurso e das possibilidades de efeitos de sentido a serem verificadas. Com

o cinema, não poderia ser diferente. Por isso, para uma atividade de análise argumentativa do discurso, é fundamental compreender:

- As etapas que constituem a construção do filme. Veremos que a pluralidade se apresenta como um dos traços marcantes desse processo, tanto no que diz respeito aos vários momentos que precisam acontecer, desde a ideia inicial do filme até a exibição, como em relação à quantidade de sujeitos envolvidos na instância de produção, o que torna o filme produto de uma subjetividade coletiva: “Basta prestar um pouco de atenção à ficha técnica colocada no início ou no fim de um filme qualquer para se dar conta de quantas e quais são as competências técnicas que entram em jogo numa realização cinematográfica” (COSTA, 1989, p.153)

- Algumas teorias e ferramentas disponíveis no campo dos estudos cinematográficos para o auxílio da análise argumentativa do discurso fílmico. A metodologia proposta aqui, a ser detalhada mais adiante, buscará o apoio de algumas reflexões sobre o cinema (principalmente no que diz respeito à abordagem do filme como forma de expressão e aos sistemas de análise propostos por alguns autores) que serão utilizadas como instrumental para este trabalho.

O segundo item acima, sobre teoria e análise fílmica, será mais aprofundado em breve. Começamos pelo primeiro item mencionado. A elaboração de um filme geralmente⁴¹ é dividida em três momentos principais. O primeiro é a pré-produção, que consiste na idealização, roteiro, captação de recursos, montagem da equipe e seleção de atores. A produção é a segunda etapa, e compreende cada detalhe da filmagem:

- Luz, ângulos e movimentos de câmera, coordenados pelo diretor de fotografia.

- Caracterização do tempo, do espaço e das personagens, realizada pelo diretor de arte, junto com profissionais da cenografia, da maquiagem e do figurino.

- Produção, ou seja, a organização e execução de cada atividade necessária para a realização

⁴¹ É preciso deixar claro que essas etapas não são fechadas, nem necessariamente inerentes à produção de um filme. Levamos em conta aqui um processo que ocorre geralmente, especialmente nas narrativas ficcionais clássicas que seguem os padrões de Hollywood, mas não sempre. Esse processo clássico de produção já foi transgredido e modificado por vários diretores como, por exemplo, Jean-Luc Godard, no início da *Nouvelle Vague*, nos anos 60.

das filmagens, desde a compra de objetos até a organização de lanches para a equipe de trabalho. Trata-se da viabilização do filme, para a qual vários tipos de produtores trabalham: executivo, associado, musical, de objetos, de elenco, de platô, de pós-produção.

Terminada a fase de filmagem, chega a hora do terceiro momento ou pós-produção, também conhecida como finalização, que pode ser definida pelo acabamento das imagens e sons rumo à conclusão da obra. A montagem dos planos é realizada pelo montador ou editor⁴², assim como a inserção dos ruídos e da trilha sonora é feita pelo editor de som. Depois de pronto, o filme é distribuído e exibido nas salas de projeção, quando o espectador entra em contato com o discurso proposto. Cabe ao diretor, frequentemente considerado como autor e responsável pela assinatura do filme (juntamente com o roteirista – já sabemos que a questão da autoria no cinema é mais complexa do que se pode imaginar), coordenar a atividade de todos os profissionais envolvidos, tanto sob o aspecto administrativo como no que concerne aos quesitos dramático e expressivo.

Observamos que cada um desses passos interfere na troca comunicativa que coloca o público em contato com a peça cinematográfica. Trataremos de maneira mais aprofundada aqui, entretanto, aqueles que consideramos possuir uma ligação mais forte com os elementos discursivos do filme. Os múltiplos papéis desempenhados pelos produtores, por exemplo, são de extrema importância para o “vir a ser” do filme, e por isso também podem ser considerados como aspectos discursivos; porém, dizem mais respeito ao nível prático, a tudo aquilo que deve ser feito para possibilitar a construção do discurso. Já o trabalho do roteirista, do ator ou do diretor de fotografia, por sua vez, somam características relacionadas à linguagem, à expressão, ao estilo, e por isso acreditamos que merecem maior atenção numa análise argumentativa do discurso fílmico. Vejamos alguns detalhes.

2.1.1 – PRÉ-PRODUÇÃO

O primeiro passo para a realização de um filme é a ideia inicial que, segundo Comparato (2000), manifesta-se na *story line*. Trata-se de uma narrativa de até cinco linhas, que resume o conflito-matriz da história a ser contada pelo filme. O autor e roteirista afirma que o *story line* deve conter respostas para perguntas como: “Qual é o conflito? (...) Quais são as possibilidades dramáticas da nossa *story line* (...) Qual é a tese? O que queremos dizer com esta *story line*?” (COMPARATO, 2000, p.100) A partir dessa definição, já se pode deduzir que o ponto de partida para a criação de um filme é, mais do que querer contar uma história, querer também transmitir uma mensagem por

⁴² O nome da função é montador para os filmes feitos em película e editor para as peças realizadas em material digital.

meio da narrativa cinematográfica, donde se percebe o caráter discursivo (e argumentativo) inerente a esse tipo de projeto de comunicação.

Após a definição da *story line*, parte-se para a redação da sinopse, conhecida também como argumento, o que chama mais uma vez a atenção para a presença da *dimensão/intenção persuasiva do discurso fílmico*, categoria a ser desenvolvida na Parte III desta tese. A sinopse é uma narrativa mais detalhada, que esclarece quando, como e onde o conflito-matriz se desenvolve, além de quem são as personagens participantes. O objetivo é convencer de que a história contada merece ser transformada em filme, ou seja, o argumento é direcionado principalmente ao produtor e ao diretor de cinema, potenciais futuros envolvidos em tirar o enredo apresentado do papel e dar-lhe o formato cinematográfico. O produtor deve reconhecer que os custos para fazer o filme são viáveis, e assumir o risco de que a história levará o público ao cinema, enquanto ao diretor cabe verificar se é possível executar a proposta da sinopse com qualidade, se há profissionais capacitados técnica e artisticamente para a formação da equipe, entre outros fatores. O exercício da persuasão surge novamente na fase inicial de produção do filme, desta vez ligado à necessidade de fazer com que profissionais do cinema possam se engajar no referido projeto de fala.

A tarefa seguinte à sinopse é a elaboração do roteiro literário, que leva esse nome por tratar da parte escrita do filme. No entanto, é mais visual que literário, como afirmam Comparato (2000) e Bonitzer e Carrière (1996), uma vez que se trata de uma pré-visualização do filme, composta pela descrição das cenas e das ações, além da criação dos diálogos. O roteiro pode ser desenvolvido a partir de:

- Uma adaptação de um romance da literatura, o que o classifica como roteiro adaptado, como é o caso de *O Poderoso Chefão II* (*The Godfather II*, 1974 – Figura 20), de Francis Ford Coppola, que será analisado na quarta e última parte deste trabalho, e cujo texto de base é um livro de mesmo nome escrito por Mario Puzo (1969), coautor do roteiro para o cinema;



FIGURA 20 – *O Poderoso Chefão II* (*The Godfather*, 1974), de Francis Ford Coppola

- Um argumento/ideia original, que lhe confere o *status* de roteiro original, como *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941 – Figura 21), de Orson Welles, que escreveu o roteiro em parceria com Herman J. Mankiewicz. A fonte para a criação de um roteiro original pode ser a vida real ou a própria imaginação do escritor. Apesar de não ter buscado a inspiração para a história em nenhum enredo já existente, as coincidências entre a vida fictícia de Kane e a biografia do milionário americano William Randolph Hearst, magnata do ramo da comunicação nos Estados Unidos, trouxeram problemas para o então jovem cineasta⁴³.



FIGURA 21 – *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles

Curiosamente, em seu manual de produção de roteiro, Comparato utiliza as provas retóricas como características essenciais para um bom roteiro. Afirma:

Um roteiro deve possuir três aspectos fundamentais: Logos – Pathos – Ethos. A ferramenta de trabalho que dará forma ao roteiro e o estruturará é a narrativa. O **logos** é essa palavra, o

⁴³ Sobre a briga entre Kane e Hearst, indicamos o documentário *A batalha por Cidadão Kane* (*The battle over Citizen Kane*, 1996) de Michael Epstein e Thomas Lennon.

discurso, a organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral.

Um roteiro, a sua história, provoca identificação, dor, tristeza. **Pathos** é o drama, o dramático de uma história humana. É, portanto, a vida, a ação, o conflito, cotidiano que vai gerando acontecimentos. O **pathos** afeta as pessoas que, arrastadas pela sua própria história, quase não são responsáveis pelo que lhes acontece – o seu drama –, nem pelo que as destrói – a sua tragédia –, convertendo-se inclusive em motivo de divertimento – a sua comédia – para os outros.

A mensagem sempre tem uma intenção. É inútil tentar fugir à responsabilidade de a emitir. Tudo é escrito para produzir uma influência. É o **ethos**, a ética, a moral, o significado último da história, as suas implicações sociais, políticas, existenciais e anímicas. O **ethos** é aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve. Não é imprescindível que seja uma resposta; pode ser uma simples pergunta. (COMPARATO, 2000, p.20-21) (Grifos do autor.)

Mais uma vez, podemos observar a dimensão argumentativa do discurso fílmico. Na parte III da tese, referente à argumentação, detalharemos a utilização das provas retóricas no discurso e de que maneira elas podem aparecer no cinema. Por enquanto, é suficiente observar que elas são empregadas desde o primeiro momento da produção de um filme, mas entendemos a configuração do ethos de uma maneira diferente da proposta acima por Comparato. O ethos estaria, sim, como propõe o autor, ligado à ética e à moral da história; no entanto, acreditamos ser importante marcar que ele se manifestaria nas imagens de si reveladas pelo orador ao longo do discurso. O “si” ao qual nos referimos aqui seria uma soma das personagens e dos sujeitos reais envolvidos na instância de produção do processo comunicativo, como veremos mais adiante.

A etapa de confecção do roteiro dá o tom do filme, pois apresenta o caráter das personagens, a lógica que determina o desenrolar dos acontecimentos, as visões de mundo, as representações sociais embutidas no discurso. O roteiro é o delineador da enunciação que se materializará nos procedimentos seguintes, até a finalização do filme. Vejamos agora como se dá o primeiro momento dessa materialização – a filmagem – e os instrumentos decisivos para que o revestimento discursivo/simbólico da obra, definido pelo roteiro, seja transformado em imagens e sons.

2.1.2 – PRODUÇÃO

O momento da filmagem é coordenado pelo diretor da peça cinematográfica, tanto no que concerne aos aspectos dramáticos, linguísticos e expressivos, como no que diz respeito à administração do tempo, dos recursos e dos participantes do projeto (aqui interessam os primeiros aspectos mencionados acima, embora saibamos, como já dissemos, que questões práticas acabam

interferindo no resultado final⁴⁴). A partir do roteiro, ele define como o filme será visualizado: a ambientação, a caracterização das personagens e performance dos atores, os planos e movimentos de câmera etc. Para executar esse trabalho, conta com uma ampla equipe de profissionais encarregados de concretizar a visualização das palavras escritas pelo roteirista.

O operador de câmera e o diretor de fotografia são encarregados da execução dos planos e movimentos de câmera, ângulos e enquadramentos, da iluminação, das cores (ou da ausência delas). Tais elementos fazem toda diferença para a expressividade e o simbolismo da obra, pois esses profissionais devem antes entender as propostas da narrativa, para que possam manifestá-las por meio do tratamento específico da imagem, como é possível perceber no seguinte esclarecimento de Consiglio e Ferzetti (*apud* COSTA 1989, p.193): “O trabalho do diretor de fotografia se desenrola, como já foi dito com muita eficácia, 'no limite entre a certeza da técnica e as possibilidades de criação”.

Como explica Martin (1990), algumas técnicas criam e condicionam a expressividade da imagem no cinema: plano, enquadramento, ponto de vista e movimento de câmera. O plano é definido, entre outras coisas, como aquilo que está entre dois pontos de montagem do filme, ou seja, a imagem que aparece antes e depois de um ponto de corte perceptível na tela, e que indica o local de onde a cena está sendo observada pela câmera. O tamanho depende da distância entre a câmera e o objeto filmado e da duração focal da cena utilizada. Segundo autores das teorias do cinema, e também dentro da concepção de discurso a que nos propomos na AD, nenhuma escolha é feita ao acaso. Dessa maneira, as posições da câmera possuem algum tipo de implicação, de conotação, sugerem algo. Nenhum ponto de vista é neutro. Dentre as classificações mais comuns de planos, três serão enumeradas:

- Plano geral: mostra o homem em relação ao ambiente, o inscreve no mundo. Pode devorá-lo ou exaltá-lo (épico), exprimir solidão, impotência, ociosidade, ou simplesmente descrever o espaço onde a história se desenrola.

⁴⁴ Haverá oportunidade para se observar isso melhor na análise de *O Poderoso Chefão II*. Sabe-se, por exemplo, que o fato de Marlon Brando, protagonista do primeiro filme da trilogia (1972), ter se recusado a atuar na sequência lançada em 1974 implicou em mudanças com relação ao que estava previsto quando o diretor Coppola contava com a participação do ator. O assunto será retomado na quarta parte deste trabalho.



FIGURA 22 – Plano geral em *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola

- Plano médio: aproximação de uma das partes da unidade da cena, com enquadramento mais fechado. Em geral, manifesta o poder de significação psicológico e dramático do filme, pode corresponder a uma invasão do campo da consciência, da intimidade de uma determinada personagem, uma impressão ou sentimento da mesma naquele momento do filme.



FIGURA 23 – Plano médio em *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola

- Primeiro plano: aproximação de uma das partes da unidade da cena, com enquadramento mais fechado. Em geral, manifesta o poder de significação psicológico e dramático do filme, podendo corresponder a uma invasão do campo da consciência, da intimidade de uma determinada personagem, uma impressão ou sentimento da mesma naquele momento do filme.



FIGURA 24 – Primeiro plano em *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola

Para compor o plano, o cineasta dispõe de alguns instrumentos. O enquadramento permite deixar certos elementos da ação de fora (elipse), mostrar detalhes simbólicos (sinédoque), jogar com a profundidade de campo (objetos que aparecem focados, nítidos) para ter efeitos descritivos, espetaculares ou dramáticos. Os ângulos também são importantes. O *contra-plongée* (de baixo para cima) dá impressão de superioridade, exaltação e triunfo do objeto/sujeito filmado. O *plongée* (de cima para baixo) dá ideia de rebaixamento, esmagamento moral.

Os movimentos de câmera podem acompanhar o deslocamento de um objeto ou personagem; criar a ilusão de movimento em um objeto estático; descrever um espaço ou uma ação; definir relações espaciais entre dois integrantes da ação; realçar dramaticamente; exprimir a tensão mental de uma personagem. Os movimentos de câmera também são utilizados em função da narrativa contada, podendo ser descritivos, expressivos (no sentido de tentar sugerir uma impressão ou ideia) ou dramáticos. Mencionamos abaixo três tipos de movimento:

- *Travelling*: deslocamento da câmera em que permanecem constantes o eixo e a trajetória – pode ser vertical, para trás de baixo para cima, lateral, para trás, para frente.
- Panorâmica: rotação da câmera em torno de seu próprio eixo vertical ou horizontal.
- *Zoom*: variação da distância focal, seja aproximando-se ou afastando-se daquilo que é filmado.

A ambientação e a caracterização das personagens, assumidas pelas equipes do diretor de arte e do figurinista, também possuem força expressiva. Trata-se de “ferramentas” herdadas pelo cinema de

outras formas comunicativas – ou como define Martin (1990), elementos fílmicos não-específicos⁴⁵, já que também fazem parte de manifestações como o teatro, a pintura e a fotografia. Com relação ao figurino, por exemplo, o autor esclarece:

Se quisermos considerar o cinema um olho indiscreto que gira ao redor do homem, captando suas atitudes, seus gestos, suas emoções, precisamos admitir que o vestuário é o que está mais próximo do indivíduo, embelezando-o ao esposar sua forma ou, ao contrário, distinguindo-o e confirmando sua personalidade. (MARTIN, 1990, p.61)

Segundo Martin, há três tipos de vestuários no cinema: os realistas (baseados numa realidade histórica), os pararealistas (inspirados na moda de uma época, porém, estilizados) e os simbólicos (traduzem simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma). Para ele, a utilização do vestuário do cinema não difere muito da do teatro, mas é mais realista e menos simbólica. Já com relação aos cenários, o autor afirma que eles têm mais importância no cinema do que no teatro, porque “(...) o realismo inerente à coisa filmada parece exigir obrigatoriamente o realismo do quadro e da ambientação. No cinema, o conceito de cenário compreende tanto as paisagens quanto as construções humanas”. (MARTIN, 1990, p.62) Assim, os espaços podem ser reais ou construídos, por verossimilhança histórica ou para acentuar o simbolismo, a estilização e a significação. Algumas opções de cenário, de acordo com a classificação de Martin, são:

- os realistas (implicam apenas a própria materialidade do espaço);
- os impressionistas (escolhidos em função da dominante psicológica da ação, com tendência sensualista ou intelectualista);
- os expressionistas (criados artificialmente para sugerir uma impressão plástica coincidente com a dominante psicológica da ação, fundados numa visão subjetiva do mundo, manifestada por uma deformação e uma estilização simbólicas).

Outro elemento não-fílmico essencial durante a produção do filme é a atuação dos atores. Ainda conforme Martin, a câmera exerce papel fundamental nesse quesito, pois coloca em evidência as expressões gestuais, associadas ao código verbal. Cabe ressaltar que, durante a filmagem, o diretor instrui os atores sobre como ele quer mostrar cada personagem. Contudo, é o ator o responsável por imprimir no próprio corpo (e, conseqüentemente, exprimir) a identidade e as emoções dessas

⁴⁵ Iluminação e cores fazem parte dos elementos fílmicos não-específicos apresentados por Martin, mas como já falamos de ambas no parágrafo anterior, relativo à direção de fotografia, nos concentraremos agora naqueles que concernem ao ambiente e às personagens.

personalidades ficcionais: “What the actor does, I suggest, is to give blood to the fantasies of the audience”⁴⁶. (ALEXANDER, 1972, *apud* DUNCAN, 2010 p.49)

Costa refere-se ao ator como “estrutura parcial do texto” do filme, apoiado nas reflexões de Mukarovsky (1966 *apud* COSTA, 1989). Este propõe que, para se compreender as contribuições do ator para o resultado de um filme, é preciso analisar as relações entre o desempenho dele durante a encenação e os outros componentes da narrativa cinematográfica (o espaço da cena, o roteiro e os demais sujeitos envolvidos na filmagem). Além disso, identifica três grupos de componentes estruturais da atuação dramática, enumerados por Costa (1989, p.237-238) da seguinte maneira:

- 1) o conjunto dos componentes vocais;
- 2) o conjunto da mímica, gestos e atitudes;
- 3) o conjunto dos movimentos do corpo que exprimem a relação com o espaço cênico.

A partir da breve síntese de algumas funções e aspectos do momento de filmagem, ou seja, da etapa de produção do filme, fica claro que cada mínimo detalhe contém, por um lado, uma resolução técnica e prática e, por outro, questões estéticas, expressivas, simbólicas, afetivas, e por isso é importante atentar-se às minúcias ao se analisar um filme. É preciso ter consciência de que nenhuma escolha relativa ao que aparece na tela (e como essa aparição se manifesta) foi feita em vão, e observá-las é fundamental para se compreender discursivamente uma peça cinematográfica. Passemos à última etapa da construção do filme: o momento da pós-produção ou finalização da obra.

2.1.3 – PÓS-PRODUÇÃO

O principal procedimento da etapa de pós-produção (e um dos mais decisivos) é a montagem. Leone e Mourão (1987) explicam essa importância pelo fato de ser o momento de articulação entre roteiro, filmagem e colagem para o resultado final. Ou seja, é quando todos os códigos semiológicos são manipulados em função da narrativa, com o objetivo de construí-la e, finalmente, torná-la concreta para o espectador, tanto em termos de enredo como no que diz respeito à estética, à moral, à afetividade da história.

O montador só pode cortar considerando as necessidades da estória, a partir de elementos que possibilitem significações (movimentos, dimensões, gestualidade, cromatismo, etc.). Não existe o acaso na montagem; todos os elementos constitutivos de um plano, enquadrado a partir da intenção do diretor, são passíveis de uma leitura ideológica pelo

⁴⁶ Tradução nossa: O que o ator faz, eu suponho, é dar sangue às fantasias do público.

espectador, e serão reforçados, ou não, pela relação criada pelo corte. Assim sendo, o corte poderá reforçar ou atenuar determinadas relações, dependendo das necessidades surgidas na narrativa. (LEONE e MOURÃO, 1987, p.57)

Martin (1990) também confere à montagem um papel decisivo, pois para ele, é impossível falar em cinema sem que a montagem venha à tona, trata-se da ocasião em que se costura a história, colando as cenas e fazendo as aproximações simbólicas entre as ações. Nesse sentido, a montagem seria “(...) a noção mais sutil e, ao mesmo tempo, a mais essencial da estética cinematográfica. Em uma palavra: seu elemento mais específico. Podemos afirmar que a montagem é a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema”. (MARTIN, 1990, p.160) Segundo o autor, é essa atividade que garante a continuidade do conteúdo e da estrutura do roteiro, além de desempenhar as funções criadoras do movimento, da animação, da aparência da vida, do ritmo e da ideia. Martin classifica a montagem em três categorias principais:

- A montagem narrativa é aquela em que se unificam as cenas para a obtenção do enredo do filme, que pode ser contado de forma linear ou não.

Os outros dois tipos são classificados como montagens expressivas, uma vez que têm como objetivo produzir um determinado efeito a partir do confronto entre os planos:

- A montagem rítmica consiste no aspecto métrico (duração de cada plano) e nos componentes plásticos, como o tamanho do plano (ex.: vários primeiros planos em sequência podem criar uma forte tensão dramática; planos gerais justapostos podem dar impressão penosa de espera, de ociosidade; a passagem de um plano geral para um primeiro plano sugere o aumento da tensão psicológica; a mudança de um primeiro plano para um plano geral pode provocar efeitos de impotência e fatalidade). O movimento no interior do plano e a composição da imagem, além da música, também contribuem para a expressividade rítmica da montagem.

- A montagem ideológica é executada para comunicar ao espectador um ponto de vista segundo o qual se distinguem as relações entre acontecimentos, objetos e personagens.

No início do século XX, o interesse dos teóricos russos pela montagem cinematográfica destacou-se em experimentos como o “efeito Kuleshov”, em que a intercalação do mesmo plano de um ator com três imagens diferentes – de um prato de sopa, do cadáver de uma mulher em um caixão funerário e de uma menina brincando – sugeriam nos espectadores três sensações diferentes, conforme o tipo de combinação das imagens, mesmo que a expressão do ator se mantivesse inalterada.

Respectivamente, o público ligava a imagem do homem aos sentimentos de fome, dor e alegria, o que levou à percepção da potencialidade simbólica da junção entre dois planos e à noção de “montagem construtiva”.

A partir dessas definições, percebe-se a importância da montagem, tanto no que diz respeito à coerência no desenrolar da história (os elementos narrativos), quanto no que concerne aos pontos de vista e mensagens que se transmitem juntamente com o enredo. E o procedimento de unificação da narrativa cinematográfica não se encerra na montagem dos planos, há ainda pelo menos duas ferramentas essenciais: os fenômenos sonoros, que fazem parte da trilha ou banda sonora, resumidos principalmente na inserção de ruídos, música, vozes e silêncios; e os efeitos especiais. Estes últimos podem ser recursos menos ou mais utilizados de acordo com o filme; histórias de ficção científica, ação ou fantasia requerem maior número de efeitos, por exemplo, que um romance contemporâneo ao momento histórico em que é produzido ou um filme realista, aos moldes dos neorrealistas italianos, que fogem do ilusório e de qualquer ferramenta que possa mascarar a realidade cotidiana.

Todavia, a questão dos efeitos especiais é mais complexa do que parece, e os estudiosos do cinema levantam classificações diversas⁴⁷, entre efeitos produzidos durante a filmagem ou no processo de montagem, entre efeitos que pretendem criar ilusões sobrenaturais ou que buscam camuflar técnicas de aproximação da imagem do verossímil e do natural. Há discussões sobre os termos a serem utilizados para se referir aos efeitos especiais, tais como trucagem, truques, efeitos fotográficos, efeitos pró-fílmicos. Aqui, o mérito dessas discussões ficará afastado, no sentido de evitar desvios. Para a proposta estabelecida, é suficiente considerar que a possibilidade dos efeitos existe e faz diferença no resultado final; por isso, eles não devem ser ignorados.

Com relação ao som, Machado (1997, p.149-150) observa:

Mesmo considerando que a trilha sonora, dos anos 30 para cá, não cessa de evoluir tanto do ponto de vista tecnológico quanto estético e que, como consequência, o cinema vem se tornando cada vez mais rico no tocante ao tratamento da sonoridade, nada disso altera uma situação primordial ou ‘ontológica’ (...), que é a definição essencialmente *visual* do cinema. Claro, um filme sem som continua sendo um filme e o estatuto do cinema não se altera em decorrência da existência ou não de uma trilha sonora. Um filme mudo é tão legítimo

⁴⁷ A esse respeito, Costa (1989, p.202-212) apresenta uma síntese eficiente das abordagens realizadas por autores como Metz, Grazzini, Farassino, Brosnan, entre outros. Em seguida, ele esquematiza a própria categorização dos efeitos especiais, conforme a relação entre a modalidade de visão estabelecida e o tipo de evento mostrado. Tal relação consiste basicamente em saber se o evento em si é algo ordinário ou extraordinário aos olhos do espectador, e se o filme segue a natureza do evento ou o representa de forma diferente, ou seja, tenta fazer com que um momento ordinário pareça extraordinário e vice-versa.

quanto um filme sonoro.

No entanto, o autor avalia essa visão como “discutível” porque há experimentações no cinema em que a imagem segue o fluxo do som, e até há momentos de som sem imagem, em filmes como *2001: uma odisséia no espaço*, (*2001: a space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick, que tem uma abertura musical de três minutos sem imagens. Outro exemplo da força do som no cinema citado por Machado são os musicais e os filmes cuja trilha sonora utiliza músicas de sucesso para conduzir a história, como *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969 – Figura 25), de Dennis Hopper, cuja abertura exibe o diretor do filme junto com Peter Fonda, enquanto percorrem rodovias norte-americanas de moto, ao som da canção *Born to be wild* (1967), do grupo canadense Steppenwolf.



FIGURA 25 – *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969), de Dennis Hopper

Jullier e Marie (2009) afirmam que muitas análises fílmicas negligenciam a parte sonora, e explicam esse “descuido” pelo fato de nosso universo cultural estar mais calcado nas imagens que nos sons. Contudo, uma vez que o cinema é um meio audiovisual, um estudo dos sons deve levar em consideração as combinações entre os elementos sonoros e as imagens. A classificação mais tradicional dos sons empregados nos filmes estabelece uma divisão entre ruídos, falas e música, podendo adquirir funções realistas ou simbólicas. No caso da música, vale ressaltar que a produção de efeitos de sentido estará submetida à bagagem de referências musicais dos espectadores:

Avoir été exposé à la musique tonale occidentale donne ainsi accès à la perception, sinon à l'expérimentation quasi physique d'équilibres (à l'écoute des combinaisons de notes qui s'appellent en harmonie des “accords parfaits”, et qui accompagnent les moments de bonheur dans le cinéma classique) ou des tensions (à l'écoute de ce qui s'appelle des “accords de dominante”, très fréquents dans les moments de suspense et d'incertitude des films de l'âge d'or de Hollywood)⁴⁸. (JULLIER e MARIE, 2009, p.31)

⁴⁸ Tradução nossa: Ter sido exposto à música tonal ocidental dá acesso à percepção, se não à experimentação quase física de equilíbrios (ao ouvir combinações de notas que, em harmonia, são chamadas de “acordes perfeitos”, e que acompanham momentos felizes no cinema clássico) ou de tensões (ao ouvir os chamados de “acordes dominantes”, muito comuns nos momentos de suspense e incerteza dos filmes da época de ouro do Hollywood).

Num filme, a música constrói o ritmo e contribui para os efeitos dramáticos e líricos, potencialidades que, como já foi dito anteriormente, podem ser também estendidas às falas e aos ruídos. De acordo com Martin (1990), o surgimento do som no cinema possibilitou que ele passasse a ser usado como contraponto em relação à imagem, além de poder partir de uma fonte visível ou invisível (em *off*) na tela. Para o autor, as principais contribuições sonoras para o cinema foram o realismo ou a impressão de realidade, a continuidade do som, a utilização simbólica da palavra, do silêncio e da justaposição de imagem e som e, finalmente, a música enquanto material expressivo.

Depois de pronto, o filme ainda passa pela reprodução de cópias, comercialização, distribuição, lançamento/divulgação e, enfim, a exibição, que é o momento em que o público entra em contato com a obra, na sala de cinema. Hoje em dia, esse contato pode também ser feito tempos depois da exibição do filme nos cinemas, via programação de TV, compra ou aluguel de cópias em versão para vídeo ou DVD, e até mesmo pela internet, por meio do *download* de arquivos de filmes. O momento histórico em que o espectador assiste ao filme, o suporte, a maneira como esse ato de linguagem se estabelece (com mais concentração, dentro da sala de projeção, ou menos, na sala de estar com a família, por exemplo), a subjetividade e a fase pessoal vivida pelo espectador, tudo isso interfere na forma como a obra será acolhida e interpretada pela instância de recepção.

Daí a impossibilidade de se apreender integralmente os resultados desse processo enunciativo e a necessidade de se conhecer pelo menos basicamente as etapas de produção de um filme. Tal entendimento é fundamental para a análise argumentativa do discurso fílmico. No entanto, mesmo que mecanismos da linguagem cinematográfica sejam catalogados e tidos como mote para determinados efeitos de sentido, isso não quer dizer que tais efeitos sejam sempre os mesmos. Eles são ambíguos, e podem inclusive gerar significações opostas àquelas previstas pelos glossários pré-estabelecidos, como afirma Barthes⁴⁹ na entrevista dada a revista *Cahiers du cinéma* (1963, p.24), já mencionada na página 31 da parte I – Teoria Semiolinguística: o filme como objeto de análise.

Les signifiants sont toujours ambigus; le nombre des signifiés excède toujours le nombre de signifiants: sans cela, il n'y aurait ni littérature, ni art, ni histoire, ni rien de ce qui fait que le monde bouge. Ce qui fait la force d'un signifiant, ce n'est pas sa clarté, c'est qu'il soit perçu comme un signifiant – je dirais: quel qu'en soit le sens: ce ne sont pas les choses, c'est la place des choses qui compte. Le lien du signifiant au signifié a beaucoup moins d'importance que l'organisation des signifiants entre eux; la plongée a pu signifier l'écrasement, mais nous savons que cette rhétorique est dépassée parce que, précisément,

⁴⁹ Barthes faz a afirmação citada em réplica a questionamento do entrevistador, quando este diz que os procedimentos cinematográficos são ambíguos. Como exemplo, ele cita o *plongée*, ângulo da câmera de cima para baixo, que sugere classicamente a impressão de esmagamento, mas já foi usado em vários filmes para causar efeitos diferentes.

nous la sentons fondée sur un rapport d'analogie entre “plonger” et “écraser”, qui nous paraît naïf surtout aujourd'hui où une psychologie de la “denégation” nous a appris qu'il pouvait y avoir un rapport valide entre un contenu et la forme qui lui paraît le plus “naturellement” contraire. Dans cet éveil du sens que provoque la plongée, ce qui est important, c'est l'éveil, ce n'est pas le sens.⁵⁰

Assim, algumas ferramentas conceituais de análise fílmica ajudarão na aplicação desse conhecimento técnico para a compreensão do discurso, como será visto em breve. Entretanto, não devemos perder de vista que o emprego da técnica cinematográfica não está calcado num dicionário de efeitos dados e fechados em si, mas sim na proposta e nas condições de produção específicas do filme a ser analisado. Conhecer significados que, em geral, são imediatamente associados a determinadas técnicas, permite avaliar, em cada filme, de acordo com as particularidades, se tal significado é pertinente ou não, e qual(is) seria(m) o(s) possível(is) efeito(s) de sentido mais adequado(s).

Mas antes de passar para a metodologia de análise, é preciso mencionar uma questão um tanto nebulosa entre os linguistas e também entre os teóricos do cinema, embora em âmbitos diferentes: trata-se dos gêneros. Dadas a complexidade, a polêmica e a indefinição que margeiam essa categoria, optou-se por não aprofundá-la nesta tese. Entretanto, não seria adequado ignorar o assunto, dada a relevância, e por isso ele será abordado agora, mesmo que superficialmente.

3 – GÊNEROS FÍLMICOS

A dicotomia entre as categorizações dos gêneros nas teorias do discurso e nas teorias do cinema é natural do cruzamento que nos propomos fazer entre duas áreas afins, porém distintas. Uma vez que o cinema envolve um tipo de discurso resultante de uma troca comunicativa específica, mesmo que os estudiosos do cinema não sejam analistas do discurso por formação, acabarão por alcançar reflexões e conclusões com características comuns àquelas elaboradas na AD. No caso dos gêneros, um ponto de interseção entre os estudos cinematográficos e os do discurso é o fato de eles serem encarados como instrumentos de organização, modelagem e preparação das expectativas dos

⁵⁰ Tradução nossa: Os significantes são sempre ambíguos, e o número de significados excede sempre o número de significantes: sem isso, não haveria nem literatura, nem arte, nem história, nem nada daquilo que faz o mundo se mover. O que faz a força de um significado não é a sua clareza, é que ele seja percebido como significante – eu diria: qualquer que seja o sentido: não são as coisas, mas sim o lugar que elas ocupam é o que conta. Essa ligação do significante ao significado tem muito menos importância que a organização dos significados entre si; o *plongée* pode ter significado esmagamento, mas sabemos que essa retórica é ultrapassada porque, precisamente, nós a sentimos fundada sobre uma relação de analogia entre “mergulhar” e “esmagar”, que nos parece ingênua sobretudo hoje, quando uma psicologia da “negação” nos ensinou que poderia haver uma relação válida entre um conteúdo e a forma que lhe parece a mais “naturalmente” contrária. Nesse despertar do sentido que o *plongée* provoca, o que é importante é o despertar, não o sentido.

sujeitos envolvidos no ato enunciativo. Mas enquanto os gêneros do discurso alcançam uma série de atividades de produção discursiva, os gêneros do cinema servem para diferenciar peças de um único tipo de discurso, o fílmico. Como se não bastasse, a própria noção é confusa em ambas as linhas de pesquisa: os gêneros discursivos são de difícil definição e classificação, estão submetidos a restrições variáveis e imprecisas, e recebem diversas abordagens, versões e tipificações, e o mesmo pode ser dito a respeito dos gêneros cinematográficos, como será visto nas próximas páginas.

3.1 – OS GÊNEROS DO DISCURSO

Em linhas gerais, sob a perspectiva adotada para este trabalho, os gêneros são dispositivos de comunicação organizadores do discurso, típicos de determinadas práticas sociais, utilizados em certos contextos, que podem ser reconhecidos por apresentar características que se repetem, tais como o suporte, os elementos de estilo e vocabulário, os tipos de sujeitos envolvidos na troca comunicativa etc. A polêmica que envolve a questão já começa na própria denominação do conceito:

(...) alguns falam de “gêneros de discurso”, outros de “gêneros de textos”, outros ainda de “tipos de textos”: Adam opõe “gêneros” e “tipos de textos” (1999); Bronckart opõe “gêneros de textos e tipos de discurso” (1996); Maingueneau distingue, em relações de encaixamento, “tipo de texto”, “hipergênero”, e “gênero de discurso” (1998); Charaudeau distingue “gêneros e subgêneros situacionais” e, no interior desses, variantes de gêneros de discurso (2001). (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p.251)

A expressão “gêneros” é recorrente na obra de Aristóteles. *Grosso modo*, na *Retórica*, são mencionados três grandes tipos ou gêneros do discurso político: o deliberativo, o judiciário e o epidítico, enquanto na *Poética*, os textos do discurso literário são divididos *a priori* entre épico, lírico e dramático. Galinari (2004, p.107-118) defende pertinentemente o ponto de vista de que não se deve atribuir a autoria da teoria dos gêneros literários a Aristóteles, pois que a *Poética* não teria sido elaborada para construir tal linha teórica, mas sim para diferenciar “espécies de poesias” que pudessem ser julgadas como boas ou más, em termos de qualidade. No entanto, mesmo que haja equívocos na interpretação das ideias aristotélicas, o pensamento do filósofo acabou por fornecer bases para uma série de reflexões acerca dos gêneros, especialmente na área da literatura. Aqui nos interessam as abordagens posteriores, mais voltadas para o discurso em geral, sob um ponto de vista comunicacional⁵¹, de maneira que algumas reflexões realizadas por Bakhtin (2003) Charaudeau (2004) e Maingueneau (2002/2004) acerca do assunto serão discutidas.

⁵¹ O *Dicionário de Análise do Discurso* (2004) apresenta diferentes posicionamentos com relação à noção de gêneros em semiótica, análise do discurso e análise textual: o funcional, o enunciativo, o textual e o comunicacional, sendo este último o foco de nossa discussão.

Começamos por Bakhtin (2003, p.262): “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso”. Para o linguista russo, determinadas funções e condições de comunicação dão origem a certos gêneros que possuem estilos, temas e composições. Como tais condições e funções são múltiplas, e amiúde apresentam elementos comuns entre si, acabam por conferir aos gêneros três características fundamentais: a riqueza, a diversidade e a heterogeneidade, aspectos que dificultam a definição dos gêneros e da natureza geral do enunciado. Uma vez que a constituição dos gêneros depende dessas mesmas funções e condições para a comunicação, acaba também subordinada às mudanças históricas do contexto e da linguagem, assim como à situação, à posição social e às relações entre os participantes, e por isso os gêneros estão em constante “reconstrução e renovação” (BAKHTIN, 2003, p.268).

E como demarcar e encaixotar uma categoria deveras mutante? Bakhtin observa: “Em termos práticos, nós os empregamos de forma segura e habilidosa, mas em termos teóricos podemos desconhecer inteiramente a sua existência” (BAKHTIN, 2003, p.282). Mesmo ciente dessa dificuldade, Bakhtin propõe a discriminação entre gêneros primários ou simples, que englobam as produções da vida cotidiana, como o diálogo ou a carta, por exemplo; e os gêneros secundários ou complexos, das produções institucionalizadas que surgem em ambientes discursivos mais sofisticados e organizados, como a pesquisa e o romance, elaborados, respectivamente, nos meios científico/acadêmico e artístico/literário. Os gêneros podem ser rígidos e oficiais, institucionalizados, mas também livres e criativos.

Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação regular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso. (BAKHTIN, 2003, p.285)

Mainueneau e Charaudeau definem os gêneros para a Análise do Discurso a partir de critérios situacionais. De acordo com Mainueneau (2002/2004), o conceito consiste num conjunto de enunciados produzidos em uma dada sociedade, caracterizados por parâmetros como as finalidades, o meio ou suporte material, a localização legítima no tempo e no espaço, o tipo de organização do texto. Os gêneros estão, assim, ligados a aspectos como o lugar institucional em que acontece a troca comunicativa, o estatuto e o posicionamento ideológico dos parceiros da troca, portadores de direitos e deveres.

Assim como Bakhtin, Maingueneau classifica a categoria dos gêneros como problemática, e defende que a tentativa de compreensão é necessária para evitar mal entendidos na comunicação. Um dos problemas é que se trata de uma noção que surgiu na literatura e se estendeu para todos os tipos de discursos, e os riscos dessa dilatação da aplicabilidade do conceito devem-se, entre outras coisas, ao fato de alguns gêneros serem precisos e bem definidos, enquanto outros são obscuros, de difícil classificação: “(...) as regras do discurso nada têm de rígido: elas possuem zonas de variação, os gêneros podem se transformar” (MAINGUENEAU, 2002, p.70).

O autor estabelece uma diferenciação entre gêneros e tipos, em que os primeiros estão subordinados aos segundos, uma vez que os gêneros fazem parte de determinados tipos de discurso. Por exemplo, o gênero notícia faz parte do discurso jornalístico, o gênero sermão pertence ao discurso religioso, o gênero lei pertence ao discurso jurídico. Inicialmente, Maingueneau distinguia três “regimes de genericidade”:

- os gêneros autorais (definidos pelo próprio autor por meio de indicação paratextual – ex.: tratado, ensaio etc.);
- os gêneros rotineiros (fixados por traços que funcionam como modelos de elaboração conectados à atividade verbal exercida numa dada situação – ex.: revista, jornal, consulta médica etc.);
- e os gêneros conversacionais (conversas cujos aspectos se estabelecem com base nas negociações entre os interlocutores, logo, são os gêneros com maior grau de instabilidade).

Entretanto, tempos depois, para evitar possíveis confusões na identificação entre os gêneros rotineiros e conversacionais, optou por reduzir essa grade para duas categorias: a dos gêneros conversacionais e a dos instituídos (que englobam os autorais e os rotineiros), subdividindo ainda os gêneros instituídos em quatro modos, com etiquetas formais e semânticas e enquadramentos interpretativos específicos, tão complexos que não serão aprofundados neste trabalho, a fim de impedir delongas desnecessárias. Compreender a perspectiva situacional dessa abordagem é suficiente para os nossos objetivos, que consistem apenas em introduzir a questão e observar o quão delicada ela pode ser.

Charaudeau (2004, p.15), também sob um panorama situacional, chama atenção para os elementos básicos que costumam nortear a noção de gênero entre as produções discursivas não literárias: seja a ancoragem social do discurso (em que tipo de prática social ele se origina), seja a natureza comunicacional, sejam as atividades languageiras colocadas em funcionamento (operações mentais ou modos de organização textual), sejam as recorrências das características formais. O autor indica um dilema nessas ideias: ou as restrições dos gêneros baseadas nas marcas formais prenderiam o sujeito à obediência a essas marcas, o que o deixaria sem margem de manobra para o próprio discurso; ou as restrições submetidas ao lugar da prática social imobilizariam a liberdade de fala do sujeito, uma vez que ele estaria apenas reverberando conteúdos previamente estabelecidos por esses lugares sociais.

Como solução para esse dilema, a proposta do autor parte do princípio de que “É conjuntamente que se constróem, em nome do uso, a normalização dos comportamentos, dos sentidos e das formas, o sujeito registrando-os em sua memória”. (CHARAUDEAU, 2004, p.19) Tal memória, por sua vez, é composta por três níveis que se articulam: o da memória dos discursos (onde se instauram os saberes de conhecimento e de crença sobre o mundo – comunidades discursivas); o da memória das situações de comunicação (em que se constróem as normas que regem as trocas comunicativas – comunidades comunicacionais); o da memória das formas de signos (que reúne as maneiras de dizer, em termos de comportamento e linguagem – comunidades semiológicas).

Dentro da teoria Semiolinguística, o autor sugere que uma análise dos gêneros deve levar em conta:

- entre os princípios gerais de fundamentação, o de influência que, por meio das visadas ou intenções (prescrição, solicitação, incitação, informação, instrução, demonstração), regula o ato de linguagem conforme o tipo de relação que o Sujeito Comunicante pretende estabelecer com o Destinatário;
- entre os mecanismos de funcionamento, os conjuntos das situações de comunicação (restrições de identidade, finalidade e circunstâncias materiais de produção do ato de linguagem que determinam a configuração da troca comunicativa) e dos procedimentos semiodiscursivos (organização do discurso e maneiras de dizer).

Por conseguinte:

(...) uma definição dos gêneros de discurso passa por uma articulação entre esses três níveis e a correlação (e não em implicação sucessiva) dos dados que cada um desses níveis propõe. Nessa perspectiva, é difícil definir o gênero como um protótipo ou como uma esquematização abstrata, visto que há componentes demais de ordem diferente que intervêm para sua composição, a menos que aconteça de um dia se construir um modelo cognitivo que chegue a integrá-los e axiomatizá-los.

(...) a questão dos gêneros, vista desta forma, deve permitir, de uma maneira melhor, tornar o aprendiz consciente da maneira cuja escolha das formas linguageiras está ligada à percepção que temos das constantes situacionais, seja para respeitá-las ou para jogar com fins estratégicos. (CHARAUDEAU, 2004, p.38-39)

Não é difícil perceber que, embora árduo, o olhar sobre os gêneros faz-se necessário:

Os analistas do discurso usualmente concordam que a noção de gênero – que é ao mesmo tempo sociológica e linguística – desempenha um papel-chave em sua disciplina. Refletir sobre eventos sociais sem levar em consideração os textos – orais ou escritos – que esses eventos tornam possíveis (redução sociológica), ou refletir sobre textos sem levar em consideração os eventos sociais dos quais eles participam (redução linguística), significaria que o discurso não é considerado do ponto de vista da análise do discurso. (MAINGUENEAU, 2010, p.129-130)

Com base nas ideias de Bakhtin, Maingueneau e Charaudeau indicadas acima, poder-se-ia dizer que, no cinema, o filme se encaixa na categoria gênero discursivo, pois produzido em virtude de certas funções (comunicação, entretenimento) e condições (pré-produção, produção, pós-produção) típicas, com estilo, temáticas e composições que levam ao reconhecimento enquanto peça cinematográfica. Além disso, os resultados discursivos de um filme estão diretamente ligados aos elementos situacionais ou psicossociocomunicacionais: o contexto, as intenções e finalidades envolvidas, os padrões de linguagem dos momentos em que é feito e assistido, a posição social dos participantes (autores e público), assim como às relações entre esses sujeitos. Aspectos como a linguagem audiovisual, o roteiro, a exibição numa sala de cinema, a performance dos atores, os cenários e os figurinos permitem identificar determinado gênero do discurso como filme.

Para mencionar apenas alguns aspectos da maleabilidade desse gênero, se antes o cinema era mudo e em preto e branco por limitações técnicas, hoje a ausência de cor pode ser uma opção estilística; e os recursos em áudio e os temas são inúmeros, as imagens podem ser vistas em 3D, a maneira como os cineastas trabalham é diferente. Isso sem contar a oposição entre ficção e documentário – seria apropriado dizer que os filmes ficcionais e os documentais pertencem a dois gêneros diferentes, ou trata-se de subgêneros do gênero filme? Antes de definir como a questão será tratada nesta pesquisa, entendamos como se dá a abordagem dos gêneros nos estudos cinematográficos.

3.2 – OS GÊNEROS SOB O PONTO DE VISTA DE ALGUMAS TEORIAS DO CINEMA

No *Guia Ilustrado Zahar de Cinema*, Bergan (2007) esclarece que o conceito de gêneros no cinema surgiu na era dos estúdios de Hollywood para facilitar decisões de produção e comercialização dos títulos, além de servir de modelo para roteiristas no auge da industrialização. Havia estúdios, atores e diretores especializados em determinados tipos de gêneros. O MGM era especializado em musicais, a Warner Bros. em filmes de gângster, a Paramount em comédias. John Ford ficou conhecido pelos filmes de faroeste, Alfred Hitchcock pelo suspense. Hoje os gêneros são menos enlatados e mais flexíveis que naquela época, mas ainda há diretores e atores especializados ou conhecidos por determinados gêneros (Jim Carey e Adam Sandler são famosos comediantes, John Woo é reconhecido pela realização de filmes de ação).

Com o passar do tempo, convenções tornaram-se clichês e os gêneros passaram a ser reinterpretados, desafiados ou satirizados, ampliando o leque de categorias cada vez mais confusas entre si. Ainda assim, o guia estabelece uma controversa lista de mais de 20 gêneros: ação/aventura, animação, vanguarda, filme biográfico, comédia, filme de época, cult, desastre, documentário, épico, noir, gangster, horror, artes marciais, melodrama, musical, propaganda, ficção científica e fantasia, seriado, série adolescente, suspense/thriller, underground, guerra, faroeste.

A fonte para contestação está nas definições desses gêneros. Por exemplo, o melodrama é definido como histórias de superação de mulheres vítimas de grandes tragédias ou problemas, como *A estranha passageira* Bette Davis (*Now, voyager*, 1942 – Figura 26), de Irving Rapper: trata-se de uma jovem cuja vida é controlada ferozmente pela mãe, ao ponto de a garota chegar a um colapso nervoso; mas tudo muda depois que ela é internada em uma casa de repouso e, após ter alta, viaja de navio para o Rio de Janeiro. Já o filme de época ou drama de costumes é caracterizado por consistir em adaptações literárias de romances dramáticos baseados em contextos históricos marcantes, como *E o vento levou...* (*Gone with the wind*, 1939 – Figura 27), de Victor Fleming. Ora, este último também mostra a história de superação de uma mulher vítima de tragédia (Scarlet O'hara, vivida por Vivien Leigh), e por que não seria simplesmente do gênero melodrama? E por que também não o enquadrar como filme de guerra, uma vez que o pano de fundo é a guerra da Secessão nos EUA? E por que ficção científica e fantasia fariam parte de um mesmo gênero? O que permite classificar *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977 – Figura 28), de Steven Spielberg, e *O mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939 – Figura 29), de Victor Fleming, na

mesma categoria genérica?



FIGURA 26 – Betty Davis em *A estranha passageira* (*Now, voyager*, 1942), de Irving Rapper



FIGURA 27 – Vivien Leigh em *...E o vento levou* (*Gone with the wind*, 1939), de Victor Fleming



FIGURA 28 – *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), de Steven Spielberg



FIGURA 29 – *O mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming

A utilidade da definição dos gêneros reside no fato de auxiliar o público na identificação dos filmes e na escolha do que assistir. Para Jullier e Marie (2009, p.55), os gêneros servem para diferenciar a forma de produção de determinadas cenas, assim como a forma de se assistir a elas, mas a classificação dessas etiquetas não é clara, nem pode ser rígida: “Il existe des 'films de genres' qui s'inscrivent exactement dans un canon donné, d'autres au contraire qui mélangent, juxtaposent ou subvertissent les genres (voir *Sunset Boulevard*) d'autres enfin qui entendent faire l'économie de tout canon”⁵². As noções e as distribuições dos gêneros cinematográficos variam de acordo com a época, o país, os autores das nomenclaturas. Em alguns momentos são classificados conforme o contexto histórico, noutros de acordo com o conteúdo da narrativa, e às vezes o estilo também serve como critério.

O resultado disso traduz-se na dificuldade de se encontrar regras minimamente precisas para identificar um filme como pertencente a um determinado gênero. Os autores sugerem o seguinte método: selecionar um filme identificado unanimemente como do gênero X como referência, e comparar com ele as obras a serem classificadas, analisando os pontos que possuem em comum. A mesma proposta é defendida por autores de artigos do livro *Film Genre: theory and criticism*, organizado por Barry K. Grant (1977). Tanto para Tudor, que escreve sobre a noção de gênero e as dificuldades de se definir gêneros cinematográficos específicos, como para Buscombe⁵³, que discute as recorrências iconográficas (*outer forms*) e temáticas (*inner forms*) que levam a identificar o gênero de um filme, admitem a existência de um complicado ciclo herdado da teoria dos gêneros

⁵² Tradução nossa: Há tipos de filmes que se inscrevem exatamente em um dado cânone, outros ao contrário que misturam, justapõem ou subvertem os gêneros (vide *Crepúsculo dos Deuses*), outros ainda que pretendem economizar qualquer padrão.

⁵³ Encontramos tradução desse mesmo artigo de Buscombe (1977) para o título *A ideia de gênero no cinema americano* no volume 2 da coletânea *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional*, organizada por Fernão Pessoa Ramos (2005b). Entretanto, a versão em português menciona o texto original *The idea of genre in the American Cinema*, publicado em 1970 na revista *Screen*.

literários⁵⁴: para se saber a que gênero um filme pertence, é preciso buscar historicamente os temas, as ações e as características em comum; mas para listar esses filmes de acordo com o gênero, já é necessário saber antes que características em comum serão buscadas.

To take a genre such as a “Western”, analyze it, and list its principle characteristics, is to beg the question that we must first isolate the body of films which are “Westerns”. But they can only be isolated on the basis of the “principal characteristics”, which can only be discovered from the films themselves after they have been isolated. That is, we are caught in a circle which first requires that the films are isolated, for which purposes a criterion is necessary, but the criterion is, in turn, meant to emerge from the empirically established common characteristics of the films. This “empiricist dilemma” has two solutions. One is to classify films according to a priori chosen criteria depending on the critical purpose. This leads back to the earlier position in which special genre term is redundant. The second is to lean on to a common cultural consensus as to what constitutes a “Western”, and then go on to analyze it in detail.⁵⁵ (TUDOR, 1977, p.18)

Tal complexidade é que leva a tanto questionamento com relação aos gêneros cinematográficos. Buscombe (1977, p.24) indaga: será que realmente existem gêneros no cinema? Se existem, é possível defini-los? Como surgem ou o que causa certos gêneros específicos? As reflexões oscilam entre os riscos de engessamento da criação oferecidos pela padronização rígida dos filmes, de acordo com a classificação dos gêneros, e a necessidade de se conhecer os padrões para uma melhor produção e até recepção do discurso fílmico. O próprio Grant afirma, na introdução do livro, que embora seja uma atividade difícil e complexa, a categorização dos gêneros é importante para que o público saiba o que esperar de um filme. Além disso, a sempre enriquecedora subversão dos *standards*, que faz surgir novas linguagens, estilos e autores, só pode ser realizada a partir do momento em que esses modelos estão estabelecidos como convenções (*Nouvelle Vague* francesa e outros movimentos de vanguarda são prova disso). Daí a importância de se discutir o assunto e de se incentivar as tentativas de disposição dos gêneros cinematográficos.

⁵⁴ Buscombe retoma as origens da questão dos gêneros literários em Aristóteles e a solidificação durante o Renascimento, quando a classificação aristotélica tornou-se ainda mais rigorosa. Entretanto, caiu em descrédito no período romântico, quando se defendeu que o escritor deveria ser livre em sua criação, sem se prender a nenhum tipo de padrão. Na primeira década do século XX, um grupo de neorristotélicos de Chicago teria ressuscitado a teoria dos gêneros para tirar a literatura do caminho do isolamento. Aristóteles falava dos tipos literários em dois sentidos: um, as convenções desenvolvidas e consolidadas historicamente, como a sátira, o lírico e a tragédia; outro, uma divisão da literatura em épico, lírico e drama, ligada às diferenças na relação entre, autor, assunto e público. Mas as regras de identificação não precisam ser duras, e como lembra Buscombe, a intenção inicial de Aristóteles não era prescrever, mas descrever.

⁵⁵ Tradução nossa: Tomar um gênero como “Faroeste”, analisá-lo, e listar suas características em princípio, é implorar para a questão de que devemos primeiro isolar o corpo de filmes de “Faroeste”. Mas eles só podem ser isolados com base nas características principais, o que só pode ser descoberto dos próprios filmes depois que eles tiverem sido isolados. Ou seja, nos pegamos em um círculo que primeiramente requer que os filmes sejam isolados, para cujo propósito um critério é necessário, mas espera-se que o critério, por sua vez, emerja das características comuns dos filmes empiricamente estabelecidas. Esse “dilema empírico” tem duas soluções. Uma é classificar filmes de acordo com critérios escolhidos *a priori* a partir do propósito crítico. Isso leva de volta à posição inicial na qual o termo gênero especial é redundante. A segunda é inclinar-se a um consenso cultural comum sobre o que constitui um filme de “Faroeste”, para depois analisá-lo detalhadamente.

Mesmo que não se chegue a um consenso ou clareza, a reflexão por si só já pode auxiliar na evolução da compreensão da linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, do discurso fílmico e de suas implicações. Como observa Moïne⁵⁶ (2008), os gêneros cinematográficos fazem parte de uma mediação cultural, ideológica e social. Denominar ou reconhecer um deles faz parte de um processo de produção e interpretação de categorias discursivas que a autora aproxima do conceito de lugares antropológicos: aspectos de identificação dos sujeitos, assim como das relações que eles estabelecem entre si e com o mundo, ao longo da história. Tal como esses lugares, os gêneros fílmicos fornecem quadros de referências culturais com funções ideológicas e sociais, e existem em virtude da ligação a uma determinada comunidade e a um dado contexto, o que os torna suscetíveis a mutações e mesclas.

3.3 – OS GÊNEROS NA ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DISCURSO FÍLMICO

Se não é possível encerrar a questão dos gêneros, sejam eles categorias linguísticas ou cinematográficas, é mister pelo menos trazê-la à tona, pois que não há como ignorá-la. No entanto, o aprofundamento necessário ao assunto poderia fazê-lo invadir mais páginas e reflexões do que a proposta deste trabalho permite. Se a abordagem realizada nos parágrafos anteriores parece rasa e ligeira, trata-se de uma opção consciente, no sentido de que entendemos a existência e importância, porém, devemos evitar certos rodeios que arriscariam a pesquisa. Assim, simplificaremos ao máximo nosso olhar, e admitiremos o “filme narrativo de ficção” como gênero discursivo estudado; a tipificação dos filmes em romance, suspense, drama ou ficção científica, entre outros, será encarada aqui como uma relação de subgêneros discursivos do gênero escolhido como objeto de estudo.

A opção pelo gênero “filme narrativo de ficção” deve-se ao fato de este diferenciar-se consideravelmente do gênero que chamaremos de “filme documentário”, a ponto de não se poder encará-los como se fossem a mesma coisa. Os próprios autores das teorias do cinema separam os estudos sobre a narrativa clássica ficcional dos estudos sobre o documentário, como mostra, por exemplo, o volume 2 da coletânea *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narratividade ficcional*, organizada por Ramos (2005b):

⁵⁶ Em *Les genres du cinéma*, a professora de estudos cinematográficos da *Université de Paris 10 Nanterre*, Raphaëlle Moïne, realiza uma discussão bem mais detalhada e aprofundada sobre a questão dos gêneros do cinema, suas definições e funções na produção e recepção dos filmes, além dos “gestos genéricos”, definidos pela autora como ferramentas de classificação, reconhecimento e estudo dessa categoria.

O conjunto de ensaios dos dois capítulos deste volume foi escolhido buscando-se fornecer um panorama do pensamento contemporâneo que se deteve, de um lado, no estatuto documentário da narrativa cinematográfica e, de outro, na dimensão estilística do narrar ficção com imagens e sons. (RAMOS, 2005b, p.13-14)

Apesar de a narrativa ficcional e o documentário fazerem parte do discurso fílmico, com muitos recursos e condições de produção comuns, principalmente no que diz respeito à linguagem, possuem diferentes propostas de representação: enquanto o documentário constrói representações não ficcionais da realidade, que muitas vezes têm inclusive a pretensão “jornalística de apresentação objetiva da verdade”, a narrativa clássica elabora representações fictícias que podem concernir ou não ao mundo real, mesmo que a análise sempre possibilite estabelecer relações entre realidade e ficção. Poderíamos ter optado por outra grade, distinguindo simplesmente o gênero filme, com os subgêneros narrativa ficcional e documentário, mas acreditamos ser mais pertinente elevá-los à categoria de gêneros, para que o nível dos subgêneros abarque as variações dos filmes de ficção (melodrama, ação, suspense, romance etc.) e dos documentários (“voz-de-Deus”, cinema direto, discurso direto/entrevistas, autorreflexivo etc.⁵⁷).

A meta das páginas anteriores foi evitar que a questão dos gêneros fosse tratada com displicência. Não pretendemos aqui fixar categorias ou determinar as mais adequadas, nem propor critérios de classificação, o que necessitaria de um aprofundamento maior da questão. As escolhas terminológicas realizadas neste item consistem num posicionamento puramente metodológico que pudesse ser coerente com nosso posicionamento dentro da AD. Feitos os devidos esclarecimentos com relação aos gêneros, daremos prosseguimento ao trabalho.

4 – O CINEMA COMO FORMA DE EXPRESSÃO

Este item tem como fim pontuar alguns caminhos percorridos pelas teorias do cinema para identificar, nessa trajetória, conceitos e metodologias que possam auxiliar numa análise argumentativa do discurso fílmico. É verdade que as reflexões da área aparecem ao longo de toda esta pesquisa, como nos itens anteriores sobre história do cinema, linguagem cinematográfica e gêneros, e mesmo na parte dedicada à teoria semiolinguística, quando falamos em enunciação. Trata-se de um trabalho interdisciplinar e não poderia ser diferente. Por isso, aqui não demoraremos nas explicações conceituais, preferimos recuperá-las com mais detalhes nos momentos do texto em

⁵⁷ Classificação indicada por Bill Nichols no artigo *The voice of documentary*, publicado em 1983 nos EUA e traduzido com o título *A voz do documentário* (2005) para a coletânea *Teoria contemporânea do cinema* supracitada. O texto traz uma reflexão sobre as características da evolução histórica da produção de documentários.

que elas se fizerem necessárias. O que pretendemos agora é organizar nossa percepção do percurso teórico cinematográfico para melhor definir os próximos passos.

4.1 – TEORIAS DO CINEMA

No *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Aumont e Marie (2001, p.207-209) destacam que não existe uma teoria universal do cinema, mas sim vários estudos com intenções e alcances diversos, a maioria deles com características fundamentalmente descritivas, sem que haja uma síntese unificadora. Os autores do dicionário identificam seis orientações teóricas principais, mesmo que os estudiosos enquadrados em cada uma delas possuam perspectivas diferentes entre si, e às vezes empreendam reflexões que contemplam mais de uma dessas direções:

- O cinema como reprodução ou substituição do olhar (teoria realista): abordagem mais clássica e antiga, que aproxima o cinema da fotografia e trata da impressão de realidade potencializada pela possibilidade do movimento.
- O cinema como arte (teoria formalista): no lugar da reprodução da realidade, é a capacidade de criar formas que lhe são próprias que faz do cinema um domínio da arte.
- O cinema como linguagem: visão do cinema como um sistema de linguagem que não chega a ser uma língua, mas que possui códigos próprios e estruturas profundas.
- O cinema como escrita: estudos que comparam a natureza da imagem à escrita, buscando identificar nos filmes fenômenos de escritura.
- O cinema como modo de pensar: entende as imagens como manifestações do pensamento humano, dos imaginários, da memória.
- O cinema como produção de afetos e simbolização do desejo: estabelece relações entre o cinema e a psicanálise, encarando os filmes como representações da psicologia humana.

Segundo Andrew (2002), a teoria do cinema consiste em compreender, de maneira geral, as capacidades desse meio de comunicação, por meio da busca por respostas às perguntas que se formulam em quatro aspectos principais separados pelo autor em matéria-prima, métodos e

técnicas, formas e modelos, objetivo e valor. Desse modo, as indagações de um teórico seriam basicamente: “1) Que é que ele considera o *material* básico do cinema? 2) Que *processo* transforma esse material em algo significativo, algo que transcende tal material? 3) Quais as *formas* mais significativas que essa transcendência assume? 4) Que *valor* o processo como um todo tem em nossas vidas?” (ANDREW, 2002, p.18)

Assim, o autor escreveu uma antologia das principais teorias do cinema, dividida em três partes:

- a tradição formativa, de teóricos como Munsterberg (1916), Arnheim (1932), Eisenstein e Balázs (anos 1920), que pretendia conferir ao cinema o *status* de arte, comparando-o à música, à pintura, ao teatro, e levantando questões estéticas;
- a tradição realista, de autores como Féuillade (1913), Vertov (Cine-verdade, 1922), Bazin (1945-50), Kracauer (1960), que defendia o uso do cinema para mostrar a vida como ela é, numa espécie de compromisso social e político com a realidade;
- os estudos sobre o cinema elaborados na França, com início na metade no século XX, elaborados a partir da ramificação das reflexões de Bazin por estudiosos como, nos anos 1960, Mitry, que tentou realizar uma síntese entre as ideias de Bazin e o formalismo, e o estruturalista Metz, em estudo semiológico da mecânica interna e dos meios de significação dos filmes; além das pesquisas realizadas nas décadas de 1960 e 1970 sobre a fenomenologia ou experiência de se assistir a um filme, expressas no livro de Andrew pelas ideias de Ayfre e Agel.

Outro autor que elaborou uma revisão das teorias do cinema foi Casetti (2008), com o objetivo de apresentar as imagens do cinema propostas por pesquisadores, assim como os métodos e tipos de reflexões elaborados para a construção dessas imagens. Para ele, a teoria possui caráter institucional, social e histórico: deve ser um conjunto de teses que servem como referência acadêmica produtiva para a compreensão de um determinado fenômeno, em um domínio específico do conhecimento, que acaba por revelar a percepção social que uma coletividade possui sobre tal fenômeno e, conseqüentemente, as condições de existência social que estão na base do mesmo.

Sob essa perspectiva, Casetti vislumbra as teorias do cinema desenvolvidas a partir de 1945 conforme três paradigmas:

- Ontológico (estético-essencialista): teorias que buscam explicar a natureza e as características fundamentais, as funções-chave, enfim, uma definição e um conhecimento global do cinema. São conduzidas por críticos preocupados em caracterizar a dimensão estética ou expressiva do cinema e em inseri-lo no domínio da arte e da cultura, por meio de ensaios e editoriais publicados geralmente em revistas. Casetti aborda as teorias que entendem o cinema como realidade (Bazin, Kracauer), imaginário (Morin) e linguagem (Della Volpe, Laffay, Mitry).
- Metodológico (científico-analítico): teorias que têm como objetivo identificar como se organiza o olhar sobre o cinema, valorizando o componente sistemático e a questão da pertinência daquilo que deve ser estudado. Ou seja, pesquisas de áreas como a sociologia, a psicologia, a semiótica, entre outras, que tomaram o cinema como objeto de estudo, de acordo com os respectivos lugares de análise. Os autores dessas teorias são, de costume, especialistas de domínios do conhecimento como os mencionados acima, com uma formação científica comum e interessados em fornecer as dimensões internas, e medir o alcance e os efeitos do cinema. De acordo com esse paradigma, Casetti apresenta as abordagens sociológica, psicológica, semiótica e psicanalítica.
- Paradigma de especialidade (interpretativo): teorias calcadas sobre a problemática, que formam indutivamente um campo de observação sobre o qual delimitam algumas perguntas. Levantam questões de caráter exemplar sobre o cinema, seja sobre os modos de representação, seja sobre o papel do espectador, seja sobre o valor político etc. Podem ser elaboradas por especialistas da área ou de outros campos da ciência ligados à Universidade ou a meios de comunicação de massa. As discussões trazidas à tona pelo pesquisador italiano concernem à ideologia, à representação, à identidade de gênero dos sujeitos dentro e fora das telas, ao filme como testemunho de processos culturais e às possibilidades de reconstituição da história pelo cinema.

Para concluir com um trabalho nacional, a antologia organizada por Xavier (2008) reúne textos escritos desde o início do século XX até os anos 1980. O critério básico de seleção dos textos utilizado pelo pesquisador é semelhante ao de Casetti:

(...) dar privilégio às tentativas de caracterizar, discutir, avaliar o tipo de experiência audiovisual que o cinema oferece – como suas imagens e sons se tornam atraentes e

legíveis, de que modo conseguem a mobilização poderosa dos afetos e se afirmam como instância de celebração de valores e reconhecimentos ideológicos, mais talvez do que manifestação de consciência crítica. (XAVIER, 2008, p.10)

O autor dividiu a coletânea em três partes: cinema e representação, montagem e pensamento, confronto filme/espectador. Na primeira, teóricos clássicos (Munsterberg, Pudovkin, Balázs, Merleau-Ponty, Bazin, Morin) tentam esclarecer a estrutura e a força do cinema e o olhar que esse meio lança sobre o mundo, além de discussões sobre a nova cultura visual que se instaurou com a invenção do cinematógrafo. A segunda parte traz propostas de construção de uma nova linguagem cinematográfica voltadas para a crítica aos modelos convencionais, a exploração das potencialidades e a natureza artística do suporte, nos ensaios de Epstein, Vertov, Eisenstein, Desnos, Buñuel, Brakhage. Finalmente, o terceiro grupo de textos (Mauerhofer, Baudry, Metz, Mulvey, Doane) retoma o cinema ficcional “padrão” para pesquisar as relações que se estabelecem entre a indústria cinematográfica e o público, principalmente sob o ponto de vista da psicanálise.

Percebe-se o quão rica e diversa é a pesquisa em teorias do cinema, que segue direções e interesses diferentes, às vezes opostos, e os próprios autores dos trabalhos mencionados acima reconhecem a impossibilidade de se abordar todas as iniciativas relevantes em uma só compilação. Além disso, também não seria factível o agrupamento dessas ideias na elaboração de uma grande e única “Teoria do Cinema”. Neste trabalho, tampouco temos a pretensão de formular mais uma teoria ou propor conceitos de base. Pelo contrário, nosso interesse é o do diálogo interdisciplinar. E se inserimos o filme narrativo de ficção em uma abordagem discursiva, conhecer minimamente o percurso acadêmico externo à AD pode nos ajudar a compreender alguns aspectos do discurso fílmico que servirão como ferramentas de auxílio em nossa análise argumentativa, e até mesmo a escolher que trajetórias seguir e que caminhos evitar. Nesse sentido, outro instrumental que pode ser útil são as metodologias de análise de filmes propostas por certos autores.

4.2 – ANÁLISE DE FILMES E METODOLOGIA PARA UMA ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DISCURSO FÍLMICO

Sobre a análise de filmes, Jullier et Marie (2009, p.6) afirmam:

Une fraction du langage cinématographique, en effet, reste constante par-delà les époques et les cultures, surtout quand on a affaire à un film narratif. Raconter une histoire avec des images et des sons ne peut se faire – au moins, hors du champ du cinéma expérimental – qu’à l’aide de figures compréhensibles, dont le mode d’emploi est soit supposé connu du spectateur, soit donné par le film lui-même. Lire un film consiste donc en premier lieu à

donner un nom à ces figures⁵⁸.

Assim, para o gênero discursivo em questão, que é o filme narrativo de ficção, há que se (re)conhecer algumas formas e estilos para empregá-los no exame, como foi mostrado nas páginas anteriores. A complexidade da análise fílmica, como observam Goliot-Lété e Vanoye (1992), está na heterogeneidade. De acordo com eles, o filme é um produto cultural inserido num contexto sociohistórico, e portanto fornece representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real na qual se inscreve, podendo reafirmar ou contestar esse mundo real. Uma peça cinematográfica apresenta, portanto, um ponto de vista sobre um aspecto da contemporaneidade, e estrutura em espetáculo uma representação da sociedade, mostrando: um sistema de papéis ficcionais e sociais, a organização das relações, a concepção do tempo, as reações que pretende mobilizar no espectador.

A análise fílmica mexe com as significações, faz com que elas se movimentem, e o método proposto pelos autores, aparentemente eficaz, consiste em dividir em partes, decodificar e nomeá-las, desconstruir o filme, para depois estabelecer relações entre os elementos que foram isolados – reconstruir o filme. Segundo Goliot-Lété e Vanoye, a desconstrução equivale à descrição, enquanto a reconstrução seria a interpretação. Espaço, tempo, fusões, coerência e lógica narrativa podem ser critérios úteis de segmentação da peça analisada. O trabalho de análise deve incluir os elementos visuais (descrição dos objetos filmados, das cores, dos movimentos, da luz); fílmicos (planos e montagem); sonoros (músicas, ruídos, tons de voz) e audiovisuais (relações entre imagens e sons).

Uma análise aprofundada deve combinar os fatores internos ao filme e as informações externas sobre as condições de produção. Para além da atividade de desconstrução e reconstrução, é necessário inserir o discurso fílmico no universo proposto pela AD, mais especificamente a Teoria Semiolinguística – compreender também o nível situacional/circuito externo e colocá-lo em relação com o nível discursivo/circuito interno, como observado na primeira parte desta tese. Obviamente, não será possível dissecar integralmente os 202 minutos da segunda parte da trilogia de Coppola, portanto serão selecionados trechos ou cenas representativos (do ponto de vista dos objetivos traçados no início da pesquisa), os quais serão desconstruídos e reconstruídos em busca de esclarecimentos. E para que este trabalho esteja coerentemente inserido em uma abordagem

⁵⁸ Tradução nossa: Uma parte da linguagem cinematográfica resta constante através das épocas e das culturas, sobretudo quando se trata de um filme narrativo. Só é possível contar uma história com imagens e sons – pelo menos fora do campo do cinema experimental – com a ajuda de figuras compreensíveis cujo modo de emprego seja supostamente conhecido pelo espectador ou dado pelo próprio filme. Ler um filme consiste, assim, em primeiro lugar, em dar um nome às suas figuras.

argumentativa, como é a meta, também será preciso identificar algumas categorias relativas à retórica a serem aplicadas durante a análise. É o que será realizado na próxima parte deste trabalho: um estudo sobre as teorias da argumentação para uma análise argumentativa do discurso fílmico.

PARTE III

TEORIAS DA ARGUMENTAÇÃO PARA UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE FILMES

1 – RETÓRICA: UMA TEORIA DO DISCURSO PERSUASIVO

Classificada comumente entre técnica, ciência e arte, a retórica⁵⁹ porta várias definições: forma de comunicação que pretende persuadir; ciência do bem falar; arte de convencer; poder de influenciar as almas; arte do discurso ornado; arte do discurso eficaz, entre outras. Elas possuem em comum a abordagem da retórica enquanto prática necessariamente dotada de intencionalidade persuasiva, traço que pode ser vislumbrado como princípio básico, esclarece Aristóteles: “Entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”. (ARISTÓTELES, 2000, p.48)

Para o filósofo, a retórica deve ser aplicada quando surgem questões com mais de uma possibilidade de solução, entre as quais é preciso escolher a que parece verdadeira, tomando como pressuposto o livre julgamento do auditório.

La rhétorique n'est pas une méthode pour produire des idées ou des opinions, mais pour les défendre et les argumenter. Dans ce sens, la rhétorique est une théorie de la mise en forme de l'opinion à destination d'un auditoire. Elle se distingue ainsi radicalement de la dialectique platonicienne, qui a pour but la recherche de la vérité et de la sagesse.⁶⁰
(BRETON e GAUTHIER, 2000, p.31)

Aristóteles parte do princípio de que, nesses casos, não existe verdade científica e incontestável, como defende Platão, mas sim opções mais ou menos prováveis; e é por meio da racionalidade que se deve chegar a uma conclusão satisfatória. A retórica não se enquadra no espaço do que é demonstrável, mas sim do discutível e do verossímil, sem garantia de verdade absoluta. Ao introduzir o raciocínio como elemento fundamental na construção dos argumentos que orientam decisões dessa ordem, o autor confere um papel determinante à persuasão no tratamento de assuntos que dependem do confronto de ideias.

⁵⁹ O surgimento da retórica remonta à Grécia Antiga, por volta do século V a.C., concomitantemente à origem da democracia dos tribunais de júri popular e das assembleias para as deliberações dos cidadãos 'em pé de igualdade' (ágoras), onde as decisões resultavam de debates públicos. Nesse contexto, a palavra adquiriu força: as escolhas eram coletivas, porém, guiadas pela voz da persuasão, impostada pelos melhores oradores, detentores do poder de conduzir as massas por meio do raciocínio eloqüente. Este se tornou importante instrumento político, buscado por aqueles que pretendiam se aproximar da unanimidade, e, assim, técnicas para se atingir a perfeição na eloqüência começaram a ser estudadas e transmitidas nos cursos de retórica. O primeiro manual, escrito pelos gregos Córax e Tísias, tinha como objetivo tornar o orador apto a organizar uma argumentação eficaz, logo, persuasiva, e marca o período inicial do uso das teorias do convencer na manipulação das decisões judiciais e políticas.

⁶⁰ Tradução nossa: A retórica não é um método para produzir ideias ou opiniões, mas para defendê-las e argumentá-las. Nesse sentido, a retórica é uma teoria da formatação da opinião destinada a um auditório. Ela se distingue, assim, radicalmente, da dialética platônica, que tem como objetivo a busca pela verdade e pela sabedoria.

Já nesses primeiros esclarecimentos, é possível encontrar um espaço para o cinema no que diz respeito à retórica enquanto *corpus* de regras usadas para produzir e examinar textos de caráter mais ou menos persuasivo, como método de análise e compreensão textual. Para este trabalho, levamos em conta que a retórica pode estar presente em qualquer domínio humano onde seja necessário adotar um posicionamento, e capacita o discurso a moldar a convicção. Trocamos os termos texto e textual por discurso e discursivo, próprios ao nosso campo de pesquisa, e entendemos o filme como um gênero discursivo com potencial persuasivo. Ao longo da história do cinema, exemplos mais explícitos de utilização desse potencial podem ser retirados dos filmes de propaganda, geralmente financiados pelo estado, a fim de transmitir valores políticos e tentar influenciar a opinião e o comportamento do público – seja por meio de documentários ou histórias ficcionais.

A título de ilustração, mencionamos o cinema russo do início dos anos 20, porta-voz e porta-bandeira do stalinismo. *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, uns dos carros-chefes do início desse período, foi patrocinado pelo Estado russo como obra comemorativa dos 20 anos da revolta dos marinheiros, um dos movimentos precursores da revolução bolchevique. O filme reconstitui o motim da tripulação do navio de guerra Potemkin contra a opressão czarista, que contou com o apoio da população, mas culminou num massacre violento da pela guarda imperial. Da forma como é abordada e construída, a narrativa revela um caráter argumentativo de reforço das diretrizes do governo que entrou em vigor na Rússia, em favor do povo, e de reprovação do regime anterior (Czarista).

Além da obra de forte caráter ideológico socialista, o cineasta soviético é conhecido pela autoria de ensaios teóricos sobre a linguagem cinematográfica, especialmente a montagem que, para ele, é determinante para o resultado final. Tal procedimento não se reduz a solucionar o problema do comprimento finito da película, mas também consiste em aperfeiçoar a noção de que a justaposição de dois planos de filme é capaz de criar novos conceitos na elaboração do sentido de um filme. Assim, trata-se de mais uma ferramenta linguística que pode ser empregada também com fins retóricos na produção do discurso fílmico.

Outro exemplo de cinema voltado para a persuasão é a produção cinematográfica alemã da Segunda Guerra Mundial. Entre o início dos anos 1930 e o último ano da guerra, 1945, as telas lideradas por Joseph Goebbels exaltavam a superioridade da Alemanha nazista com a ressurreição de mitos do passado da nação e a referência a grandes nomes da cultura e da arte do país. Segundo Oliveira⁶¹ e

⁶¹ <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-cinema-nazismo.pdf>. Acesso em 2010.

Espanha⁶², personagens estrangeiros eram representados como seres inferiores ou maus, e o filme emblemático dessa época foi o documentário *O eterno judeu* (*Der ewige Jude/The Eternal Jew*, 1940), de Fritz Hippler, um ataque aos poloneses judeus apresentados como cruéis, perversos, preguiçosos, entre outras características depreciativas. Outro documentário importante da época, de acordo com os autores, foi *O Triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*, 1934), de Leni Riefenstahl, sobre o congresso do partido nazista liderado por Hitler, cuja mensagem estava associada à ideia do nazismo como única verdade possível a ser seguida.

A argumentação no cinema pode surgir ainda de maneira mais sutil, em obras *a priori* sem intenção persuasiva. Porém, diante de uma análise cautelosa, apresentam indícios argumentativos que podem levar o espectador a se posicionar com relação a uma situação ficcional dada, com possíveis impactos sobre o cotidiano, seja nas opiniões ou no comportamento⁶³. Muitas realizações hollywoodianas, por exemplo, mostram histórias que parecem desprezíveis – até certo ponto, uma vez que acabam por emitir os valores do *american way of life*, da prosperidade como objetivo primordial.

A partir dos anos 1930, a produção em escala industrial da narrativa clássica hollywoodiana espalhou pelo mundo o modo americano de encarar a vida e solucionar os problemas, em busca de uma concepção de felicidade moldada pelo *american dream*. ...*E o vento levou* (*Gone with the wind*, 1939), de Victor Fleming, por exemplo, não é simplesmente um épico baseado num momento da história dos Estados Unidos; o filme vai além, e mostra a personificação do sonho americano em Scarlet O'Hara: vítima da guerra de Secessão, que devastou a família e a fortuna da personagem, ela conseguiu lutar até se tornar uma mulher de negócios bem sucedida.

1.1 – CATEGORIAS DA PERSUASÃO

Citamos superficialmente duas amostras do que podem ser traços argumentativos do discurso fílmico, em diferentes níveis, o que pretendemos verificar com minúcia a partir de agora. Mas antes é preciso voltar à *Retórica* de Aristóteles e às teorias da argumentação, em busca dos conceitos que nos fornecerão os instrumentos de análise. O filósofo grego cria um esquema retórico em que três elementos essenciais do discurso devem ser considerados: o orador, o assunto e o ouvinte, sendo este último a finalidade do projeto de fala. O perfil do ouvinte, segundo Aristóteles, varia de acordo

⁶² <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3rafael.html>. Acesso em 2010.

⁶³ No entanto, nosso objetivo não é estudar as conseqüências da recepção de uma obra cinematográfica, mas sim as suas possíveis configurações argumentativas e como elas podem ser recuperadas no discurso fílmico.

com o tipo de situação social – seja como espectador, como juiz de um fato acontecido ou como árbitro das regras previamente estabelecidas para possíveis eventos futuros⁶⁴. O auditório se ocupa do reconhecimento dos valores propostos pelo orador, os quais deverá aceitar ou recusar: “L'orateur cherche à créer une communion au tour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire, en se servant de l'ensemble des moyens dont dispose la rhétorique pour amplifier et valoriser”.⁶⁵ (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 2008, p.67)

Para o desenvolvimento das questões desta tese, deslocamos essas instâncias para categorias do quadro do contrato comunicacional da teoria semiolinguística, conforme apresentamos no capítulo anterior. Lembramos que o ato de linguagem é apresentado como um produto da ação de seres psicossociais, testemunhas das práticas sociais e representações imaginárias da comunidade à qual pertencem. Assim, no lugar do orador, encontramos a instância de origem da enunciação (Sujeito Comunicante + Sujeito Enunciador), que engloba o roteirista, o diretor e a equipe de produção do filme; o auditório está configurado na instância de recepção (Sujeito Destinatário + Sujeito Interpretante), e refere-se ao público espectador; e o objeto de troca dessa interação consiste no filme, na materialidade discursiva específica audiovisual, que combina imagens, sons e dramaturgia.

Quanto ao raciocínio argumentativo, existem duas categorias ou métodos formais de provas. As não-técnicas ou não-artísticas são aquelas que já existem e podem ser utilizadas pelo enunciador, tais como testemunhos e documentos. As provas técnicas ou artísticas são as de maior relevância no estudo da retórica, uma vez que consistem nos meios discursivos criados pelo orador para persuadir, e podem ser de três espécies:

- as que residem no caráter moral do orador, dando a impressão de que ele merece credibilidade (*ethos*);
- as que são construídas sobre a relação entre orador e ouvinte, em que o primeiro tenta suscitar no segundo emoções|paixões pelo discurso (*pathos*);

⁶⁴ Esses papéis estão inseridos, respectivamente, nos gêneros epidítico (apresenta um elogio ou uma censura), judiciário (classifica um ato cometido como justo ou injusto) e deliberativo (institui o que poderá ser conveniente ou prejudicial). Aqui não levaremos em conta essa classificação dos gêneros, categoria que vislumbramos sob a perspectiva discursiva. Mas vale observar que, numa narrativa fílmica, é possível encontrar traços dos três gêneros aristotélicos, tais como conselho e dissuasão, acusação e defesa, elogio e censura.

⁶⁵ Tradução nossa: O orador busca criar uma comunhão em torno de certos valores reconhecidos pelo auditório, se servindo do conjunto de meios dos quais a retórica dispõe para ampliar e valorizar.

- as que o próprio discurso demonstra logicamente ou parece demonstrar, a partir do que é persuasivo em cada caso (*logos*).

O desenvolvimento do discurso persuasivo conjuga essas três provas, que aparecem com intensidade variável, conforme as demandas do quadro situacional e da interação. No que concerne ao conteúdo do discurso (*logos*), o orador pode lançar mão de dois tipos de raciocínios quase lógicos, ou seja, cuja configuração se aproxima da demonstração – portanto, verossímeis. Os entimemas são argumentos dedutivos que surgem a partir de fórmulas hipoteticamente verdadeiras (premissas), indicando os desdobramentos de uma dada reflexão como plausíveis, e consequentemente, aceitáveis. Os exemplos se enquadram na ordem da indução, eles estabelecem a semelhança como ponto de partida ao expor vários casos parecidos e associá-los diretamente ao assunto em questão, conferindo-lhes os mesmos aspectos e resultados.

Para que um empreendimento discursivo seja bem sucedido, é fundamental que o orador identifique as disposições do público com o qual interage para agir sobre elas com eficácia. A condição básica para que haja troca/comunicação entre orador e auditório encontra-se no estabelecimento de um acordo entre as partes, em que os tópicos (*topoi*) ou lugares comuns são relevantes, pois é neles que o discurso se apóia em busca de consenso. Trata-se de saberes gerais e compartilhados que podem ser úteis para a argumentação:

Le lieu doit donc être ce sur quoi se rencontrent un grand nombre de raisonnements **oratoires** à propos de différents sujets: ce sont aussi les prémisses qui s'appliquent pareillement à tous les genres. On peut dire aussi que ce sont des méthodes d'argumentation, d'ordre d'abord logique, mais consubstantiel à la mise en discours.⁶⁶ (MOLINIÉ, 1992, p.191) (Grifo do autor.)

Aristóteles lista três espécies de *topoi*: as espécies próprias, ou seja, as premissas adequadas especificamente a cada gênero; as espécies comuns, cujas premissas podem se referir a qualquer gênero; e os lugares comuns, que dão margem para a construção de entimemas via métodos formais de raciocínio. Durante o processo de elaboração do discurso argumentativo, há ainda a interferência das questões de estilo e composição, que estão diretamente ligadas à categoria das figuras de retórica, assim como da organização e ordenação do projeto de fala, dividido entre a exposição do

⁶⁶ Tradução nossa: O lugar deve, então, ser aquele onde se encontram vários raciocínios oratórios a propósito de diferentes assuntos: essas são também **as premissas que se aplicam paralelamente a todos os gêneros**. Pode-se afirmar também que esses são métodos de argumentação, a princípio lógicos, mas consubstanciais à construção do discurso.

assunto e a conseqüente demonstração pelo argumento⁶⁷ (ARISTÓTELES, 2000, p.206). Além das provas retóricas já mencionadas, os tópicos estão entre as categorias que interessam ser aplicadas à análise fílmica neste trabalho. Portanto, serão vistos mais detalhadamente nas próximas páginas, após uma breve exposição das contribuições das teorias da argumentação para a retórica antiga.

1.2 – RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO⁶⁸

Para alcançar sem delongas o aparato que nos interessa dentre as novas teorias da argumentação, é primordial fazer antes duas observações:

- Ao longo da história, a abordagem da retórica passou por uma série de transformações. Repetidas vezes, pôde-se observar sua fusão com a poética, que a conduziu ao *status* de mera técnica estética, de ornamentação do discurso e aprimoramento do estilo, e a afastou do instrumental argumentativo original. Houve ainda fases de descrédito, como o período dominado pela racionalidade demonstrativa cartesiana, que desproveu o esquema retórico de pertinência científica.
- A face argumentativa da retórica de Aristóteles não foi definitivamente recusada nesses momentos. Ela ficou latente, o que acabou por fornecer subterfúgios para trazê-la de volta à tona, especialmente na segunda metade do século XX, quando alguns elementos ligados à arte/técnica do convencimento se firmaram como alicerce de novas teorias da argumentação. São eles: a empregabilidade da retórica nas diferentes situações discursivas e em função dos respectivos auditórios; a possibilidade de aplicação tanto na produção quanto na interpretação de um projeto comunicativo; e as noções de verossimilhança e de construção do raciocínio pertinente, fundado em opiniões pré-estabelecidas e aceitas como 'verdades' pouco questionáveis.

⁶⁷ Conforme esclarece Reboul (1998), o uso do argumento consiste em oferecer uma proposição com o objetivo de fazer admitir outra. O que distingue argumentação de demonstração lógica formal é que a eficácia da argumentação depende da reação do auditório, enquanto a demonstração é inquestionável e válida sem restrições. Os argumentos se apóiam em premissas não necessariamente comprovadas, por isso há sempre o risco de ambigüidades, sua conclusão é raramente invencível.

⁶⁸ Antes de acessar as contribuições das teorias da argumentação, esclarecemos que adotamos aqui o mesmo posicionamento de Amossy (2006) e Perelman e Olbrecht-Tyteca, que vislumbram a eficácia persuasiva não apenas na palavra que pretende manipular, atribuição que alguns autores conferem exclusivamente à retórica; mas também no discurso que emprega o raciocínio e o questionamento no direcionamento das asserções. Assim, eles encaram os termos retórica e argumentação como sinônimos, sem diferenciação. Também deixamos de lado questão da distinção convencer x persuadir, inserida com pertinência por Galinari (2007, p.51-53) no quadro de outras dicotomias que poderiam nos desviar de nosso objetivo principal: investigar as dimensões argumentativas do discurso fílmico.

1.3 – O RETORNO DA RETÓRICA: PRIMEIRAS TEORIAS

Em 1958, após um período de adormecimento da retórica na literatura e nas ciências sociais, foram publicadas duas obras fundadoras de novas abordagens da teoria da argumentação, baseadas em princípios da retórica antiga: *Traité de l'argumentation – la nouvelle rhétorique*, de Chaïm Perelman e Lucie Olbrecht-Tyteca, e *The uses of argument*, de Stephen Toulmin. Como explica Meyer (2008), esses autores se interessam igualmente pela racionalidade argumentativa na linguagem, porém, com abordagens que apresentam mais diferenças do que pontos em comum. A principal distinção entre eles é que enquanto o tratado de Perelman e Olbrecht-Tyteca dedica longas reflexões aos participantes da troca comunicativa (orador-auditório) e como as identidades e papéis sociais interferem sobre a argumentação, Toulmin preocupa-se exclusivamente com o funcionamento interno do processo argumentativo, considerando apenas a existência de um locutor e um interlocutor.

Toulmin critica a invariabilidade da lógica formal matemática, e reivindica alterações que permitam uma ampliação, de maneira a torná-la menos epistemológica, mais prática e aplicável a discussões cotidianas. *Grosso modo*, Toulmin ressalta a versatilidade da argumentação, que ele define como a formulação de proposições comprovadas por justificativas produzidas no discurso, de acordo com o campo (*champ*) lógico específico, seja legal, ético, estético, científico, entre outros. Ele propõe o seguinte esquema argumentativo:

Dado (D) → Conclusão (C)
Visto que há garantias (G), em virtude de certos fundamentos (F) tácitos
a menos que surjam restrições (R)

Em que as garantias (G) estão firmadas sobre um acordo prévio quanto a determinadas questões (F), e isso permite alcançar a conclusão (C) a partir do dado (D), desde que não haja nenhum tipo de ressalva (R) quanto a G.

A nova retórica de Perelman e Olbrecht-Tyteca marca uma ruptura com a concepção cartesiana da razão e do raciocínio, em que a demonstração é reduzida à evidência científica da lógica formal. É caracterizada pelo retorno ao domínio da probabilidade, que escapa ao rigor do cálculo e valida a intervenção de elementos irracionais na busca pelo conhecimento, quando o objeto não é matematicamente óbvio. Dessa maneira, admite-se que a adoção de determinados pontos de vista e a necessidade de influência sobre as ações do outro possam integrar o sistema de raciocínio e os

meios de prova:

En effet, seuls les domaines d'où toute controverse a été éliminée peuvent dès lors prétendre à une certaine rationalité. Dès qu'il y a controverse, et que les méthodes 'logico-expérimentales' ne peuvent rétablir l'accord des esprits, l'on se trouverait dans le champ de l'irrationnel, qui serait celui de la délibération, de la discussion, de l'argumentation.⁶⁹ (PERELMAN e OLBRECHT-TYTECA, 2008, p.679)

Os autores desenvolvem, assim, uma teoria da argumentação que estuda as técnicas discursivas “(...) permettant de provoquer ou accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment”⁷⁰. (PERELMAN e OLBRECHT-TYTECA, 2008, p.5). O poder do verbo é inserido na perspectiva da troca social e da dimensão comunicacional de toda argumentação, que considera a participação do auditório mesmo quando a palavra não lhe é dada efetivamente. Certas categorias da retórica aristotélica são recuperadas e adaptadas ao desenvolvimento dessa teoria, tais como as noções de orador, auditório, opinião, premissas da argumentação (acordo, sistemas de crenças, lugares comuns). São identificados dois eixos principais sobre o qual a argumentação se estabelece: 1) o do discurso e do funcionamento das estruturas argumentativas, em que as tipologias dos argumentos são estudadas; 2) o dos efeitos do discurso sobre o auditório e a relação com o orador, que torna necessário um exame da situação de comunicação constitutiva da argumentação.

A concepção comunicacional da argumentação e os eixos sobre os quais Perelman e Olbrecht-Tyteca propõem que ela seja estudada são as principais diretrizes que pretendemos adotar numa abordagem da análise fílmica, juntamente com as categorias das provas retóricas e dos tópicos. Adicionaremos ainda contribuições de estudos mais recentes, como a metodologia e os princípios da análise argumentativa de Amossy (2006) e a abordagem dos procedimentos argumentativos na Teoria Semi linguística, que conheceremos agora.

1.4 – A ARGUMENTAÇÃO HOJE

Estamos de acordo com Amossy (2006) e renunciamos à questão de avaliar o discurso como algo que pode ou não ser argumentativo, pois, “Qu'il vise une multitude indistincte, un groupe défini ou

⁶⁹ Tradução nossa: Com efeito, apenas as áreas onde toda controvérsia foi eliminada podem, portanto, alegar certa racionalidade. Sempre que houver controvérsia e que os métodos 'lógico-experimentais' não puderem restaurar o acordo entre os espíritos, estaremos no campo do irracional, que é aquele da deliberação, da discussão, da argumentação.

⁷⁰ Tradução nossa: que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que são apresentadas ao seu consentimento.

un auditeur privilégié, le discours cherche toujours à avoir un impact sur son public”.⁷¹ (AMOSSY, 2006, p.1) Esse impacto está diretamente ligado a um convite explícito ou implícito ao auditório, para que ele adote um posicionamento, aderindo ou refutando a proposição do enunciador. Encontramos o mesmo ponto de vista em Plantin (2006) quando ele afirma que toda fala é necessariamente argumentativa, mesmo quando as estratégias não são imediatamente perceptíveis. Assim, diferentes atos de linguagem podem variar quanto à intensidade argumentativa, que estará sempre presente, em graus variáveis.

Dessa maneira, a argumentação pode adquirir diversas configurações, tanto no discurso que visa claramente agir sobre o público como no que exerce influência sem ter a persuasão como objetivo principal. Amossy propõe as noções de intenção argumentativa, quando o projeto de fala tem a persuasão como fim último e programa as estratégias nesse sentido; e dimensão argumentativa, quando se verifica a transmissão de um ponto de vista sem pretensão de modificar expressamente as posições do interlocutor, o que pode ou não acontecer, independentemente das intenções que deram origem ao ato de linguagem. No que concerne à enunciação no cinema, voltamos aos exemplos mencionados: *O encouraçado Potemkin* e os filmes de propaganda em geral ilustram o que pode ser a intenção argumentativa no discurso fílmico, em que a peça cinematográfica é construída a partir de um projeto com objetivos claros de persuasão; já narrativas como *...E o vento levou* carregam sempre alguma dimensão argumentativa, independentemente das intenções da instância de produção do discurso.

A identificação da intenção e/ou da dimensão argumentativa de um empreendimento discursivo é complexa, e exige um exercício cauteloso de análise, para o qual procuramos auxílio de categorias da retórica antiga e da nova retórica, além do quadro conceitual e metodológico apresentado pela teoria Semiolinguística e pela análise argumentativa do discurso. Amossy define argumentação como

(...) les moyens verbaux qu'une instance de locution met en oeuvre pour agir sur ses allocutaires en tentant de les faire adhérer à une thèse, de modifier ou de renforcer les représentations et les opinions qu'elle leur prête, ou simplement de susciter leur réflexion sur un problème donné.⁷² (AMOSSY, 2006, p.37)

⁷¹ Tradução nossa: Que ele vise atingir uma multidão indistinta, um grupo definido ou um ouvinte privilegiado, o discurso busca sempre causar um impacto sobre seu público.

⁷² Tradução nossa: os meios verbais empregador por uma instância de locução para agir sobre seus alocutários e tentar fazê-los aderir a uma tese, de modificar ou reforçar as representações ou as opiniões que ela lhes oferece, ou simplesmente de suscitar a reflexão sobre um dado problema.

Em que as estratégias retóricas só podem ser medidas na materialidade languageira, a saber: a gestão do dispositivo enunciativo, a relação com o alocutário, a organização do saber de senso comum. É preciso saber quem fala a quem, de que lugar e em que relações de poder, em que quadro institucional e em que espaço dóxico. Para uma análise argumentativa pertinente do discurso, a autora propõe, assim, uma combinação das seguintes abordagens, as quais serão aproveitadas na análise argumentativa do discurso aqui proposta:

- **Linguageira:** verificação dos meios oferecidos pela linguagem na orientação argumentativa do discurso. A linguagem cinematográfica oferece múltiplos códigos semiológicos, como a palavra, a imagem, os sons e a música, a montagem, os efeitos especiais, a estrutura narrativa, o desempenho dos atores, os cenários, os figurinos, que serão colocados em contato com o público por meio da projeção sobre uma grande tela, numa sala escura.
- **Comunicacional:** observação da situação de comunicação e como ela interfere na construção dos argumentos. O discurso é tributário do quadro institucional e social, e é indissociável das maneiras de ver, pensar e sentir delimitadas por uma cultura ou época. Na análise de um filme, deve-se levar em conta o contexto da produção, nas etapas da filmagem, da distribuição e da exibição da obra: com que estrutura técnica foi realizado o filme? Em que momento histórico e em que sociedade ele foi colocado em contato com o espectador?
- **Dialógica e interacional:** é preciso considerar que o discurso pretende agir sobre um auditório e, portanto, deve adaptar-se a ele. Logo, quando um cineasta começa a realizar o filme, ele tem em mente um tipo de espectador para o qual ele se dirige, e faz cada escolha em função desse perfil. Mesmo que essa imagem seja apenas uma projeção e não coincida com o público efetivo, ela determina as decisões da instância de produção. Mas depois do filme terminado, não há mais possibilidade de modificação do discurso durante a interação com o espectador, como acontece nas situações de interação em tempo real (debates, conversas, palanques e, para citar um discurso narrativo ficcional, podemos mencionar a peça de teatro⁷³).
- **Genérica:** o gênero do discurso determina os objetivos, os quadros de enunciação e os papéis

⁷³ Durante uma apresentação de teatro, o ator pode moldar sua atuação conforme as reações do público. Mas ressaltamos a complexidade desse ato de linguagem, em que os atores intermedeiam a relação entre o autor da peça e seu espectador. Eles participam do processo enquanto Sujeitos Enunciadores, colocados em funcionamento pelo Sujeito Comunicante responsável pelo texto, o que não apaga suas identidades enquanto Sujeitos Comunicantes que também dispõem de meios para interferir na comunicação por meio de sua atuação.

a serem exercidos. Aqui, o gênero em questão é o filme narrativo de ficção, apto a preencher uma série de funções: contar uma história para informar, ensinar, entreter, emocionar, distrair, convencer etc. A predominância ou não de uma função sobre a outra dependerá da orientação discursiva do filme e dos resultados que ele alcançará após o contato com o espectador, em função da subjetividade e das disposições deste último no momento da troca comunicativa.

- **Estilístico:** o estudo do uso de figuras e efeitos de estilo auxilia na compreensão dos impactos argumentativos do discurso sobre o interlocutor. O estilo no cinema está intimamente ligado às diversas decisões estéticas do cineasta quanto ao ritmo da narrativa (que se manifesta nos diálogos e na montagem), à utilização da iluminação e das cores, à seleção dos enquadramentos e movimentos de câmera, à composição da trilha sonora, ao emprego de metáforas e outras figuras na forma textual ou icônica. E tais escolhas nos interessam para a análise argumentativa porque, embora pareçam, a princípio, de ordem estética, também assumem funções persuasivas quando colocadas em ação.
- **Textual:** o discurso argumentativo deve ser estudado no nível da construção textual, que comanda o seu desenvolvimento. Consideramos a construção textual do gênero em questão na primeira etapa de produção: o roteiro, que é constituído por palavras, verbos, expressões e frases, e consiste na base para que a narrativa ganhe vida. A análise das intenções e dimensões argumentativas de um filme deve levar em conta as palavras que surgem nos diálogos, nas narrações em *off*, na imagem de frases ou expressões escritas. Elas podem conter argumentos na forma de entimemas, exemplos, analogias, definições, figuras, entre outros, que unidos aos outros códigos linguísticos do dispositivo audiovisual, contribuem para a orientação persuasiva da obra.

As perspectivas propostas por Amossy e Charaudeau são convergentes, na medida em que ambas contemplam a dimensão psicossociocomunicacional do discurso. Na teoria Semiolinguística, Charaudeau vislumbra a argumentação dentre os aparelhos ou modos de organização do discurso, recursos disponíveis para que o sujeito comunicante (Euc) consiga cumprir o projeto de fala, produzindo alguns efeitos de sentido no sujeito interpretante (Tui). Como já foi detalhado na Parte I deste trabalho (p.34-44), inicialmente, em *Langage et discours* (1983), o autor classifica esses modos entre enunciativo, narrativo, argumentativo e retórico, em que o argumentativo diz respeito à estruturação do discurso em operações cognitivas do pensamento – conjunção, disjunção, restrição,

oposição, causalidade – sendo o ato de persuasão resultante do raciocínio lógico-linguístico “se p, logo q”. Já o aparelho retórico diz respeito ao tratamento das representações do mundo, por meio de operações linguísticas que, ao serem reconhecidas, produzem um determinado efeito linguageiro⁷⁴.

Entretanto, consideramos que as teorias da retórica antiga e da argumentação esclarecem mais satisfatoriamente o funcionamento específico dos argumentos. Entre as contribuições da teoria semiolinguística, privilegamos aqui os conceitos de contrato e estratégia, pelo que elas podem agregar à análise argumentativa do discurso. Tais categorias aparecem na organização global do projeto de comunicação do sujeito comunicante, que

(...) organise ce qui est disponible dans sa compétence en fonction des libertés et des contraintes d'ordre relationnel dont il dispose et qu'il ait un désir de réussite quant à l'impact de cet acte, dont la garantie est que le sujet interprétant (TUi) s'identifiera complètement au destinataire (TUd).⁷⁵ (CHARAUDEAU, 1983, p.50)

Amossy utiliza o mesmo termo empregado por Charaudeau (impacto) como componente da intencionalidade do sujeito comunicante, o que revela novamente a orientação argumentativa como algo inerente ao ato de linguagem. Nesse contexto, a noção de contrato pressupõe que os indivíduos envolvidos numa troca comunicativa estejam potencialmente de acordo quanto às representações linguageiras das práticas sociais, e que a instância de recepção deve reconhecer as representações propostas pela instância de origem do discurso. Pode-se dizer, assim, que o contrato é formado pelas restrições codificadoras das práticas sócio-linguageiras, impostas pelas condições de produção e interpretação do ato de linguagem.

Quanto ao conceito de estratégia, refere-se à maneira como o sujeito comunicante, consciente ou inconscientemente, maneja o discurso para produzir determinados efeitos de convicção sobre o sujeito interpretante, e levá-lo a se identificar, também consciente ou inconscientemente, com a proposta do locutor e o papel que deverá assumir durante o ato de linguagem. As estratégias podem estar ligadas: a uma busca pela legitimidade e pela credibilidade, ou seja, à tentativa de comprovação do estatuto do sujeito comunicante como prova de validade do discurso – ele se mostra como portador legítimo da palavra, além de apto a conduzi-la, e isso deve ser suficiente para sustentar o conteúdo da fala; ou a uma afirmação da credibilidade; ou a uma atividade de captação

⁷⁴ Vale observar que cada um desses modos pode predominar conforme as intenções dos sujeitos em interação e as particularidades do contexto comunicativo em que os mesmos se encontram. Porém, mais de um deles podem também aparecer simultaneamente no mesmo texto.

⁷⁵ Tradução nossa: organiza o que está disponível dentro de sua competência, de acordo com as liberdades e as limitações relacionais das quais ele dispõe, e tem um desejo de sucesso sobre o impacto desse ato, a garantia de que o sujeito interpretante (Tui) se identificará completamente com o destinatário (Tud).

do sujeito interpretante, pelo uso de instrumentos ligados às crenças, saberes e emoções do auditório para sensibilizá-lo e torná-lo suscetível ao quadro que lhe é proposto, mas acabam afetando todo o resto, os modos de organização, conteúdos etc. Num filme, por exemplo as estratégias de captação incluem a seleção de atores famosos e queridos pelo público, megaproduções, roteiros baseados em obras da literatura, diretores renomados, prêmios em festivais de cinema etc.

Nesse sentido, o sujeito comunicante dispõe de um espaço de manobra que depende das condições de produção do discurso: identidades e papéis sociais dos sujeitos participantes, contexto histórico-cultural, finalidades, ferramentas do dispositivo de comunicação. A partir dos meios disponíveis indicados por esse conjunto de elementos, a instância de produção do discurso realiza as escolhas e emprega os devidos recursos. Na atividade de análise argumentativa do discurso, tais estratégias devem ser examinadas levando sempre em conta o contrato estabelecido entre os sujeitos participantes do ato de linguagem. Durante a exposição do percurso metodológico proposto por Amossy, pudemos ter uma ideia de como isso pode ser verificado no discurso do filme narrativo de ficção e que elementos devem ser considerados na análise. Passemos, então, ao estudo mais detalhado de algumas categorias da retórica e a possível aplicação das mesmas ao universo cinematográfico.

2 – ETHOS

O *ethos* corresponde à imagem de si do orador produzida no discurso para melhor influenciar a platéia. Uma vez que resulta de determinada construção discursiva, essa imagem não é idêntica, equivalente à pessoa real do orador. Trata-se de uma representação que pode, por um lado, estar ligada às virtudes morais que culminam na credibilidade do locutor perante o alocutário; por outro lado, estar relacionada à adequação da fala do orador ao papel social que desempenha no momento da enunciação, o que potencializa a capacidade de persuasão. Como explica Eggs (1999, p.32),

Nous nous trouvons donc, dans la **Rhétorique** d'Aristote, devant deux champs sémantiques **opposés** liés au terme **ethos**: l'un, au sens moral et basé sur l'**épieikeia**, englobe des attitudes et des vertus comme **honnêteté**, **bienséance** ou **équité**; l'autre, au sens neutre ou 'objectif' de **héxis**, rassemble des termes comme **habitudes**, **moeurs** et **coutumes** ou **caractère**. (...) ces deux conceptions ne s'excluent pas, mais constituent tout au contraire les deux faces nécessaires de toute activité argumentative.⁷⁶ (Grifos do autor.)

⁷⁶ Tradução nossa: Encontramo-nos, assim, dentro da **Retórica** de Aristóteles, diante de dois campos semânticos **opostos** ligados ao termo **ethos**: um, no sentido moral e baseado na **épieikea**, engloba as atitudes e as virtudes como **honestidade**, **benevolência** ou **equidade**; outro, no sentido neutro ou 'objetivo' de **héxis**, remete a termos como hábitos, morais e costumes ou caráter. (...) essas duas concepções não se excluem, mas pelo contrário, constituem as

São consideradas algumas dimensões extraverbais do orador, ou seja, que fazem parte do *ethos*: a reputação ou imagem anterior; o estatuto e o prestígio, herdados dos ancestrais ou devido às funções que exerce; as qualidades próprias, a personalidade; o modo de vida, ou seja, os exemplos dados via comportamento. Além dos traços de subjetividade, a inscrição do sujeito no discurso é ativada pelo gênero. Ou seja, o orador se inscreve numa cena de enunciação cujo gênero discursivo define papéis previamente. Portanto, o *ethos* também se alimenta dos estereótipos da época, uma vez que a imagem do locutor está ligada aos modelos sociais.

Na análise argumentativa do discurso, Amossy esclarece que a imagem de si que o orador constrói no momento da enunciação não exige outra uma imagem dele, também relevante para a troca comunicativa: aquela da qual o auditório já está munido no momento da interação, e que é, portanto, anterior à representação de si que o locutor tenta mostrar quando se reporta ao alocutário. Assim, a autora considera a existência de dois tipos de *ethos*:

- O *ethos* prévio, composto das impressões acerca do orador que o auditório já possui antes da enunciação em questão, procedente do nível situacional e do acesso da platéia a um interdiscurso que fornece dados para a elaboração dessas impressões (estatuto institucional, estereótipo que circula sobre a pessoa do orador etc.).
- O *ethos* discursivo, que emerge no instante da enunciação, atualizado no discurso pelo locutor em tempo real, enquanto ele se dirige ao alocutário, seja face a face ou virtualmente. É determinado pela definição dos papéis conforme a cena genérica e a imagem de si que o locutor projeta no discurso.

Assim, para acessar o *ethos* de um determinado discurso, é preciso levar em conta: a imagem social do orador (nacionalidade, profissão, sexo etc.); a imagem singular do orador (como ele é apreendido enquanto indivíduo no momento da troca); e a possibilidade de a imagem ser composta por identidades diferentes e, às vezes, contraditórias (AMOSSY, 2006, p.82). O cruzamento entre as informações distribuídas pelos *ethos* prévio e discursivo fica submetido a dois elementos fundamentais: a capacidade do enunciador de lançar mão estrategicamente da reputação que possui, seja para endossá-la, refutá-la ou modificá-la; e a aptidão do co-enunciador para usar o conhecimento prévio acerca do enunciador na interpretação do discurso transmitido. Essa rede de

interações é o que determina o caráter persuasivo da argumentação exposta.

2.1 – AS MÚLTIPLAS FACES DO ETHOS NO CINEMA

No cinema narrativo de ficção, o ethos, assim como as outras provas retóricas, adquire uma multiplicidade interessante: como poderíamos perceber as imagens de si resultantes da complexa enunciação cinematográfica? Falaríamos em ethos de quem, enquanto jogo de imagens disseminadas pela enunciação fílmica? Do diretor? Do roteirista? Dos atores que se tornam conhecidos? Das personagens? Do gênero fílmico? Como essas imagens de si apropriam-se da linguagem cinematográfica e de que maneira orientariam o público retoricamente? Elas poderiam, em uma conjuntura dada, influenciar pensamentos, alterar estados de ânimo, ou mesmo favorecer condutas coletivas?

Como já foi dito sobre o discurso em geral, o ethos no cinema liga-se estreitamente ao gênero ao qual pertence o filme. Falar em gênero significa aqui dizer que existem classificações para os vários tipos de filmes, conforme explicamos no capítulo anterior. O discurso estudado neste trabalho faz parte do gênero “filme narrativo de ficção”, que se divide ainda em subgêneros, tais como drama, terror, comédia, romance, épico, ficção científica, ação, suspense (ou ainda uma mistura de dois ou mais deles). Para cada um, a instância de enunciação incorpora um “ethos típico” que toma forma com o desenvolvimento da trama, dos diálogos, do desempenho dos atores, do figurino, entre outros. Quando escolhe ver um filme, o espectador já tem uma noção de aspectos gerais comuns ao(s) respectivo(s) subgênero(s), e em função disso cria uma expectativa que poderá ou não ser correspondida. Essa expectativa faz parte do ethos prévio, composto pela questão do gênero e construído também com as informações sobre o filme que chegam ao público antes do contato com a obra, por meio de sinopses, críticas, resenhas, entrevistas de lançamento, reportagens etc. Já o ethos discursivo fílmico é determinado pelas trocas entre Sujeito Comunicante e Sujeito Interpretante, no instante em que este assiste à peça cinematográfica, conforme as condições e restrições do contrato de comunicação para esse tipo de encenação do ato de linguagem.

Numa primeira aproximação da categoria do ethos fílmico, visualizamos o ethos do diretor, que consideramos como a origem da enunciação. Mesmo que ele execute o trabalho a partir de um roteiro escrito por outro sujeito, seja baseado em um romance literário ou em um texto elaborado especificamente para o cinema, é ele o autor do projeto discursivo em questão: o resultado final é orientado por sua identidade, por suas escolhas e pela maneira como ele pretende materializar o

roteiro⁷⁷. Basta lembrar que um mesmo texto pode servir como base para filmes completamente diferentes, em função das opções daquele que assume a cadeira de diretor⁷⁸, e que a equipe de produção se encarrega essencialmente de “dar vida” às suas decisões. Dessa maneira, o papel do realizador é determinante na construção do sentido, o que torna necessário um olhar atento sobre a composição desse ethos no discurso: as imagens social e singular do cineasta, assim como as diferentes identidades assumidas por ele.

Além da variedade de códigos semiológicos que compõem a linguagem cinematográfica, a multiplicidade à qual nos referimos quanto ao ethos fílmico não significa classificá-lo como uma prova retórica coletiva, ou seja, dizer que o discurso do cinema narrativo de ficção é composto por vários ethos diferentes, mas sim admitir a existência de dimensões de um mesmo ethos que se desdobra em camadas, dentre as quais podemos visualizar pelo menos dois níveis. O primeiro diz respeito ao ethos prévio/discursivo do cineasta, como dissemos nos parágrafos anteriores. O segundo nível refere-se às personagens, que entram em contato direto com o público na sala de cinema. A composição do ethos da personagem é formada principalmente pela performance do ator (uma mistura de atuação, maquiagem e figurino), complementada pelos ingredientes da abordagem técnica cinematográfica (enquadramentos, movimentos de câmera, luzes e efeitos sonoros usados na valorização das ações e expressões). Como resultado, cada papel representado por um ator no decorrer da trama exibe uma imagem de si, cujas qualidades dialogam com o espectador na construção da interpretação. A partir das informações fornecidas pelo filme, o público poderá tirar conclusões e se posicionar com relação ao que a obra parece lhe dizer.

Outro nível de composição do ethos fílmico seria vislumbrado ainda por trás das personagens, na presença dos atores enquanto seres reais. Ao dar corpo às entidades ficcionais, eles participam do circuito interno ou nível discursivo, e integram o sujeito enunciador colocado em ação pelo sujeito comunicante (diretor). Mas o discurso fílmico não é apreendido apenas interna e isoladamente, ele está inserido numa sociedade e dialoga com os interdiscursos circulantes nesse meio, leia-se num

⁷⁷ Observamos, contudo, que nos casos de adaptações de obras literárias para o cinema, não se pode ignorar que elementos do ethos do romance também passam a fazer parte do ethos da enunciação cinematográfica, e isso ocorre por duas vias: 1) o contato do diretor com a narrativa original para a produção do filme; 2) e o alcance (de grau variável) do texto literário entre os espectadores.

⁷⁸ O romance irlandês *Drácula*, de Bram Stoker (1897), é um exemplo. Ao longo da história do cinema, o livro deu origem a centenas de diferentes versões fílmicas, dentre as quais: *Nosferatu le vampire* (1922), de Friedrich Murnau, que foi a primeira adaptação (livre) da obra para o cinema; e *Bram Stoker's Dracula* (1992), de Francis Ford Coppola, conhecido pela tentativa de máxima fidelidade ao livro. Um estudo dos circuitos externo (período histórico, contexto, subjetividades envolvidas, condições de produção) e interno (estrutura narrativa, emprego da linguagem cinematográfica) seria suficiente para compreender as variações discursivas entre as duas obras, embora elas possuam a mesma fonte literária e alguns pontos em comum.

circuito externo, do qual também fazem parte os enunciados referentes ao *star system* cinematográfico – materiais midiáticos relativos ao mundo das celebridades, tais como reportagens, biografias, entrevistas. Ou seja, mesmo que esteja a serviço do projeto de comunicação de outro indivíduo, é possível que componentes da identidade real do ator cheguem a se confundir com a personagem em algum momento.

Uma imagem do indivíduo-ator surgiria, assim, como prolongamento imediato da imagem da personagem do filme e vice-versa, reforçadas pela mídia e pela indústria cultural. Contudo, como destaca Amossy (1991, p.144), essa imagem da “(...) star ne se rapporte cependant ni à la personne réelle, ni au personnage du film; bien plutôt à un être hybride qui tient des deux”⁷⁹. Essa imagem constitui uma espécie de espectro ético que margeia o ethos fílmico, cujos efeitos sobre o ato de linguagem dependerão sempre da interação obra/público, variando de caso a caso. O espectador pode, por exemplo, adotar uma postura “x” em relação à(s) tese(s) identificada(s) por ele na narrativa, influenciado por traços éticos do ator que ele confere consciente ou inconscientemente à personagem. Tais possibilidades retóricas manifestadas no discurso fílmico auxiliam, finalmente, no reconhecimento das dimensões argumentativas e de como elas se instauram na prova do ethos (ethos prévio ou conhecimento anterior sobre as personagens, os atores e o diretor + ethos discursivo ou imagens de si construídas ao longo da narrativa). A metodologia da análise argumentativa permite recuperar dados situacionais e discursivos que propiciam o levantamento de hipóteses pertinentes à enunciação estudada.

Mas como ficam as trocas comunicativas em que o espectador assiste ao filme desprovido dessas referências, ou seja, não conhece o diretor, tampouco os atores, nem tem maiores informações sobre o discurso com o qual entra em contato? Poder-se-ia afirmar que esse tipo de público estabelece uma relação de outra ordem com a obra, o que não impede a atividade de co-enunciação, com acesso às dimensões argumentativas do discurso. O ethos que emerge dessa troca enunciativa resulta de uma combinação entre as disposições do co-enunciador (fatores psicossocioculturais) e o ethos discursivo, cuja constituição carrega contribuições do ethos prévio, ainda que desconhecido da instância de recepção, pois ele se pronuncia na materialidade discursiva.

Mas não é somente o ethos que define as dimensões argumentativas do discurso e a orientação do espectador; assim como em qualquer discurso, ele trabalha em conjunto com as outras provas

⁷⁹ Tradução nossa: Não se refere, no entanto, nem à pessoa real, nem à personagem do filme; mas a um ser híbrido que abriga ambos.

retóricas, ou seja, o logos e o pathos. As imagens de si do ethos fílmico são associadas, por exemplo, à manipulação dos sentimentos das personagens para, em última instância, emocionar o espectador e movê-lo diante da narrativa, o que torna necessário tentar compreender a configuração das paixões na elaboração do discurso fílmico. Passemos, então, à prova retórica que tem como instrumento de persuasão o estímulo das emoções da platéia, e que desempenha um papel fundamental no contato com o público: o pathos.

3 – PATHOS

Aristóteles dedica o livro II da *Retórica* ao pathos, após distinguir o funcionamento das três provas: enquanto o logos diz respeito às estratégias discursivas em si e o ethos à imagem do locutor, o pathos refere-se aos meios de se colocar o auditório dentro de certa tendência. Como esclarece Mathieu-Castellani (2000) os termos *pathos/perturbatio/adfectus/motus animi* designam um estado ou disposição da alma quando agitada por uma causa exterior; eles dizem respeito a uma alteração que não depende da vontade, mas sim da emoção e de um movimento na maneira de ser, no corpo e no espírito. O pathos concerne, portanto, à inscrição da afetividade no discurso, ou seja, à utilização discursiva do elemento emocional com fins estratégicos de persuasão. Trata-se de saber o que toca o alocutário; se o objetivo do projeto de fala é arrebatá-lo a convicção da platéia, o orador pode recorrer às emoções. Para tanto, ele deve conhecer as disposições do auditório (idade, sexo, condições sociais, convicções) e a que tipo de sentimentos ele é suscetível, para se adaptar no momento da enunciação.

De acordo com Amossy (2006), a defesa da supremacia da razão em relação à emoção na retórica (e vice-versa) supõe a possibilidade de uma distinção clara entre ambas, o que seria questionável. Ela se apóia tanto na retórica aristotélica, que recusa a separação incisiva de ethos e logos, como nas ideias de Perelman, que condena a oposição entre a ação baseada na vontade (irracional, fundada sobre o erro) e a ação baseada no entendimento (impessoal e atemporal). A análise argumentativa do discurso vislumbra uma ligação direta entre emoção e racionalidade, em que o pensamento é passional e a racionalidade é necessariamente afetiva, como sustentam Parret (1986) e Amossy (2000) – ou seja, poder-se-ia falar na existência de “razões das emoções”. As emoções seriam julgamentos avaliativos racionais: um determinado sentimento pressupõe uma avaliação do objeto que o desencadeia, cujos critérios são associados, no nível da razão, às crenças e valores (base dóxica) que o envolvem. Trata-se de um sistema circular, de reciprocidade, uma vez que, se a manifestação emotiva está submetida a um exame de crenças e valores racionais, esses mesmos

princípios são construídos no centro da paixão; afinal, as emoções interferem diretamente na produção da *doxa*.

Além disso, Amossy concorda com Parret quando ele afirma que a lógica das paixões é uma lógica de consequências, regida pelo princípio de finalidade, já que se ergue sobre a proposta de realização de um objetivo. Essa lógica não está calcada na demonstração da verdade, mas sim na busca de um resultado prático cujo alcance desejado condiciona os meios a serem utilizados. Para Amossy, sob esse ângulo, é possível inferir que “(...) la raison n’est plus dès lors que le masque revêtu par la passion pour pouvoir arriver plus sûrement à ses fins”⁸⁰. (AMOSSY, 2000, p.322) A autora afirma que o sentimento tem fundamento na razão e que todo julgamento é, por definição, não somente qualitativo, mas também passional. O pathos exerce função no discurso argumentativo quando se manifesta pelo logos para deflagrar a adesão (tanto afetiva como racional) do auditório. Dessa maneira, torna-se essencial a análise da paixão, do sentimento, dentro do quadro da interação argumentativa.

Nessa mesma linha, em *Une problématisation discursive de l’émotion*, Charaudeau (2000) esclarece que o ponto central da abordagem linguística das emoções reside no fato de que elas estão inseridas numa relação de troca linguageira que envolve

(...) des désirs et intentions des sujets, de leurs liens d’appartenance à des groupes, du jeu des interactions qui s’établissent entre eux, individus ou groupes, des savoirs et des visions du monde qu’ils partagent, et ce dans des circonstances d’échange à la fois particulières et typifiées.⁸¹ (CHARAUDEAU, 2000, p.128)

Em primeiro lugar, o linguista afirma que as emoções são de ordem intencional, pois se manifestam em um indivíduo a partir de algo que ele imagina. E esse “algo” imaginado está ligado às intenções do sujeito, uma vez que tem relação com representações acerca das quais ele se posiciona, seja de modo favorável, combativo ou incerto. Em segundo lugar, o autor aborda a relação entre as emoções e os saberes de crença, uma vez que elas advêm de uma espécie de julgamento subjetivo que cada indivíduo faz dos dados que lhes são apresentados. Tal avaliação é estruturada em torno de valores relativos para cada sujeito, de acordo com os princípios e normas (saberes de crença) sociais e/ou particulares, psicológicas e/ou morais, que regem sua vida. Finalmente, Charaudeau acredita que as emoções se inscrevem dentro de uma problemática das representações psicossociais, pois a

⁸⁰ Tradução nossa: a razão não é mais que a máscara usada pela paixão para poder chegar mais seguramente a seu fim.

⁸¹ Tradução nossa: os desejos e as intenções dos indivíduos, o seu sentimento de pertencimento a grupos, o jogo de interações que se estabelece entre eles, indivíduos ou grupos, saberes e visões de mundo que eles compartilham e, isso dentro de circunstâncias de troca, ao mesmo tempo, particulares e tipificadas.

consciência psíquica do sujeito é construída a partir da experiência intelectual e afetiva, por meio das trocas sociais das quais ele participa. Dessa relação entre indivíduo e mundo, surgem as representações que, ao mesmo tempo em que são criadas pelo sujeito, acabam por constituí-lo enquanto ser social e individual.

Em suma, para o autor, as emoções são “ (...) en même temps origine d’un ‘comportement’ en tant qu’elles se manifestent à travers les dispositions d’un sujet, et contrôlées (voire, sanctionnées) par les normes sociales issues des ces croyances”.⁸² (CHARAUDEAU, 2000, p.134) Contudo, ele ressalta que a emoção é relativa, à medida que a intenção de emocionar não garante que isso realmente aconteça⁸³. Ao mesmo tempo, é possível que haja emoções numa troca linguageira, sem que isso tenha sido um objetivo prévio dos participantes. A AD tenta estudar, portanto, o processo discursivo pelo qual a emoção pode ser empregada como efeito visado, mas consciente de que isso não assegura ainda o efeito produzido, concretizado. Nesse sentido, Charaudeau fala nos efeitos patêmicos (possíveis) do discurso a serem apreendidos pelo analista.

Para que um elemento da linguagem possa ser considerado como um índice de patemização, há uma série de fatores que se combinam na produção da emoção a serem levados em conta, dentre eles: o elemento situacional, as intenções e expectativas, o contrato comunicativo, os saberes de crença (ou elementos dóxicos) vigentes⁸⁴ e, ainda, as inclinações afetivas do interlocutor. Dessa maneira, o estudo do efeito patêmico está submetido aos recursos linguísticos passíveis de gerar a emotividade, somados à predisposição do dispositivo comunicacional e do campo temático em questão para a patemização, além das possibilidades patemizantes abertas pelo espaço de estratégias, pelo jogo estabelecido entre as restrições e as liberdades enunciativas colocadas para os sujeitos envolvidos.

3.1 – A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA A SERVIÇO DO PATHOS

Com relação ao estudo do pathos neste trabalho, falar de emoções no cinema *parece* óbvio, por se

⁸² Tradução nossa: ao mesmo tempo, origem de um comportamento, à medida que se manifestam por meio das disposições de um sujeito, e controladas (leia-se sancionadas) pelas normas sociais resultantes dessas crenças.

⁸³ Aristóteles observa que o sentimento suscitado no auditório não pode ser confundido com aquele sentido ou exprimido pelo sujeito falante. Na mesma linha, Perelman assinala que a expressão de uma paixão não leva necessariamente a seu partilhamento. Plantin (2000) acrescenta que os mesmos fatos podem gerar sentimentos diferentes, às vezes opostos, ou funcionar como argumentos para posições divergentes, e que a questão não é saber como uma argumentação poderá exprimir um sentimento, mas sim como conseguirá despertar e construir discursivamente as emoções.

⁸⁴ Segundo Galinari (2007, p.87), “(...) os saberes dóxicos permitem ao auditório **avaliar** os objetos discursivos a ele apresentados, em função do seu horizonte próprio de expectativas, desejos e anseios psicossociais, e é em decorrência dessa mesma avaliação **moral** que as paixões podem ser experimentadas”.

tratar de um dispositivo de comunicação (e arte) que, ao contar histórias, lida com uma série de sentimentos do espectador. À medida que o filme se revela, o público responde das mais diversas maneiras, motivado pelas emoções que lhe são sugeridas. Mas essas reações não são provocadas e nem acontecem ao acaso; existe, por trás disso, um complexo processo discursivo, enunciativo e argumentativo. Nesse sentido, é que falar de emoções no cinema, assim como nos outros discursos sociais, de modo geral, não é tão óbvio quanto parece, e dá margem a uma série de indagações para as quais pretendemos encontrar esclarecimentos, a saber: como é possível visualizar o emprego das emoções – os efeitos (possíveis) de patemização – no discurso fílmico? De que maneira os recursos da linguagem cinematográfica auxiliam nesse sentido? Como a articulação das emoções se insere na orientação persuasiva do filme?

Arriscamos afirmar que a mobilização das emoções é inerente ao processo de co-enunciação fílmica e carrega grande potencial argumentativo. No *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Aumont et Marie (2001, p.67-68) dedicam um verbete à categoria da emoção, definida por eles como “(...) un état affectif qui transforme, pour un moment, notre relation au monde”.⁸⁵ É nessa possibilidade de transformação que se encontra a dimensão persuasiva do recurso aos sentimentos, ou seja, o caráter patêmico: no decorrer da narrativa, o espectador será submetido a diferentes estados de espírito que causarão impacto sobre como ele apreende a história e se posiciona diante dela. E isso poderá refletir também no nível situacional, quando o indivíduo transporta a experiência fílmica para o próprio cotidiano, em decisões, escolhas ou comportamentos inspirados em cenas e personagens.

Importante observar que todos esses movimentos (efeitos produzidos) podem fazer parte ou não dos objetivos (efeitos visados) da instância de produção do discurso – alguns são provavelmente planejados, enquanto outros totalmente imprevistos. O interessante no cinema é que as emoções perpassam a intriga de várias maneiras, ou seja, ao mesmo tempo em que são sentidas e expressadas pelas personagens, elas são estimuladas no público, e o filme tem uma série de recursos para dar vazão a essas emoções e caracterizá-las argumentativamente. Além do trabalho de interpretação dos atores, da ambientação (cenários e figurinos) e da estrutura da narrativa, há as possibilidades de manipulação da imagem (planos, enquadramentos, movimentos de câmera, ângulos, iluminação e

⁸⁵ Tradução nossa: um estado afetivo que transforma, por um momento, nossa relação com o mundo.

Os autores identificam dois tipos de emoções que podem ser despertadas por um filme: as associadas ao instinto de sobrevivência, que parecem resultar de um reflexo imediato e involuntário (ex.: medo, surpresa, satisfação); e as ligadas à vida social, que trabalham os registros de identificação e expressividade do público (ex.: tristeza, afeição, desejo, rejeição). No entanto, eles não esclarecem essa distinção, nem explicam os critérios para classificá-las, por isso nos limitamos somente à definição de emoção citada acima, que se revela em harmonia com os conceitos da análise argumentativa do discurso e pertinente aos propósitos deste trabalho.

cores) e dos sons (ruídos e música). Sendo o cinema um dispositivo comunicacional favorável a reproduções e representações bastante precisas da realidade, a verossimilhança se consolida como catalisador dos efeitos de patemização:

Assim, a imagem **reproduz** o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, **afetar** nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma **significação** ideológica e moral. Esse esquema corresponde ao papel da imagem tal como foi definido por Eisenstein, para quem a **imagem** nos conduz ao **sentimento** (ao movimento afetivo) e, deste, à **ideia**. (MARTIN, 1990, p.28) (Grifos do autor)

A afirmação de Martin vai ao encontro das propostas de Amossy, Parret e Charaudeau mencionadas acima, quando tais autores defendem uma ligação entre a racionalidade e a afetividade, numa relação cíclica e retroalimentativa que envolve os saberes de crença e julgamentos de valor. Para completar a análise das três provas, vejamos então a utilização das estratégias discursivas em si como recurso persuasivo, leia-se: a configuração do *logos* no discurso fílmico.

4 – LOGOS

O logos é a prova de persuasão em que o orador demonstra ou tenta demonstrar a verdade pelo discurso, ou seja, usa a razão para fundar uma proposição. Dessa maneira, apresenta conclusões racionalmente, lançando mão de premissas que poderão ser admitidas como verdadeiras pelo auditório; constrói raciocínios lógicos ou inferências, e os expressa no discurso. Menezes (2004) segue a mesma direção de Aristóteles ao caracterizar o conceito de logos como razão demonstrativa retórica, uma vez que, nele, os raciocínios usados pelo orador são colocados em ação para convencer o outro:

Esta prova realiza-se pelo que chamamos anteriormente de razão demonstrativa retórica, ou seja, o **entimema** e o **exemplo**⁸⁶, num quadro próprio de racionalidade coordenado pelo que é verossímil. (...) A virtude, neste caso, relaciona-se à capacidade para a deliberação adequada sobre os assuntos relativos à felicidade. (MENEZES, 2004, p.110) (Grifos do autor)

Teóricos da argumentação definem o *logos* como uma categoria imbuída de dupla carga semântica. Por um lado, é palavra, discurso, cuja dimensão argumentativa está ligada à significação inerente à linguagem, com todos os atributos: léxico, sintaxe, fonética, marcadores como ritmo, entonação, pontuação etc. A orientação argumentativa do discurso tem base, então, nas seleções linguísticas realizadas para a elaboração do mesmo. Por outro lado, é raciocínio, entendimento (razão), e

⁸⁶ No sentido Aristotélico, entimema corresponde à dedução silogística; enquanto exemplo equivale à indução.

direciona a platéia para as ferramentas de demonstração da verdade aparente por meio de uma sucessão – lógica – de raciocínio. De tal forma que essa dupla vertente da categoria *logos* faz com que a *palavra* nos reenvie ao conteúdo interno, morfossintático do discurso propriamente dito; enquanto o termo *raciocínio* remete às relações de causa e consequência, antítese, oposição, deduções, induções, relações de contiguidade e tudo que possa ser associado a operações mentais.

Perelman e Olbrecht-Tyteca (2008) enumeram duas grandes técnicas argumentativas, com os respectivos desdobramentos. As técnicas de ligação associam elementos aparentemente distintos para estabelecer entre eles uma relação positiva ou negativa, e podem ser classificadas entre: os argumentos quase-lógicos, cuja estrutura se assemelha à do raciocínio matemático; os argumentos baseados sobre a estrutura do real, que buscam apoio em fatos, verdades ou presunções admitidos previamente como justificativas para conquistar a adesão; e as ligações que fundam a estrutura do real, ou seja, proposições de novas premissas a serem consideradas como parte da realidade para a consequente realização de associações valorativas. As técnicas de dissociação, por sua vez, argumentam quanto à inadequação de determinadas associações entre elementos que deveriam estar separados e independentes, mas aparecem indevidamente como parte de um mesmo conjunto.

Não nos renderemos aqui a uma listagem exaustiva de cada uma dessas técnicas, atividade já realizada com maestria pelos autores do tratado e que não nos cabe parafrasear. Recorreremos a algumas características quando necessário, ou seja, quando forem identificadas num discurso durante a atividade de análise. Adotamos a mesma postura de Amossy (2006, p.140), quanto ao objetivo da análise argumentativa do discurso:

(...) son objectif premier consiste à analyser les modalités selon lesquelles ces raisonnements son mis en discours afin d'agir sur l'allocutaire. Ils fonctionnent en effet à l'intérieur d'une communication verbale où ils s'allient à de nombreux facteurs discursifs et interactionnels pour acquérir leur pouvoir persuasif.⁸⁷

Ou seja, não se trata de criar um estudo normativo sobre a persuasão, nem de partir em busca das falácias e dos equívocos de raciocínio, mas sim de compreender o funcionamento dos argumentos numa situação específica de troca enunciativa.

⁸⁷ Tradução nossa: seu objetivo principal consiste em analisar as modalidades segundo as quais esses raciocínios são empregados no discurso, a fim de agir sobre o alocutário. Eles funcionam no interior de uma comunicação verbal, onde eles se aliam a vários fatores discursivos e interacionais para adquirir seu poder persuasivo.

4.1 – O USO DO LOGOS NO CINEMA

Quanto à abordagem do logos num filme de ficção, no que toca a vertente da palavra e dos elementos linguísticos, surgem ainda os outros códigos semiológicos, tais como a imagem, a montagem, os sons etc., que também se apresentam no nível do raciocínio pelo discurso. Assim, procurar entender a relação entre essa prova retórica e o cinema conduz à elaboração de diversas questões: existe argumentação lógica (ou quase lógica) no cinema narrativo de ficção? Ela se dá em que nível da instância de produção – roteiro, diálogos, imagens, montagem? Em suma, como se configura o *logos* no discurso fílmico?

Sob a perspectiva da análise argumentativa proposta aqui, é pertinente falar em logos fílmico na medida em que um filme, por meio dos próprios instrumentos de linguagem, dá margem à identificação de teses sobre o mundo e sobre as relações humanas que fazem parte dele. Isso pode acontecer de diversas formas, e uma análise cautelosa permite identificar as técnicas utilizadas nesse sentido, sejam argumentos quase-lógicos, argumentos baseados na estrutura do real, fundadores da estrutura do real ou técnicas de dissociação. Como em todas as provas retóricas, é preciso estudar cada caso individualmente, levando em conta as informações do circuito externo e os elementos discursivos presentes no circuito interno.

Por questões metodológicas, tentaremos entender o logos fílmico a partir da abordagem de duas fontes principais de construção do raciocínio, assim como do funcionamento das ferramentas discursivas aplicadas para apoiá-las. A primeira se insere na estrutura geral da narrativa: a partir da observação do filme como um todo, a ideia é verificar como ela desenvolve raciocínios: se há uso de entimemas e/ou exemplos, bem como de analogias; se existe uma moral da história e em que ela se baseia. A segunda se atém ao nível “textual e verbal”, ou seja, nas falas das personagens e no uso das palavras, frases e termos passíveis de identificação da orientação argumentativa via logos, na forma escrita (sentenças, máximas, expressões ou vocábulos simples) e, especialmente, nas falas e discussões entre as personagens:

Digamos de imediato que, se os diálogos não são um meio de expressão específico do cinema, isso não quer dizer que não sejam para ele um meio de expressão essencial (...) a fala, com efeito, é um fator constitutivo da imagem (fator privilegiado, é verdade, pela importância de seu papel significativo) (...) (MARTIN, 1990, p.175-176)

Contudo, não podemos ignorar por completo os outros elementos discursivos presentes, tais como imagens e sons. Elementar repetir que, no cinema, as palavras estarão sempre acompanhadas das

outras técnicas cinematográficas, e que isso necessariamente agrega novos aspectos; mas, a princípio, nos concentraremos nos itens textuais, a fim de simplificar o contato inicial com essa prova retórica.

Diante desses exercícios iniciais de observação das provas retóricas, é fundamental compreender que elas se constroem a partir de um alicerce fundado na doxa, nas representações sociais, nos *topoi*. Trata-se das ideias e dos saberes comuns (de conhecimento e de crença), das premissas que devem ser partilhadas a fim de que se estabeleça um acordo mínimo entre as partes envolvidas na troca comunicativa, e que, como bem define Perelman, fornecerão as ferramentas para a construção dos argumentos durante o processo de co-enunciação. A seguir, esclareceremos algumas características básicas dessas categorias e de que maneira elas contribuem para a orientação persuasiva do discurso e, mais especificamente, para a composição das dimensões argumentativas de uma narrativa fílmica.

4.2 – TOPOI, LUGARES COMUNS, DOXA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

No livro I da *Retórica*, Aristóteles (2000, p.55) explica que os tópicos (*topoi*) são “(...) os lugares comuns a questões de direito, de física, de política e de muitas disciplinas que diferem em espécie”. Ou seja, são as noções conhecidas por todos aqueles que participam de um debate acerca de determinado assunto e que fazem parte do domínio que envolve o tema em questão. Segundo o autor, existem três categorias de *topoi*: as espécies próprias, ou seja, as premissas adequadas especificamente a cada gênero; as espécies comuns, cujas premissas podem se referir a qualquer gênero; e os lugares comuns, que dão margem para a construção de entimemas por métodos formais de raciocínio. Os lugares comuns são subclassificados em lugares do acidente, do gênero, do próprio, da definição e da identidade.

Na *Nova Retórica*, os lugares constituem os aspectos daquilo que é preferível, que deve ser escolhido, e, portanto, proporcionam subsídios para defender tanto uma tese como o contrário da mesma. O interesse pela argumentação concreta em diferentes situações discursivas leva Perelman (2008, p.113) a se ater aos lugares aristotélicos do acidente: “(...) premisses d'ordre général permettant de fonder des valeurs et des hiérarchies”⁸⁸, uma vez que eles agrupam as premissas mais amplas, geralmente subentendidas no discurso, e que justificam diversas escolhas do orador. Além disso, o uso mais frequente de um tipo de lugar indica os valores e pontos de vista de uma

⁸⁸ Tradução nossa: Premissas de ordem geral que permitem fundar os valores e as hierarquias.

determinada época.

A partir das características dos lugares do acidente, o autor estabelece a própria classificação dos *topoi*. Uma primeira divisão separa os lugares da quantidade, em que a superioridade reside naquilo que apresenta maior número de x ou y; e os da qualidade, que valorizam o único em oposição ao comum, ao banal e ao vulgar. Perelman considera tais categorias suficientemente abrangentes, motivo pelo qual elas integram as bases para a ramificação de outros lugares: da ordem (superioridade do anterior, da causa, dos princípios, das finalidades, sobre os contrários); do existente (o existente, real, atual, é superior ao possível, provável ou impossível); da essência (privilegia os indivíduos que representam melhor a essência, ou seja um tipo, uma função); da pessoa (ligados à dignidade, ao mérito, à autonomia, ao esforço). Esse conjunto de lugares comuns constrói a doxa – *grosso modo*, um espaço de opiniões e crenças coletivas baseadas no que se diz e no que se pensa.

Amossy (2006) utiliza a expressão elementos dóxicos para se referir ao saber partilhado de certa comunidade em determinada época: os *topoi* (lugares da retórica aristotélica e da nova retórica), as ideias recebidas (opiniões partilhadas resultantes de algum tipo de imposição) e os estereótipos (imagens pré-construídas sobre os seres e as coisas que aparecem de maneira mais ou menos implícita no discurso). É importante observar que, em alguns domínios das ciências sociais e humanas, a doxa é encarada pejorativamente como uma marca da opressão exercida pela opinião comum, um estigma da dominação. Sob a perspectiva da análise argumentativa do discurso, esse tipo de abordagem impede que se perceba a relevância da doxa para a deliberação e para a ação social, uma vez que ela contribui para a produção dos enunciados, inclusive no que diz respeito à orientação argumentativa. Portanto, é necessário compreender como os elementos dóxicos podem ser usados com fins persuasivos, consciente ou inconscientemente:

Si l'argumentation implique une intentionnalité et une programmation, celles-ci s'avèrent tributaires d'un ensemble doxique qui conditionne le locuteur et dont il est le plus souvent loin d'avoir une claire conscience. (...) Le locuteur qui s'engage dans un échange pour mettre en avant son point de vue est pris dans un espace doxique qui détermine la situation de discours dans laquelle il argumente, modelant sa parole jusqu'au coeur de son intentionnalité et de sa programmation.⁸⁹ (AMOSSY, 2006, p.104)

A noção de interdiscurso diz respeito aos enunciados que estão por trás dos discursos, e também é

⁸⁹ Tradução nossa: Se a argumentação implica uma intencionalidade e uma programação, essas são tributárias de um conjunto dóxico que condiciona o locutor, e do qual ele está, frequentemente, longe de ter uma consciência clara. (...) O locutor que se engaja numa troca para apresentar seu ponto de vista é pego num espaço dóxico que determina a situação de discurso na qual ele argumenta, modelando sua fala até o fundo de sua intencionalidade e de sua programação.

importante na verificação da doxa que envolve uma troca comunicativa. Como esclarece Maingueneau (1998), o interdiscurso é composto pelas unidades discursivas que dialogam com o ato de linguagem e perpassam o processo de co-enunciação; podem ser citações, arquivos, documentos, discursos anteriores ou contemporâneos, sejam do mesmo gênero do discurso analisado ou de gêneros diversos. Sua utilidade está no fato de servir como referência para a recuperação dos elementos dóxicos relativos a uma época, a um grupo, em suma, a uma situação.

4.2.1 – BREVE OBSERVAÇÃO SOBRE AS FIGURAS DA RETÓRICA

Na abordagem da Nova Retórica de Perelman endossada por Amossy, a realização de uma catalogação das figuras não é importante, pois o objetivo é estudar o valor argumentativo das figuras em contexto, em sua dimensão argumentativa (os autores destacam principalmente as metáforas, comparações, hipérboles e litotes). O funcionamento discursivo será associado à capacidade de agir sobre o auditório, sem preocupação com as diversas divisões e classificações dos tratados de retórica. Esses estudiosos da argumentação opõem-se a separar forma e conteúdo, a estudar as figuras de estilo como se tivessem apenas efeito estético, puramente formal, sem influência argumentativa. O objetivo é estudar os meios pelos quais a apresentação dos dados situa o acordo em certo nível, “(...) en quoi et comment l'emploi de certaines figures déterminées s'explique par les besoins de l'argumentation”⁹⁰. (PERELMAN, 2008, p.227)

Segundo o autor, as principais características das figuras são a estrutura discernível (sintática, semântica ou pragmática), independente do conteúdo – forma, e o emprego que se afasta da maneira normal de se expressar para chamar atenção. Ou seja, mesmo fazendo parte de um discurso, seria possível identificar a figura separadamente, como portadora de efeitos de sentido autônomos em relação ao todo. Entretanto, algumas figuras só podem ser reconhecidas dentro de um contexto, pois sua estrutura não é gramatical nem semântica, e está relacionada a algo que não é objeto imediato do discurso (ex.: alusão).

Para ser percebida como argumentativa, uma figura não precisa necessariamente desencadear a adesão, basta que o argumento seja identificado, não importando a questão da aceitação ou não da tese: “(...) pour saisir son aspect argumentatif, il faut concevoir le passage de l'habituel à l'inhabituel et le retour à un habituel d'un autre ordre, celui produit par l'argumentation au moment même où il

⁹⁰ Tradução nossa: em que e como o emprego de determinadas figuras se explica pelas necessidades da argumentação.

s'achève”⁹¹. (PERELMAN, 2008, p. 231) Além disso, a mesma figura não necessariamente produz sempre o mesmo efeito argumentativo, ele será frequentemente variável, segundo o contexto, o gênero discursivo, o emprego etc. De maneira que a análise das figuras aqui proposta, seguindo as ideias de Perelman e Amossy, está subordinada a uma análise prévia da argumentação.

A narrativa cinematográfica, assim como qualquer gênero discursivo, aciona os elementos dóxicos necessários à produção de sentido. Um filme de ficção é marcado pelos lugares comuns, opiniões partilhadas, saberes de crença, estereótipos e figuras que se manifestam por meio da narrativa e das personagens. Imagens e representações sociais que circulam no nível situacional são reproduzidas pela obra, de maneira que o espectador os reconheça nos cenários, no figurino, no vocabulário empregado, no desenvolvimento da trama, na temporalidade da narrativa. Tais elementos são fundamentais para que o processo de coenunciação se realize e para que a análise das dimensões argumentativas se torne possível.

Durante a elaboração deste capítulo, nossa meta foi levantar as categorias e diretrizes da retórica e das teorias da argumentação que podem ser úteis à análise do discurso fílmico, assim como realizar uma primeira tentativa de aplicação desses conceitos ao estudo da narrativa cinematográfica ficcional. A partir desse breve exercício, concluímos que a abordagem do filme sob a perspectiva comunicacional da nova retórica, assim como o emprego do ethos, do pathos, do logos e dos topoi para uma análise argumentativa do discurso fílmico podem ser proveitosos, o que incentiva a seguir para um esforço de análise mais detalhado, tendo como objeto o filme *O Poderoso Chefão II*, de Francis Ford Coppola.

⁹¹ Tradução nossa: para medir seu aspecto argumentativo, é preciso conceber a passagem do habitual ao inabitual e o retorno a um habitual de outra ordem, aquele produzido pela argumentação no exato momento em que ele se encerra.

PARTE IV
ANÁLISE ARGUMENTATIVA DE
O PODEROSO CHEFÃO II

1 – A SAGA DA FAMÍLIA CORLEONE

Para se realizar uma análise argumentativa do discurso de *O Poderoso Chefão II (The Godfather – Part II)*, é preciso conhecer a estrutura narrativa na qual ele se insere. Embora seja um filme de 202 minutos, realizado, distribuído e exibido como uma única peça cinematográfica, ele faz parte de uma trilogia, ou seja, uma sequência de três filmes dirigidos por Francis Ford Coppola, todos com roteiros escritos em coautoria por ele e pelo escritor Mario Puzo, e produzidos pela *Paramount Pictures*:

- 1) *O Poderoso Chefão (The Godfather, 1972)*: o primeiro, com roteiro adaptado do *best seller* homônimo publicado em 1969, escrito por Mario Puzo. O filme de 177 minutos mostra o fim da vida de Vito Corleone (interpretado por Marlon Brando), chefe da máfia ítalo-americana, vítima de uma tentativa de homicídio após se negar a usar influência sobre poderosos políticos para ajudar outras cinco famílias, também ítalo-americanas, a entrar no ramo do tráfico de drogas. O atentado contra a vida do Padrinho, como era chamado, faz com que o filho caçula Michael (interpretado por Al Pacino), herói da II Guerra Mundial que não queria se envolver nos negócios escusos dos Corleone, assumira a liderança da família e o comando de uma rede de corrupção, assassinatos e vingança.
- 2) *O Poderoso Chefão II (The Godfather Part II, 1974)*: o segundo filme conta como pai e filho assumem o comando de duas gerações da máfia italiana nos Estados Unidos, sendo o apogeu e decadência dos Corleone utilizado como fio condutor da narrativa. Vito Corleone imigrou para os Estados Unidos, e se tornou o temido e respeitado Don Vito, o Padrinho (interpretado por Robert De Niro), nos anos 20 e 30, numa região habitada por imigrantes italianos (*Little Italy*) de Nova York, também conhecida como *Hell's Kitchen* (Cozinha do Inferno). São contados os primeiros anos de vida de Vito Andolini na Sicília, em meio às ameaças entre famílias que culminaram na fuga para os EUA, ainda criança; e como ele se transformou num poderoso chefe da máfia. Paralelamente, são mostradas a ascensão e a decadência de Michael (novamente interpretado por Al Pacino) como o novo Don, chefe de negócios que envolvem cassinos de jogos e políticos importantes (inclusive o presidente cubano Fulgêncio Batista, da era pré-Fidel Castro). Assiste-se à transformação do jovem Michael Corleone, um militar em conflito com os negócios inescrupulosos da família, no novo “Padrinho”, tão ambicioso e impiedoso quanto o pai, até o declínio.

- 3) *O Poderoso Chefão III (The Godfather Part III, 1990)*: lançado 16 anos após o segundo, contrariando as expectativas iniciais do próprio diretor, para quem a obra se encerraria na parte II, o terceiro filme possui 170 minutos de duração. O roteiro criado para o cinema mostra o sofrimento e a tentativa de redenção de Michael, assim como de regularização dos negócios da família, até a morte segundo Don Corleone. Ele se encontra no final de uma vida dominada pela culpa, devido aos crimes e pecados cometidos, pelos quais paga tragicamente durante a velhice.

“É uma saga. É o aspecto familiar que se presta a isso e é com isso que todos se identificam”. A frase que resume e identifica a trilogia *O Poderoso Chefão (The Godfather)* foi enunciada pelo diretor Francis Ford Coppola no vídeo *A obra-prima que quase não existiu*, do DVD Bônus produzido para a caixa de DVDs *O Poderoso Chefão – The Coppola Restoration (2008)* pela *Paramount Pictures*. O diretor também usa repetidas vezes o termo novelístico para se referir aos três filmes, especialmente ao segundo.

No mesmo material, entre os comentários tecidos em *voice over* sobre a Parte II da trilogia, o diretor esclarece que, apesar de se tratar de uma sequência de filmes divididos em partes I, II e III, ele entende a própria obra como um conjunto composto por Parte I, Parte II e um epílogo, uma vez que o terceiro filme trata do fim da vida de Michael Corleone, que ele gostaria de ter intitulado como *A morte de Michael Corleone*. No entanto, por decisão da Paramount, acabou ganhando o mesmo título dos anteriores: *O Poderoso Chefão – Parte III*⁹².

Embora nossa atividade de análise esteja focada no segundo filme da trilogia, será correntemente necessário remeter a dados, informações e conteúdos referentes ao primeiro e (ou) ao terceiro. Entretanto, há que se explicar a escolha pelo aprofundamento unicamente da Parte II, por algumas razões e de acordo com critérios estabelecidos durante a pesquisa:

- Embora fosse legítima a vontade de aprofundar a trilogia como um todo, não seria possível realizar a análise de 549 minutos de filme – aproximadamente nove horas – para uma tese de doutorado. Mesmo o olhar sobre uma única peça cinematográfica, trabalho a que nos propomos, não será capaz de esgotar a pesquisa sobre ela, como acontece em qualquer análise. Além disso, embora integrem uma trilogia, cada uma das partes de *O Poderoso*

⁹² De acordo com Coppola, *O Poderoso Chefão – Parte II*, foi o primeiro filme realizado em sequência em Hollywood cujo título foi denominado “Parte II”.

Chefão foi produzida em diferentes momentos, circunstâncias e condições, que teriam que ser vislumbradas separadamente, como três produtos distintos pertencentes à categoria “filme narrativo de ficção” dos gêneros do discurso cinematográfico.

A priori, trata-se de três filmes, três objetos de troca, pelo menos três quadros do contrato de comunicação ou encenação do ato de linguagem. Seria o equivalente a triplicar o trabalho aqui proposto, e ainda seria preciso reagrupar as três análises rumo a um estudo da trilogia. Certamente, uma atividade interessante que nos permitiria maior eficácia na compreensão da obra, mas o tempo e o espaço de que dispomos não permitiriam todo esse percurso. Contudo, tal alternativa não foi descartada definitivamente, e poderá ser repensada em futuros trabalhos.

- Uma vez definida a escolha por um filme, a seleção da segunda parte da trilogia foi realizada com a ajuda das falas de Francis Ford Coppola encontradas nos DVDs da coleção restaurada e nos textos e artigos sobre a trilogia (detalhados nas referências bibliográficas). Durante os comentários sobre os filmes, nos DVDs, o cineasta esclarece que quando pensa na saga da família Corleone, acredita que a segunda parte sobressai, porque foi mais complexa, ousada (por portar duas narrativas simultâneas e por se passar em várias locações/países), e ainda tinha a obrigação de tentar ser melhor que o primeiro, que já havia obtido grande sucesso. Além disso, Coppola teve mais liberdade e poder de decisão sobre a parte II do que sobre o primeiro filme, em que estava sempre submetido às ordens dos produtores da Paramount.

Coppola também afirma que, em termos de estrutura narrativa e linguagem cinematográfica, o primeiro e o terceiro filmes se parecem mais entre si do que o segundo. É possível perceber esse aspecto ao verificar que ambos mostram os últimos momentos da vida do poderoso Don Corleone até a morte: Vito, no primeiro filme, e Michael no terceiro, ambos tendo perdido um filho (no caso de Michael, a filha) na disputa por poder. Os dois filmes abordam o tema da sucessão do grande patriarca, da entrega do cetro da “dinastia” Corleone: Michael herda o posto do pai (Vito) na parte I, enquanto Vincent Mancini assume o lugar do tio (Michael) na parte III. Porém, as circunstâncias para esses dois pontos em comum dos filmes diferem: antes de morrer, Vito é um homem rodeado pela atenção e carinho dos parentes, enquanto Michael é consumido pela solidão do isolamento construído por ele próprio, ao implodir a família em busca de poder, chegando a matar um cunhado e um irmão.

Já o segundo filme revela a trajetória dos dois homens cujos últimos suspiros são mostrados no primeiro e no terceiro. Em montagem paralela, mostra o que acontece antes do primeiro filme: a ascensão e domínio de Vito Corleone sobre os negócios comandados pela máfia ítalo-americana em contraponto à atuação de Michael como chefe desse mesmo grupo, que está ainda mais poderoso, com negócios expandidos para Las Vegas e Cuba, além da circulação pela alta classe do poder político americano. Ao mesmo tempo, a maneira como pai e filho conduzem a própria história na segunda parte da trilogia é o que permite compreender o porquê de o fim da vida deles ter tomado rumos tão distintos, embora ocupassem o mesmo posto (familiar, social, político etc.). Ou seja, por tal peculiaridade, pareceu-nos que uma análise do segundo filme nos levaria também ao entendimento de determinados aspectos do primeiro e do terceiro, oferecendo a possibilidade de se alcançar uma visão minimamente satisfatória quanto ao conjunto da obra e à continuidade da trilogia dessa saga familiar.

Apresentada a trilogia e esclarecida a opção por *O Poderoso Chefão II*, os itens abaixo explicam como a análise argumentativa do discurso desse filme será desenvolvida:

O CONTRATO DE COMUNICAÇÃO – Verificaremos a configuração do quadro enunciativo proposto por Charaudeau e adaptado para o filme narrativo de ficção no caso de *O Poderoso Chefão II*: os componentes comunicacional, psicossocial e intencional; o circuito externo/situacional (do fazer: condições de produção do discurso e seres reais participantes – Sujeito Comunicante/Euc e Sujeito Interpretante/Tui); o circuito interno/discursivo (do dizer: materialização do discurso e seres de fala – Sujeito Enunciador/Eue e Sujeito Destinatário/Tud); e os modos de organização do discurso.

A ARGUMENTAÇÃO (PROVAS RETÓRICAS, LUGARES COMUNS, FIGURAS E ESTEREÓTIPOS) – Tentaremos recuperar algumas manifestações do ethos, do pathos e do logos em *O Poderoso Chefão II*, e entender como a linguagem cinematográfica é empregada na composição das provas retóricas. Também buscaremos identificar alguns elementos dóxicos e figuras presentes em *O Poderoso Chefão II*, e compreender como a sua utilização poderia colaborar para a orientação argumentativa desse gênero do discurso fílmico.

Na realização do trabalho, além dos fundamentos e conceitos apresentados nos capítulos teóricos, contamos com informações sobre as condições de produção do filme que poderão colaborar para a compreensão do contrato de comunicação e das dimensões e/ou intenções argumentativas:

entrevistas com a equipe de produção, reportagens, *making of*, tudo que possa nos fornecer informações sobre o processo de construção desse discurso. Com relação aos possíveis efeitos de sentido gerados pelo filme analisado, não pretendemos fazer apenas inferências pessoais a partir dos conhecimentos e dados adquiridos ao longo da pesquisa. Para enriquecer nossa análise e torná-la mais consistente, também consideramos os indícios de resultados do contrato de comunicação estabelecido entre a instância enunciativa e algumas instâncias receptoras.

Dessa forma, contamos com as manifestações de espectadores que participaram do processo coenunciativo cujo objeto de troca foi o filme de Coppola, na forma de críticas, resenhas, comentários, reunidos em livros especializados e no DVD *O Poderoso Chefão – The Coppola Restoration*. Com essa ferramenta, acreditamos obter instrumentos que poderão servir como base para um exame mais completo do contrato comunicacional em questão, verificando o posicionamento de sujeitos reais que de fato participaram da instância de recepção dessa encenação do ato de linguagem. Assim, além de recuperar possíveis efeitos de sentido a serem produzidos num processo de coenunciação que tem *O Poderoso Chefão II* como objeto de troca, conseguiremos também chegar a alguns casos que revelam a participação do coenunciador.

2 – O QUADRO DO CONTRATO DE COMUNICAÇÃO APLICADO A *O PODEROSO CHEFÃO II*

2.1 – FAMÍLIA, MÁFIA, *HOLLYWOOD* E CAPITALISMO: OS COMPONENTES DO CONTRATO E O CIRCUITO EXTERNO DE *O PODEROSO CHEFÃO II*

Pensar no contrato de comunicação de *O Poderoso Chefão II* demanda uma compreensão dos componentes contratuais que leva necessariamente à visualização do circuito externo da encenação do ato de linguagem. O entendimento desses componentes, por sua vez, conduz ao estudo dos parceiros da troca comunicativa, ou seja, instalados no fazer discursivo: Sujeito Comunicante (Euc), integrante da instância de produção e responsável pelo discurso, o que também remete ao foco sobre as circunstâncias de produção desse discurso; e Sujeito Interpretante (Tui), presente na instância de recepção; ambos resultantes do conjunto de seres reais historicamente determinados que participam do ato comunicativo cujo objeto de troca, no caso, é o filme de Coppola. Entender esse quadro no âmbito de *O Poderoso Chefão II* permite, ao mesmo tempo, compreender o funcionamento da *mise en narration* do modo de organização narrativo do discurso, como veremos.

No que concerne ao componente comunicacional, as circunstâncias materiais em que se realiza o ato de linguagem são, *a priori*: uma sala de cinema cheia de espectadores, na qual se projeta a película que reproduz os fotogramas da história do segundo filme da trilogia. Pensaremos aqui nesse quadro físico, uma vez que hoje em dia há várias outras situações interacionais imagináveis, tais como festivais de cinema, exposições domésticas em família (pela TV ou pelo computador), discussões em sala de aula etc. Contudo, apesar das múltiplas possibilidades, escolhemos a situação “clássica” para a qual o filme é produzido – a tela do cinema, a fim de clarear os elementos para a análise, sem nos dispersar para tentativas de aplicação do quadro a cada situação imaginável, o que traria confusões desnecessárias. Ampliar o leque de análise não nos garantiria o esgotamento do objeto de estudo que, sabemos e reiteramos, será sempre inesgotável.

Quanto ao componente psicossocial, serão levados em conta, como parceiros na instância de produção (Sujeito Comunicante - Euc), os autores considerados “donos” da assinatura do filme: Mario Puzo e Francis Ford Coppola. Como já foi mencionado anteriormente, não se trata de menosprezar a coletividade da autoria no discurso fílmico, sabemos que cada indivíduo que trabalha na produção da peça cinematográfica confere à mesma um pouco da própria subjetividade. No entanto, centralizaremos a análise sobre os dois ítalo-americanos por razões simples:

- Puzo foi aquele que teve a ideia original para o livro, é o criador da narrativa e do mundo ficcional dos Corleone, e toda a trajetória de Vito contada no segundo filme, assim como o enredo do primeiro, foram retirados da obra literária do escritor.
- Coppola adaptou a narrativa literária para o cinema, selecionando o que seria mostrado no primeiro e no segundo filmes, e escreveu o enredo para Michael Corleone que é contado paralelamente à história do primeiro Padrinho. Além disso, como diretor e cineasta, foi quem ditou as regras e tomou as decisões finais, fossem estéticas, dramáticas, financeiras etc.

Em primeiro e em último “foro”, são eles os principais responsáveis pela criação, especialmente na segunda parte da trilogia (nosso objeto de análise), em que não estavam subordinados às ordens de superiores da *Paramount*, como será visto. Assim, serão apresentados traços psicossociais desses dois autores, na época da produção de *O Poderoso Chefão II*, para a compreensão do segundo componente do contrato de comunicação.

Mario Puzo e Francis Ford Coppola tinham um denominador comum quanto ao segundo componente do contrato de comunicação – a identidade e os estatutos psicológicos e sociais a serem reconhecidos neles. Apesar dos 19 anos de diferença etária (o escritor nasceu em 1920 e o cineasta em 1939), os dois eram naturais de Nova York e, além de pertencerem a famílias de ítalo-americanos, possuíam, entre os ancestrais, italianos da Sicília, uma ilha localizada ao sul da Itália. Puzo cresceu em *Hell's Kitchen* (Cozinha do inferno), em *Manhattan*, área onde viviam famílias de imigrantes italianos e onde se passam alguns momentos do livro e da trilogia fílmica. Coppola foi criado no *Queens*, uma das regiões mais suburbanas da metrópole. O fato de terem descendências semelhantes, assim como de terem se tornado adultos igualmente no subúrbio de Nova York, leva a crer que eles possuíam representações sociais, valores e crenças e informações culturais parecidos na formação das respectivas personalidades, à parte as diferenças de idade e as peculiaridades pessoais.

Na vida adulta, o principal aspecto comum a ser observado é o fato de terem travado uma batalha pessoal pelo reconhecimento da própria arte. Puzo só alcançou o sucesso aos 45 anos, em 1969, quando escreveu *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), terceiro romance do escritor. Em 1955, ele havia escrito *A guerra suja* (*The dark arena*) e, 15 anos depois, publicou *O imigrante feliz* (*The fortunate pilgrim*), também chamado *Mamma Lucia* em português, que o autor acredita ter sido seu melhor trabalho. Os dois livros receberam elogios dos críticos, mas arrecadaram somente 3500 e 3000 dólares, respectivamente. No final da década de 60, Puzo era um potencial “bom escritor desperdiçado por falta de reconhecimento”, endividado e, nas palavras dele, “cansado de ser artista”. Nesse contexto, refletia sobre um convite de editores que não o agradara – escrever um livro sobre a Máfia. Mas a conjuntura em que se encontrava o levou a projetar o terceiro romance com um único interesse – ganhar dinheiro:

It was really time to grow up and sell out (...) So I told my editors OK, I'll write a book about the Mafia, just give me some money to get started. They said no money until we see 100 pages. I compromised; I wrote a 10-page outline. They showed me the door again.⁹³
(PUZO, 1972 *apud* DUNCAN, 2010, p.12)

Decepcionado com a rejeição e a obsessão dos editores por lucro, Puzo desacreditou na arte e pensou que deveria escrever mesmo um livro comercial para enfrentar a pressão da família, dos amigos e dos credores, e ofereceu o resumo a outro editor, que lhe deu a chance de continuar a escrita com um adiantamento financeiro. Puzo não queria escrever *O Poderoso Chefão*, tinha outra

⁹³ Tradução nossa: Já era hora de crescer e vender (...) Então eu disse aos meus editores OK, vou escrever um livro sobre a Máfia, apenas dêem-me algum dinheiro para começar. Ele disseram sem dinheiro até vermos 100 páginas. Eu me comprometi e escrevi um resumo de 10 páginas. Eles me mostraram a porta novamente.

história em mente, mas decidiu seguir adiante pela pressão econômica e psicológica para se tornar bem sucedido. Levou três anos para terminar a narrativa em 1968, quando precisava concluir e entregar uma primeira versão a ser melhorada, para conseguir mais um pagamento e, assim, cumprir a promessa familiar de levar a esposa à Europa. Mas durante a viagem, os direitos sobre o trabalho, que ainda não havia chegado à versão final, foram vendidos por 410 mil dólares. Começava a trajetória de um novo *best seller* americano. O livro foi aclamado pela crítica e passou 67 semanas na lista de *best sellers* da revista *Times*, segundo dados do próprio Puzo no texto supracitado.

O lucro dessa publicação é o fio condutor para a semelhante trajetória do “artista 'forçosamente' inserido no comércio” seguida por Coppola. Antes que *O Poderoso Chefão* de Puzo fosse publicado, a *Paramount Pictures* comprou os direitos de filmagem por 12500 dólares. Quando o livro tornou-se um sucesso de vendas e crítica, os empresários do cinema, que enfrentavam uma crise e acabavam de ter a companhia vendida a uma grande corporação (*Gulf+Western*), resolveram pegar carona na fama da peça literária⁹⁴. A ideia de transformar o romance de Puzo em filme voltou à tona com mais força devido ao crescente êxito do livro, após ter sido deixada de lado diante do fracasso da mesma produtora: *Sangue de irmãos* (*The brotherhood*, 1968), de Martin Ritt, cujo tema abordava os negócios dirigidos por mafiosos. Para alcançar a maior vantagem financeira possível, o projeto era fazer um filme de baixo orçamento (por volta de 2,5 milhões de dólares), uma vez que o enredo já estava sob os holofotes e certamente atrairia o público. Os executivos da *Paramount* procuravam um realizador que pudesse concretizar o plano.

A busca por um diretor parecia incessante, nomes como Elia Kazan, Arthur Penn e Costa-Gavras rejeitaram a proposta por razões diversas. Kazan, que já havia dirigido, entre outros, *Terra de um sonho distante* (*America, America*, 1963) e *Movidos pelo ódio* (*The arrangement*, 1969); e Penn, que ainda colhia os frutos do sucesso de *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967), alegaram que o assunto era ruim e que a história enaltecia a Máfia e os criminosos. Costa-Gavras, que havia realizado *Z* (1969), afirmou que gostaria de dirigir o filme pela crítica que a história representava contra o capitalismo nos EUA, mas achava que o teor americano do enredo era forte demais e, como um cineasta estrangeiro (grego), ele temia não poder dar conta de todas as nuances. Foi quando o nome de Coppola surgiu na berlinda. Muitos foram contra de imediato, mas

⁹⁴ Hollywood ainda sofria as consequências da concorrência da televisão desde o surgimento, nos anos 1940, e popularização na década seguinte, e a *Paramount* foi uma das vítimas. Os donos estavam influenciados pelo sucesso nas bilheterias de *Love story – uma história de amor* (*Love story*, 1970, de Arthur Hiller), narrativa contada também em um *best seller* da literatura americana, contemporâneo ao lançamento do filme, livro e roteiro cinematográfico tendo sido escritos por Erich Segal. A adaptação de obras literárias passou a ser vista como possível alternativa para a recuperação da indústria cinematográfica.

os que o defenderam usaram o argumento de que se tratava de um cineasta jovem, ou seja, poderia terminar o filme rapidamente e com pouco dinheiro, e ainda poderia ser mais facilmente manipulado pelo estúdio. Além disso, a origem ítaloamericana contribuiria para tornar a peça cinematográfica mais verossímil. A *Paramount* decidiu por Coppola e fez o convite.

O jovem Francis Ford Coppola era um cineasta ainda pouco experiente (porém já se destacava entre os colegas da mesma geração), formado em cinema e teatro, que se mudara da Califórnia para São Francisco, onde fundou a pequena produtora *American Zoetrope*. Entre os parceiros, estavam nomes como George Lucas, futuramente conhecido por trabalhos como as séries *Guerra na estrelas* (*Star Wars*) e *Indiana Jones*, e Walter Murch, que viria a ser montador da trilogia *O Poderoso Chefão*. O grupo era influenciado pelo cinema europeu e tinha como objetivo fazer frente a Hollywood, com produções de baixo custo cujas características seriam mais autorais e distantes da mercadologia da indústria cinematográfica. No começo, eles tiveram apoio da *Warner Brothers*, que antes já havia financiado o primeiro longa-metragem de Coppola, *Agora você é um homem* (*You're a Big Boy Now*, 1966), em sociedade com uma produtora menor, a *Seven Arts*. Mas a parceria da *Warner* foi cancelada após o fiasco do filme *THX 1138* (1971), de George Lucas, e os donos da *American Zoetrope*, liderados por Coppola, passaram de visionários promissores a perigosamente endividados.

Coppola foi contatado mais de uma vez pela *Paramount*. Inicialmente, ele não queria dirigir *O Poderoso Chefão*, pois começou a ler o livro e achou vulgar, apelativo, principalmente quanto à história de uma das personagens, uma mulher que sofria por ter a genitália muito grande para os padrões considerados normais. Diante dessa narrativa, o cineasta nem quis seguir com a leitura para avaliar a proposta de trabalho. Mas o estúdio continuava a procurá-lo e havia a pressão da dívida acumulada pelo projeto da *American Zoetrope*, além da preocupação com a família (esposa e três filhos que dependiam dele); os colegas cineastas aconselhavam-no a aceitar pelo dinheiro. Tempos depois, com a repercussão do livro, Coppola voltou a ler e, finalmente, encantou-se pela história de poder e sucessão familiar que estava por trás daquelas páginas. Concordou em ser o diretor, e convenceu os produtores de que o filme poderia ser uma crônica familiar que funcionaria como metáfora do capitalismo nos EUA, como esclareceu em entrevista concedida a Stephen Farber para a revista *Sight and sound*, no ano da estreia:

I feel that the Mafia is an incredible metaphor for this country. Both the Mafia and America have roots in Europe. America is an european phenomenon. Basically, both the Mafia and America have their hands stained with blood from what is necessary to do to protect their power and interests. Both are totally capitalistic phenomena and basically have a profit

motive.⁹⁵ (COPPOLA, 1972 *apud* DUNCAN, 2010, p.188-189)

Assim, embora só mais tarde tenha sido atraído pela narrativa, inicialmente o cineasta relutava em ser o autor, mas estava tentado a fazê-lo pela oportunidade financeira. Além do histórico familiar, socioeconômico e cultural, os motivos pelos quais Puzo e Coppola empreenderam, respectivamente, os projetos do livro e do filme, os unem mais uma vez enquanto parceiros com consideráveis características em comum na instância de produção do discurso de *O Poderoso Chefão*: ganhar dinheiro e reconhecimento suficientes para a construção de uma carreira bem sucedida. Ironicamente, o que juntou escritor e cineasta (inclusive na posterior elaboração do roteiro a quatro mãos) foi a proposta capitalista da mais valia, a mesma representada por eles de maneira criticamente metafórica na saga da família Corleone.



FIGURA 30 – Mário Puzo, Francis Ford Coppola e os produtores da Paramount, Robert Evans e Al Rudy

A partir das informações apresentadas, tem-se o terceiro componente do quadro de comunicação: o intencional, que diz respeito aos conhecimentos mútuos e prévios das instâncias de produção e recepção, e que direciona a finalidade do discurso. Os dados mostrados até agora revelam alguns dos objetivos de *O Poderoso Chefão*:

- 1) Em primeira instância, oferecer um produto de entretenimento de sucesso para arrecadar verba, fazer lucro e tentar reerguer a empresa diante da crise (para os produtores da *Paramount Pictures*); e criar um trabalho que proporcionasse dinheiro, mas que também fosse avaliado positivamente em termos de qualidade dramática e artística (para Puzo e Coppola), gerando reconhecimento do público e da crítica, favorecendo a construção e a afirmação de trajetórias de sucesso na literatura e no cinema.

⁹⁵ Tradução nossa: Eu sinto que a Máfia é uma metáfora incrível para este país. Tanto a Máfia como a América têm raízes na Europa. A América é um fenômeno europeu. Basicamente, ambas Máfia e América têm suas mãos manchadas com o sangue necessário para proteger o seu poder e interesses. Ambos são fenômenos totalmente capitalista e basicamente motivados pelo lucro.

- 2) Representar uma metáfora do capitalismo dos EUA por meio da história de uma família ítaloamericana comandada por um mafioso, dono de grande poder e influência na sociedade novaiorquina; tal metáfora demonstra que a luta pela ascensão social e financeira envolve ganância, traições, rivalidade e derramamento de sangue.
- 3) Construir uma crônica cinematográfica sobre a família ítaloamericana e revelar os hábitos, costumes e crenças dessa comunidade, como indicam vários comentários do diretor, entre eles o seguinte, dito no primeiro filme da trilogia: “A série *O Poderoso Chefão*, sempre achei que seria sobre uma família e feita por uma”. Muitos integrantes da família Coppola participaram da produção dos três filmes da trilogia: seja na frente das câmeras, como figurantes ou em papéis maiores – a irmã Talia Shire viveu Connie Corleone, a única filha mulher de Vito; seja nos bastidores, como o pai, o músico Carmine Coppola, que cuidou de toda a parte musical das filmagens. Como será visto ao longo da análise, o cineasta também reproduz nas gravações (nas reuniões familiares e festas de casamento, batismo etc.) episódios reais vividos pessoalmente por ele ou por algum parente direto. De acordo com Coppola (nas falas sobre os filmes), a autenticidade das cenas deve-se a essa mistura entre ficção e realidade.

Essas são as conclusões tiradas essencialmente com base na origem da trilogia, ou seja, *O Poderoso Chefão*, lançado em 1972. Mas são válidas também para as partes II (que mais nos interessa aqui) e III, no que diz respeito ao componente psicossocial e à finalidade do discurso. Dadas as conquistas alcançadas no primeiro filme, a *Paramount* pensou numa sequência que pudesse permitir a continuidade dos lucros, e Coppola e Puzo aderiram ao projeto cientes disso:

You know what it's like to be a director? It's like running in front of a locomotive. If you stop, if you trip, if you make a mistake, you get killed. How can you be creative with that thing behind you? Every day I know it's \$8,000 an hour. It forces me into decisions I know will work. I can't afford to take a chance.⁹⁶ (COPPOLA, 1974 *apud* DUNCAN, 2010, p.270)

Para reiterar a importância da finalidade dos lucros na produção da obra, a respeito da parte III da trilogia, nos comentários da Coleção Restaurada em DVD, Coppola afirma ainda que

⁹⁶ Tradução nossa: Você sabe o que é ser um diretor? É como correr na frente de uma locomotiva. Se você parar, se você tropeçar, se você cometer um erro, você é morto. Como você pode ser criativo com aquela coisa atrás de você? Todo dia eu sei que é oito mil dólares por hora. Isso me força às decisões que eu sei que vão funcionar. Eu não posso me dar ao luxo de arriscar.

Quando continuações de filmes são feitas, são feitas porque, acima de tudo, o estúdio quer tirar o maior proveito de um mesmo filme, pois obras de arte enquanto fábricas de dinheiro são problemáticas. (...) Você não sabe se suas ideias vão agradar ao público ao ponto de ele querer ver o filme. O estúdio se vê na posição de querer repetir um sucesso, sem grandes modificações. Eis o porquê de tantas continuações e até filmes que, apesar de não serem continuações, têm o mesmo enredo de um outro filme. Eu percebi com esse filme que apesar de simpatizar com o lado familiar e com as crianças, teria que permeá-lo de ação e da violência típica de gângsteres como esperariam as pessoas que viram os primeiros dois episódios.

Mas, como nossa análise concentra-se sobre o segundo filme, é preciso reiterar os aspectos já desenvolvidos, e somar a eles algumas particularidades, especialmente no que diz respeito ao componente psicossocial. Com a repercussão favorável da estreia mundial do primeiro filme, houve uma transformação crucial na identidade dos parceiros da instância de produção, o que certamente acabou por trazer impactos para a instância e as condições de produção da sequência. A principal mudança está no histórico de Puzo e Coppola que, no momento da realização de *O Poderoso Chefão II*, não eram mais artistas potencialmente fracassados. Pelo contrário: eles já portavam os louros da consagração, estavam ricos e famosos, o que lhes rendeu algumas regalias autorais – sobretudo a Coppola.

No primeiro filme, o cineasta estava sempre em conflito com as determinações e tentativas de controle do estúdio, na figura dominadora do produtor executivo Robert Evans (embora Coppola tenha conseguido fazer valer sua vontade em momentos decisivos⁹⁷). Isso quase lhe sujeitou a uma demissão no início das filmagens devido, principalmente, à discordância na seleção do elenco: Coppola teimava em escalar Al Pacino e Marlon Brando como protagonistas, contrariando as preferências da *Paramount*. Já em *O Poderoso Chefão II*, o cineasta reivindicou liberdade absoluta de criação, escolhas e administração dos recursos, exigência garantida graças à moral adquirida com os resultados da parte I da trilogia. Dessa maneira, tem-se um segundo filme cuja autoria está ainda mais ligada à subjetividade e às decisões individuais do diretor, produtor e roteirista, desta vez com um orçamento de 11 milhões de dólares, quase o dobro do filme anterior.

No que concerne à finalidade, é possível acrescentar um objetivo divulgado pelo próprio Coppola: o de tentar desconstruir a simpatia pela máfia gerada no primeiro filme, então criticada como um

⁹⁷ A *Paramount* queria recolocar a história do livro, passada nos anos 40, no contexto dos anos 70, para evitar a reconstituição de época que tornaria o filme mais caro. Mas Coppola não admitiu essa decisão e lutou até o fim para manter a fidelidade à temporalidade do enredo. Isso fez com que o orçamento do filme saltasse de três para 6,5 milhões de dólares. Assim, apesar de todo o desgaste enfrentado pelo cineasta ao longo da produção do primeiro filme, Evans não conseguia impor suas escolhas ao jovem diretor como pensou que aconteceria facilmente, dada a inexperiência de Coppola. Outros detalhes dessa relação podem também ser encontrados no trabalho de Biskind (2009) – *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n roll salvou Hollywood*.

ponto negativo, o que, segundo o cineasta, não foi intencional. Uma das metas da parte II era mostrar como dois meninos nascidos inocentes poderiam ser corrompidos pela ideia da vingança siciliana, porém, apresentando um contraste entre as maneiras como isso acontece para pai e filho e as opções que eles fazem durante a vida. Outro fim era implodir a família Corleone para responder às acusações de romantização da máfia: “In Part II, once and for all, I wanted to destroy the Corleone family, and make it clear that Michael was a cold hearted bastard murderer”⁹⁸. (apud DUNCAN, 2010, p.215)

Quanto à instância de recepção ou Sujeito Interpretante (Tui), é possível levantar algumas hipóteses, uma vez que, como já foi dito, trata-se dos sujeitos empíricos que participam da enunciação do ato de linguagem e reconhecem os sujeitos da instância de produção enquanto parceiros, aceitando o contrato de comunicação. Sobre a finalidade, o que se sabe sobre um espectador de filme, a princípio, é que se trata de alguém que vai ao cinema para se distrair, fruir uma obra de arte, opinar sobre temáticas abordadas pela peça cinematográfica, namorar, descansar a mente, entre outros fins. O componente psicossocial de Tui será sempre variável, de grupos para grupos e de indivíduos para indivíduos, e aqui não estamos trabalhando com pesquisa de público.

No entanto, para exemplificar como seriam esses sujeitos empíricos, tomamos os depoimentos de duas pessoas, mostrados no DVD Bônus da Coleção Restaurada. O primeiro é o ator John Turturro, nascido em Nova York, em 1957, criado no *Queens*, como Coppola, também descendente de uma família ítalo-americana, sendo a mãe de origem siciliana. A respeito de *O Poderoso Chefão I*, ele comenta:

A estreia foi numa quarta-feira. Lembro que tinha completado 15 anos. Falei ao meu pai, então desempregado: é a estreia. Eu vinha lendo sobre o filme. Era um grande fã de cinema, todos éramos em casa. Nós fomos no sábado. Esperamos muito numa fila que dobrava o quarteirão. Lembro que fiquei hipnotizado. Era uma celebração para as pessoas com a minha origem. Quando vimos, falamos: “Olha a gente ali”. Mas nos questionamos: “Somos assim? Não somos daquele jeito”.

O momento marcou a vida do ator a ponto de ele ter exatamente a memória das reações dele e dos parentes. Enquanto Sujeito Interpretante, um adolescente com as mesmas origens da família Corleone, criado no mesmo lugar em que se passa a história, ele revela imediatamente uma identificação da família novaiorquina com as personagens, ao ponto de ter ficado hipnotizado. No entanto, logo depois eles recusaram a imagem dos ítalo-americanos construída pelo filme, ao dizer

⁹⁸ Tradução nossa: Na parte II, de uma vez por todas, eu queria destruir a família Corleone, e deixar claro que Michael era um assassino desgraçado de coração frio.

que não eram daquele jeito. Ou seja, os aspectos culturais e sociais fizeram com que esse público se visse retratado no filme, mas o fato de se tratar de criminosos pode ter sido o motivo para que eles não aceitassem essa associação entre a família deles e a família Corleone. Sensação que pode ser mais bem entendida, embora com algumas diferenças, pelo depoimento de outro ator de origem ítalo-americana, Joe Mantegna:

Não os vejo como filmes de gangsteres. São filmes sobre famílias italianas, porque é assim que me identifico com o filme. Não tem nada a ver com as ocupações. Nem com os lados bons e ruins da maneira como eles ganhavam a vida. Mas em termos de estrutura familiar, de relacionamentos, da comida que comem, das músicas que cantam, o comportamento que tinham.

O ator, que participou do último filme da trilogia no papel do mafioso Joey Zasa, inimigo dos Corleone, nasceu em 1947 e foi criado em Chicago, e viu suas raízes ítalo-americanas reproduzidas fielmente na história, o que gerou nele maior empatia com as características das famílias italianas do que a temática do crime organizado, que ele parece ignorar, tamanha a força com que se reconheceu no que tange aos elementos familiares do filme. Mesmo que, para tecer comentários, ambos tenham recuperado a memória de quando viram *O Poderoso Chefão*, na estreia, o fato de já estarem maduros e de ambos serem atores de *Hollywood* de descendência italiana é crucial para a coenunciação que eles constroem com a obra no momento da gravação desses depoimentos. E apesar de possuírem heranças e características socioculturais semelhantes, a maneira como interpretaram o filme foi distinta. Para o primeiro, o fato de se tratar de assassinos e mafiosos foi tão incômodo que ele negou a identificação inicial com a família Corleone. Para o segundo, a força das relações entre a própria vida pessoal e os costumes revelados pelo filme foi tamanha, a ponto de não se importar com o teor criminal que envolve as personagens.

Outro depoimento nos mostra que não somente descendentes de ítalo-americanos poderiam se ver nas cenas vividas pelos Corleone. O ator Alec Baldwin, sem parentesco com italianos, também se identificou com o aspecto familiar da trama, especialmente a figura masculina: na cena em que Vito Corleone jovem (De Niro) leva para casa uma pêra de presente para a esposa, no dia em que perde o emprego, na parte II da trilogia, assim como na sequência em que Michael Corleone assume a liderança da família após o atentado contra o pai dele, no primeiro filme. São imagens que ele associou ao avô, ao pai e a si próprio, criando um sentimento de intimidade com as personagens e simpatia pela narrativa.



FIGURA 31 – John Turturro em depoimento ao DVD Bônus da Coleção Restaurada



FIGURA 32 – Joe Mantegna em depoimento ao DVD Bônus da Coleção Restaurada



FIGURA 33 – Alec Baldwin em depoimento ao DVD Bônus da Coleção Restaurada

Essas são apenas três da infinidade de interpretações e coenunciações possíveis a partir do contato com *O Poderoso Chefão*, para que tenhamos uma ideia de como o Sujeito Interpretante e a participação no ato de linguagem podem mudar de acordo com o momento do contato com o filme, o histórico individual (social, cultural, econômico, familiar), o conhecimento prévio que se tem da obra e dos autores, entre outros aspectos. Por esse motivo o Tui é uma categoria absolutamente

mutante, flutuante, de difícil acesso, e será tratado aqui apenas de maneira superficial, justamente para o entendimento de sua complexidade.

2.1.1 – OUTROS ASPECTOS DO SUJEITO COMUNICANTE

Na primeira parte da tese propusemos, para o filme narrativo de ficção, que a configuração do Sujeito Comunicante deve ser expressa na equação:

Euc = roteirista/diretor + traços dos sujeitos reais que compõem a equipe de produção.

Embora saibamos que o roteirista e o diretor do filme são os principais autores, conforme destacado anteriormente, também é preciso reforçar a ideia de que a subjetividade dos integrantes da equipe que trabalhou na realização do filme está presente entre os parceiros da instância de produção. Não temos acesso a todos esses indivíduos, mas a título de ilustração, mencionaremos alguns exemplos para verificar como esse processo de coletividade da autoria pode interferir no resultado final da obra. O primeiro é o do diretor de fotografia Gordon Willis, ao explicar os tons de dourado predominantes nas filmagens de cenas que se passavam nos anos 40: “Cresci em Nova York nos anos 1930 e 1940 e achei que o filme deveria ter um amarelo metálico. Perguntaram: 'Por quê?' Eu disse: 'Eu não sei'. Achei que seria a pátina ideal para o filme”⁹⁹. Ou seja, uma sensação que ele guardava na memória, por ter vivido naquele período, conhecido inclusive como Era de Ouro de *Hollywood*, levou-o inconscientemente (já que ele não sabia explicar o motivo da escolha e se sentiu naturalmente impelido a fazê-la) a optar por imagens douradas. O que indica um traço de presença da subjetividade do fotógrafo na constituição do Eu Comunicante.

A seleção do elenco também pode ser mencionada nesse sentido, e nossos exemplos serão Al Pacino (Michael Corleone) e Robert De Niro (Vito Corleone)¹⁰⁰. Em primeiro lugar, ambos são descendentes de italianos. Coppola usa atributos pessoais de De Niro para explicar a escalação do ator que faria o papel do jovem Vito, que no primeiro filme havia sido interpretado pelo galã Marlon Brando: era bonito, de porte másculo, sedutor, que combinava com as características necessárias à imagem jovem da personagem representada na terceira idade por Brando. Para o cineasta, De Niro lembrava Rudolph Valentino, ator italiano que emigrou para os Estados Unidos no início do século XX, conhecido pela fama de conquistador e por ter sido dançarino e gigolô antes de

⁹⁹ Depoimento gravado para o DVD da Coleção Restaurada (2008).

¹⁰⁰ Falaremos adiante mais especificamente das características das personagens Michael e Vito Corleone, ao discutir a prova retórica do ethos, para a qual serão úteis as informações vistas agora sobre os dois atores.

atuar. Essa era exatamente a marca de Vito Corleone que o levou ao posto de Padrinho: a forma física como Coppola imaginava a personagem remetia à virilidade do provedor e, ao mesmo tempo, à sedução do negociador. Não só a fisionomia e o corpo, como também a postura e o porte, o jeito de andar, de olhar, foram importados do indivíduo-ator, com algumas adaptações devido à performance. Com esse conjunto, é possível ver a marca pessoal de De Niro no Sujeito Comunicante.



FIGURA 34 – O ator Robert de Niro no papel do jovem Vito Corleone

Al Pacino contribuiu de maneira peculiar para a formação do Euc na encenação do ato de linguagem de *O Poderoso Chefão*. Em primeiro lugar, ele reprovou o roteiro original e ameaçou não participar do filme e, graças a isso, Coppola reescreveu toda a história em três dias. Quanto à interpretação da personagem, Pacino também trouxe elementos da própria subjetividade para a interpretação: descendente de sicilianos, esclarece na reportagem de Diana Dincin Buchman, para a revista *Show* (1971 *apud* DUNCAN, 2010), que, devido à posição estratégica da ilha no Mar Mediterrâneo, a Sicília sofreu invasões ao longo de toda a história, o que levou o povo siciliano a confiar somente na família. Assim, a característica marcante dos sicilianos é a ligação íntima com a família, usada como fonte de inspiração para a construção da personagem.

Quanto à possibilidade de o ato de linguagem também trazer efeitos para o Sujeito Comunicante responsável pelo discurso, Al Pacino sofreu o impacto do peso de viver Michael Corleone. Ele ainda tinha pouca experiência em cinema, era um ator de teatro, não estava acostumado com as câmeras, o que gerava de antemão um estresse na interpretação. Somada a isso, a necessidade de mostrar um Michael Corleone sombrio, de andar pesado, ganancioso, impiedoso, criminoso e angustiado resultou num esgotamento nervoso durante as filmagens, que foram suspensas temporariamente até que Al Pacino conseguisse se recompor. Ou seja, a criação da identidade

ficcional acabou por trazer consequências negativas ao corpo do sujeito real, que é o principal instrumento de trabalho do ator.



FIGURA 35 – O ator Al Pacino no papel de Michael Corleone

Resta acrescentar informações sobre as características de Coppola enquanto cineasta, tarefa para a qual contamos com o auxílio de Delorme (2007, p.85-87). O pesquisador resume a obra do diretor em cinco aspectos principais:

1 – Há um tema a ser discutido – no caso de *O Poderoso Chefão II*, trata-se de um conjunto de temáticas: os hábitos e costumes das famílias ítaloamericanas, o capitalismo norte-americano, a corrupção de crianças inocentes pelo histórico familiar e cultural, a personalidade vil de Michael Corleone em contraste com o paternalismo de Vito e a ascensão e queda de um poderoso núcleo familiar da Máfia.

2 – Os filmes possuem uma destinação, um motivo primordial para que sejam feitos: Delorme observa, ao longo da obra de Coppola, que ele dedicou filmes aos parentes: para o pai (*O caminho do arco-íris – Finian's rainbow*, 1968); para a mãe (*Caminhos mal traçados – The rain people*, 1969), para os filhos (*Vidas sem rumo – The Outsiders*, 1983); para o irmão (*O selvagem da motocicleta – Rumble fish*, 1983); para o filho morto em acidente de carro (*Jardins de pedra – Gardens of stone*, 1987, e *Tucker: um homem e seu sonho – Tucker, one man and his dream*, 1988); para a neta (*Jack*, 1996) e para a família em geral (trilogia *O Poderoso Chefão, The Godfather*, 1972-74-90).

Esse gesto confirma a forte ligação de Coppola com a família, como o próprio declara: “(...) ever since I was a little kid, I was raised to be successfull and rich. If you were raised as I was,

everything you do is to make your family proud of you”.¹⁰¹ (COPPOLA, 1972 *apud* DUNCAN, 2010, p.190) Por questões de identificação e objetivos, seria correto afirmar que tal aspecto o torna absolutamente interessado em temáticas que envolvam parentesco, explicando, de certa forma, seu engajamento (e de sua família) na construção de uma crônica familiar em *O Poderoso Chefão*.

3 – O estilo do cineasta é maleável, determinado em função do assunto. Segundo Delorme, Coppola não é como Martin Scorsese, cujo estilo sobressai à narrativa, o que torna possível identificar rapidamente um filme realizado por ele. Coppola adapta o estilo e a linguagem cinematográfica às propostas do enredo. No caso de nosso objeto de estudo, *O Poderoso Chefão*, aparecem algumas recorrências estilísticas de um filme para outro, sendo os detalhes das montagens paralelas os mais evidentes: são cenas de rituais populares, familiares e religiosos, intercaladas com ações criminosas. Na parte II da trilogia, isso pode ser visto em momentos cruciais (a serem analisados mais detalhadamente no item sobre os modos de organização do discurso):

- A celebração de batismo do filho de Michael Corleone e as negociações corruptas que ele comanda no gabinete, com um senador americano e colegas italianos da Máfia que pedem favores. A sequência remete à abertura do primeiro filme, quando Vito lidera a mesma atividade durante a festa de casamento da filha.
- A festa de *Réveillon* em Cuba e a execução dos inimigos de Michael que também estavam na capital, Havana, e planejavam matá-lo com a colaboração de Fredo Corleone, irmão mais velho do novo Don. Nesse momento, Michael percebe a traição e também assina a sentença de morte de Fredo, dando-lhe um beijo na boca.
- A comemoração do dia de San Genaro nas ruas de *Little Italy*, enquanto o jovem Vito Corleone segue o mafioso Don Fanucci, então no comando da região, para assassiná-lo e tomar o posto de chefe da máfia, iniciando a dinastia dos Corleone em Nova York. Essa sequência é ecoada no terceiro filme da trilogia quando, também durante a festa popular de San Genaro, Vincent Mancini, o sobrinho bastardo de Michael, aparece a cavalo, disfarçado de policial, para matar Joey Zasa, rival dos Corleone, no meio da rua.

4 – O autor credita o estilo que aparece nos trabalhos de Coppola a uma técnica coletiva, na qual o

¹⁰¹ Tradução nossa: (...) desde quando eu era criança, fui educado para ser rico e bem sucedido. Se você foi educado como eu fui, tudo o que fizer será para deixar sua família orgulhosa de você.

diretor atua como se fosse um regente de orquestra dos parceiros com quem trabalha nos filmes, conferindo relativa autonomia para que eles possam criar. Em *O Poderoso Chefão*, essa orquestra é composta pelos músicos Nino Rota e Carmine Coppola (trilha sonora), pelo diretor de fotografia Gordon Willis, pelo montador Walter Murch, pelo cenógrafo Dean Tavoularis, entre outros. Esse conjunto resulta em um Sujeito Comunicante coletivo e multifacetado, apesar de cada integrante agir em função da autoria de Puzo e Coppola, conforme as determinações do roteiro e sob a regência do cineasta, como já foi dito.

5 – O quinto e último aspecto da obra de Coppola é a imagem, que resulta do equilíbrio entre os quatro itens anteriores: assunto, motivação, estilo e técnica, e por isso varia de acordo com o filme. Entre os traços mais marcantes da imagem de *O Poderoso Chefão* estão a oposição entre os planos iluminados, coloridos e de contornos nítidos, e as cenas sombrias, com mais penumbra do que luz. Na parte II, além desse paradoxo entre a escuridão e a clareza, a multiplicidade e a quase ausência das variações de cor (o marrom, o cinza e o ocre são a base das gradações mais recorrentes), algumas regularidades em determinadas sequências criam uma unidade de linguagem e estilo. Tais recursos dialogam com a montagem paralela, permitindo a diferenciação das histórias intercaladas de pai e filho e a produção dos efeitos de sentido:

- As cenas filmadas na Sicília, por exemplo, tanto na infância como na vida adulta de Vito Corleone, são mais claras – as cores claras e o branco são “estourados”, o azul claro do céu é bem marcado, ou seja, as imagens parecem superexpostas à luz, o que pode remeter ao clima da ilha, às pequenas aldeias cujos moradores vivem em contato íntimo com a natureza, com as montanhas, com o Mediterrâneo. E essa atmosfera está ligada também à rusticidade do povo siciliano na postura, no modo de andar, de conversar alto, de lidar visceralmente com as paixões como a vingança e a dor do luto.



FIGURA 36 – Imagem de *O poderoso chefão II* na Sicília: cores claras, tons estourados

- As sequências externas que se passam em Havana possuem cores diversas e vibrantes e muitos planos gerais e movimentos de câmera, com grande quantidade de figurantes e veículos em cena, que ajudam a criar o ambiente caótico de um país americano de terceiro mundo à beira da revolução popular, no final dos anos 50.



FIGURA 37 – Havana: o caos do terceiro mundo expresso nos planos

- As cenas das festas italianas são momentos coloridos. Na primeira comunhão do filho de Michael (que faz referência à festa de casamento de Connie no primeiro filme), os tons claros e pastéis, especialmente o branco, o azul e o rosa, também com superexposição da luz, ajudam a conferir *glamour* à cena, necessário à caracterização da família Corleone como novos ricos em ascensão na sociedade, já com alguns costumes e tradições modificados pela americanização. Na festa de San Genaro nas ruas de *Little Italy*, quando Vito mata Don Fanucci, apesar de haver muitos trajes pretos (que podem estar relacionados à ideia do assassinato ou sugerir esse efeito de sentido), há uma profusão das cores da bandeira italiana por todos os lados, principalmente nos planos gerais.



FIGURA 38 – Os Corleone em Nevada: novos ricos



FIGURA 39 – Festa de San Genaro: cores da Itália

- Na narrativa que conta a história de Michael, a tonalidade predominante são o cinza e o marrom, em variações que vão do bege ao rútilo (um tipo de marrom escuro avermelhado, tom próximo do *bordeau*), cores sóbrias. Eisenstein (2002), em estudos sobre a cor no cinema, retoma as reflexões de pintores e escritores segundo os quais existem relações entre emoções particulares e cores particulares. Para eles, as cores possuem valores psicológicos. Se levarmos em conta essa associação, podemos inferir que a predominância do marrom e do cinza ajuda a tornar os ambientes das cenas sem cor ou brilho, portanto, pesados e lúgubres, como são a vida e a personalidade de Michael Corleone, devido à escolha que ele faz por um “caminho de trevas”.



FIGURA 40 – O mundo tenebroso de Michael Corleone

- Já durante as histórias de Vito, talvez para marcar a época longínqua, a textura dourada e granulada que aparece praticamente ao longo de todo o filme fica mais forte. Além disso, durante a vida adulta do primeiro Don Corleone, há muitos planos em que a iluminação é mais opaca, como se as personagens estivessem à luz de velas, também sugerindo um passado mais distante.



FIGURA 41 – O mundo antigo de Vito Corleone: luz baixa e tela dourada granulada

Para Delorme, de todos esses aspectos da obra de Coppola, o principal é o assunto, a temática, e os filmes do cineasta têm em comum a divisão entre duas idades: a da vida, da velocidade, da juventude; e a da decadência, da melancolia, da morte. Essa dualidade fica clara na trilogia *O Poderoso Chefão*. No segundo filme, é pertinente afirmar que ela está representada na montagem paralela das vidas de pai e filho. A vida, a velocidade e a juventude marcam o momento de iniciação de Vito Corleone no mundo da Máfia. Um jovem trabalhador, pai e provedor acaba perdendo o emprego para o sobrinho de um mafioso. O ator Robert De Niro interpreta a personagem como um homem vigoroso, esperançoso, batalhador, que sonha em poder dar uma vida melhor à família, e é seduzido pela ideia de tomar a frente de um grupo, o que implicaria em conseguir as regalias que

almejava. Essas mesmas características lhe dão a perspicácia para tomar a medida necessária para alcançar o objetivo: aniquilar heroicamente o temido e odiado comandante local e substituí-lo numa gestão paternalista, acolhedora, baseada no prestígio e na troca de favores.

Por outro lado, vê-se a decadência, a melancolia e a morte na história desenhada por Michael Corleone. Em contraste com a política da troca de favores pelo bem de todos regida por Vito, ele assume a liderança num processo paranóico de isolamento. A italianidade familiar é descaracterizada por uma americanização dos negócios da máfia, cada vez mais misturados com o lado obscuro da política capitalista dos EUA: o lar dos Corleone é transferido para Nevada, terra de novos ricos da sociedade norte-americana, os negócios expandem rumo à Las Vegas dos cassinos e à Cuba de Fulgêncio Batista. Junto a esse projeto megalomaniaco que transforma Michael em um homem cego pelo poder, os conluios ganham marcas de cinismo e traição, culminando na emboscada armada pelo próprio irmão e na implosão da família Corleone. O comando herdado do pai adquire proporções trágicas.

“Plus le film avance, plus la jeunesse triviale de Vito sonne comme un écho héroïque à la lente descente aux enfers de Michael. La jeunesse et la maturité, l'espoir et le désenchantement semblent les revers de la même médaille, le pile et le face d'un même individu à deux âges”.¹⁰² (DELORME, 2007, p. 27) O perfil zeloso e protetor de Vito Corleone não o exime da sede de vingança nem das contravenções pelas quais ele é responsável, e que acabam numa disputa entre famílias marcada por assassinatos violentos (mostrada no primeiro filme da trilogia). As diferenças entre pai e filho não anulam o fato de a trajetória percorrida por Michael ser uma continuidade da história e dos feitos de Vito. Basta lembrar que Michael Corleone entrou para a Máfia motivado pelo atentado sofrido pelo pai, logo, por um mesmo sentimento de vingança, o que nos leva à segunda temática marcante da obra de Coppola e de *O Poderoso Chefão*: a sucessão.

On comprend pourquoi chaque film est une fable morale: il faut transmettre la transmission. Coppola se rêve en père et parrain, ne nous apprenant pas seulement que la guerre est confuse et que le pouvoir rend fou, mais que la transmission nous lie tous. C'est une morale filiale, qui débordé la famille pour toucher l'amitié, la solidarité et l'histoire. L'idée de destination relève de la transmission; le *style* également, puisqu'on hérite des formes du passé. La transmission est ce qui permet de lutter contre le temps.¹⁰³ (DELORME, 2007,

¹⁰² Tradução nossa: Quanto mais o filme avança, mais a juventude trivial de Vito soa como um eco heróico à lenta descida ao inferno de Michael. A juventude e a maturidade, a esperança e o desencantamento parecem os reversos da mesma moeda, as duas faces de um mesmo indivíduo em duas idades.

¹⁰³ Tradução nossa: Compreende-se por que cada filme é uma fábula moral: é necessário transmitir a transmissão. Coppola se imagina no pai e padrinho, ensinando não só que a guerra é confusa e que o poder enlouquece, mas que a transmissão nos conecta todos. É uma moral filial que vai além da família para atingir a amizade, a solidariedade e a história. A idéia de destino remete à transmissão; o *estilo* também, porque nós herdamos formas de passado. A

p.87)

Assim, por trás do paradoxo entre vida e morte e da questão da transmissão entre gerações, estaria uma tentativa de apreensão e compreensão do passar do tempo, já que não se pode vencê-lo. Como afirma Coppola no diário de filmagens do filme *Dracula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), ninguém existe sem o tempo e o tempo não espera ninguém¹⁰⁴ (COPPOLA, 1991, *apud* DELORME, 2007). Essa ideia se faz presente em *O Poderoso Chefão*: no primeiro filme, Vito está no fim da vida e passa o comando dos Corleone para Michael; no segundo, o paralelo entre pai e filho reafirma a questão da sucessão e das escolhas feitas ao longo do tempo, para que seja possível entender o que acontece com as vidas de ambos; finalmente, o terceiro filme mostra a tentativa de redenção de Michael, que se aproxima da morte. Dessa maneira, a trilogia confirma a noção de que o tempo é implacável. De posse desses conhecimentos sobre o circuito externo, começamos a passagem para o circuito interno através do *scriptor*, elemento intermediário entre o fazer e o dizer discursivos.

2.2 – O SCRIPTOR

A melhor ferramenta para se compreender o *scriptor* na análise discursiva de um filme é o *making of*, cuja tradução literal é “o fazer de”. O *making of* consiste em vídeos e textos com informações sobre os bastidores da produção de um filme, detalhes da criação e soluções práticas empregadas para a materialização da obra. Ou seja, é exatamente o momento em que o *scriptor* entra em ação, é justamente o espaço intermediário, de trânsito do circuito externo para o interno. Enquanto realiza o filme, a equipe de produção está localizada precisamente entre o nível situacional, onde os integrantes se constituem enquanto seres reais, e o discursivo, do filme pronto. O que acontece durante esse processo de passagem de um nível a outro gera consequências para a encenação do ato de linguagem, por isso as informações sobre o *making of* permitem visualizar claramente a instância do *scriptor*.

Como já foi esclarecido na primeira parte da tese, no filme narrativo de ficção, a constituição do *scriptor* é marcada pela coletividade, uma vez que resulta da união das atividades de todos que desempenham cada função necessária à composição da peça cinematográfica. Para conhecer o

transmissão é o que permite lutar contra o tempo.

¹⁰⁴ “One can be frozen in time. One can be beyond time. One can be ahead of time. One can be behind time. But, one cannot be without time. (...) Time waits for no man”. Tradução nossa: É possível estar congelado no tempo. É possível estar além do tempo. É possível estar à frente do tempo. É possível estar atrás do tempo. Mas não é possível ser sem o tempo. (...) O tempo não espera ninguém.

scriptor de *O Poderoso Chefão II*, serão apresentadas informações de *making of* com relação a determinadas ações que, ao passar pela ponte do *scriptor*, além de construir, trouxeram modificações para o que seria a elaboração original do discurso no circuito interno. Não é possível falar de todos os componentes do *scriptor*, motivo pelo qual abordaremos apenas alguns que consideramos mais decisivos para o produto final: atores, diretor de fotografia, diretor de arte, montador, compositores da trilha sonora. Veremos o quão forte é o caráter de transição do *scriptor* ao perceber que, embora esteja empenhado em criar o objeto de troca do nível discursivo, para falar dele e explicá-lo, será frequentemente necessário recorrer ao nível situacional, ou seja, o *scriptor* está presente nos dois circuitos do quadro do contrato comunicacional.

Com relação ao “eu poético” do roteirista, cabe ressaltar duas observações de Coppola sobre o roteiro:

1) A primeira é que o texto está sempre sendo reescrito e alterado, até a véspera da filmagem, é comum que uma cena seja decidida em cima da hora. Dois exemplos disso são as contratações dos atores Marlon Brando (Don Vito Corleone) e Richard Castellano (Peter Clemenza), que foram negociadas até o último minuto, mas não aconteceram. As ausências desses dois personagens fizeram com que o roteiro original fosse consideravelmente modificado: no caso de Brando, Coppola escreveu um novo desfecho para o filme; no caso de Castellano, foi preciso adequar a história para justificar um desfalque importante, já que Clemenza havia se destacado no primeiro filme, e ainda foi necessário criar uma nova personagem que desempenhasse as funções dramáticas que seriam conferidas ao *caporegime* na narrativa.

Insatisfeito com as condições do contrato da Paramount em *O Poderoso Chefão*, Marlon Brando recusou participar da Parte II, mas Coppola ainda tentou convencê-lo a fazer pelo menos a sequência final. Seria um *flashback* remontando a um período anterior à narrativa do primeiro filme, com a família reunida quando Michael anuncia o alistamento para os fuzileiros navais, e contaria com uma cena entre pai e filho, que representaria uma espécie de resumo de toda a saga, agora que o espectador sabia o que iria acontecer com Michael tempos depois. Na noite anterior à filmagem, o diretor perdeu a cena que seria feita devido à negativa de Brando. Assim, imaginou uma situação em que Vito Corleone estivesse presente sem haver necessidade de ser filmado: uma festa surpresa de aniversário, dando as informações do alistamento de Michael, porém sem o *tête-à-tête* entre os dois Dons. Essa parte foi substituída pela imagem de Michael sozinho na sala, na expectativa de ver o pai, quando a chegada dele é anunciada e os outros irmãos saem para recebê-lo em um cômodo da

casa. Foi a solução encontrada pelo roteirista e diretor para manter o objetivo de fazer com que, ao ver Michael Corleone, o espectador possa refletir a respeito da transformação que ele viverá. Enquanto aguarda o aniversariante, ainda não imagina que, em vez de herói de guerra com futuro brilhante, aquele jovem se tornará “um homem sem coração que mata o próprio irmão, além de afastar e rejeitar a esposa”¹⁰⁵, sugerindo a inevitabilidade do destino.



FIGURA 42 – A festa surpresa para Vito Corleone: compensação para a ausência de Marlon Brando

Richard Castellano, por sua vez, havia concordado em participar do filme, mas fez uma exigência que Coppola não poderia aceitar. O ator queria que todas as falas de Clemenza fossem escritas por alguém relacionado pessoalmente a ele. Dessa maneira, a solução encontrada por Coppola foi literalmente matar Clemenza, que “reencarna” na figura de Frank Pentangeli (o diretor esclarece nos comentários do filme que todas as ações de Pentangeli haviam sido escritas para Clemenza). O personagem aparece logo no início, na festa de batismo do filho de Michael, com um pedaço de pano preto amarrado no braço, representando o luto pela morte de Clemenza. Na primeira aparição no filme, ele lamenta a perda do *caporegime*, mas, dramaticamente, em termos da estrutura da narrativa, ele está ali para assumir o posto do “falecido”.

¹⁰⁵ Citação de Coppola retirada dos comentários sobre o filme no DVD da coleção restaurada.



FIGURA 43 – Frank Pentangeli: o novo Clemenza

2) A segunda observação do roteiro refere-se ao processo de construção da história, ou seja, o exato momento em que o eu poético/*scriptor* age. Já foi informado que a narrativa que envolve a juventude de Vito Corleone foi adaptada do livro de Mário Puzo, enquanto a trajetória de Michael foi criada para o filme. Para colocar essa narrativa em funcionamento, o roteirista buscou dados do nível situacional acerca da Máfia, com base em artigos de jornais e pesquisas que o ajudaram a entender a máfia quando ascendeu ao nível dos políticos nos anos 50: “Grande parte disso foi pesquisado sobre o que realmente aconteceu com as várias facções que estavam envolvidas com a máfia na época, e o homem, antes considerado nosso aliado em Miami, não passava de uma versão 'generosa' do Meyer Lansky, recriada, aqui, no personagem de Hyman Roth”¹⁰⁶.

Além disso, Coppola estudou sobre Cuba na época em que Fulgêncio Batista era o ditador e a revolução popular estava prestes a acontecer, até o momento da renúncia do então presidente, que foi reproduzida no filme. A cena do telefone de ouro, quando Fulgêncio Batista recebe os aliados para uma reunião, entre eles Michael Corleone e outros mafiosos, é baseada em fatos reais, segundo o cineasta. Coppola inclusive comenta que Fidel Castro elogiou o realismo das cenas, mas o diretor credita isso ao fato de achar que o filme retrata o revolucionário cubano como vencedor. Com relação a essas duas observações, percebe-se o *scriptor*, na figura do roteirista, como aquele que executa a atividade de pesquisa e de inserção dos dados no contexto da ficção, no nível discursivo, adequando-os à narrativa que vai ser contada.

¹⁰⁶ Citação de Coppola retirada dos comentários sobre o filme no DVD da coleção restaurada.



FIGURA 44 – Episódio do telefone de ouro em Cuba: baseado em fatos reais

Um último detalhe a ser examinado no *scriptor* do roteirista é o fato de o texto ter sido escrito a quatro mãos. O processo de elaboração do roteiro e as negociações entre os dois autores sobre o conteúdo da história fazem parte da instância mediadora entre circuitos externo e interno. Como exemplo citamos a personagem Fredo, irmão de Michael que o trai e acaba assassinado por determinação de Don Corleone. Nos comentários do DVD da coleção restaurada, o cineasta revela que Mario Puzo não concordou que Fredo fosse tão traidor a ponto de ser morto por Michael, o que contradizia os valores da família italiana tão presentes na narrativa. Coppola não queria acatar a sugestão, pois acreditava que a traição seguida de morte tinha a dramaticidade ideal para a história, então Puzo impôs a condição de que, enquanto a mãe deles estivesse viva, o assassinato não poderia acontecer – e assim foi feito.

O “eu poético” ou *scriptor* do diretor é aquele que passa por todas as etapas de produção, desde as ambientações até a montagem do filme, pelo fato de ser o responsável pelas decisões determinantes para a execução dos trabalhos, como verificaremos em algumas atividades de *O Poderoso Chefão II*. Para a cena do interrogatório de Michael no Senado, o diretor não escalou atores para os papéis de senadores, mas sim empresários, amigos, advogados, por acreditar que pareceria mais real. No que concerne à performance dos atores em geral, além de guiar a interpretação, Coppola realizou dinâmicas de ensaios com improvisos de situações que os fizessem imergir no mundo das personagens (sendo tal imersão mais um trabalho que integra o *scriptor*). Assim que definiu a mansão de Nevada como sede residencial da família Corleone, Coppola coordenou improvisações de cenas corriqueiras do cotidiano pelos atores, com o objetivo de ajudá-los a entrar no ritmo e, ficcionalmente, tomar posse da propriedade. O método de composição das personagens pelos atores também ajuda a na verificação do *scriptor*: Al Pacino, por exemplo, teve a oportunidade de observar e conviver com gângsteres para incorporar características deles à personalidade de Michael

Corleone.

Outro traço do diretor no *scriptor* são as opções da linguagem cinematográfica. Coppola optou por certa unidade estilística do segundo filme com o primeiro da trilogia, de maneira que foi mantida a justaposição das cenas de rituais e festas paralelamente a assassinatos violentos, como quando Vito mata Don Fanucci durante a festa de São Genaro, entre outros aspectos:

Eu diria que cada cena em *O Poderoso Chefão II* dava continuidade a alguma cena do primeiro *O Poderoso Chefão* e o curioso é que para adiantarmos a história, tínhamos que repeti-la. Essa foi uma das razões porque usei uma estrutura dupla e um tempo no passado e outro no presente para dar uma dimensão além de, meramente, repetir *O Poderoso Chefão* que, em parte, era o que eu achava que estava fazendo. Se não fosse assim, eu não saberia como avançar a partir do primeiro filme¹⁰⁷.

Coppola também atuou incisivamente na montagem do filme. De acordo com Farber (1974, *apud* DUNCAN, 2010), *O Poderoso Chefão* teve pelo menos 32 alterações após uma sessão para críticos, antes da estreia. O diretor percebeu que o tamanho dos segmentos das histórias intercaladas de Vito e Michael poderia atrapalhar na compreensão e no envolvimento do público com as narrativas. Assim, ele determinou que a duração das sequências fosse dobrada, aumentando o tempo de contato do espectador com cada parte da trama. Mas o *scriptor* dessa etapa de produção do filme é marcado principalmente pela figura do profissional que executa o serviço, o montador. É Richard Marx, montador da parte II da trilogia, quem explica como isso acontece¹⁰⁸:

Geralmente, durante a montagem, você encontra o ritmo do filme, que é um processo crescente. O ritmo pode acelerar ou diminuir, conforme a história pede, mas costuma ser um ritmo que nos leva para o fim do filme. Dadas a estrutura de *O Poderoso Chefão II* e a diferença de ritmo entre as duas histórias internas, uma sempre acelerava a outra. E, geralmente, para surpreendê-lo. No fim das contas, essa era a dificuldade de estruturar o filme. Como manter o público emocionalmente envolvido com o filme sem violar a integridade do material.

Ou seja, o que caracteriza o *scriptor*, no que diz respeito ao montador, é o trabalho de costura dos planos que compõem o filme, mas não se trata apenas de juntar imagens e cenas, colocando uma seguida da outra. Como esclarece Marx, o ritmo é adquirido durante a montagem, e em *O Poderoso Chefão II* a montagem paralela exigia uma espécie de diálogo entre as duas narrativas, de forma que, apesar de diferentes, elas pudessem ser complementares. Isso será visto mais detalhadamente no item sobre o modo de organização narrativo de *O Poderoso Chefão*. Por enquanto, vale reiterar que o ato de “cerzir” o filme, com atenção para o ritmo e os efeitos de sentido a serem provocados

¹⁰⁷ Citação de Coppola retirada dos comentários sobre o filme no DVD da coleção restaurada.

¹⁰⁸ Depoimento do montador no DVD bônus da coleção restaurada da trilogia.

pela combinação entre as sequências, é o que revela o *scriptor* montador em ação.

Quanto à trilha sonora, o *scriptor* de *O Poderoso Chefão II* (assim como os outros dois filmes da trilogia) possui *a priori* uma dupla face: para a criação das canções inseridas durante a montagem, Coppola escolheu o italiano Nino Rota. Conhecido pela parceria com o cineasta Federico Fellini, Rota era compositor e regente de orquestra, e sua obra também incluía peças para óperas e balés. Apesar da resistência inicial da *Paramount* para contratá-lo no primeiro filme, Coppola insistiu e acabou conseguindo, e o perfil do compositor certamente ajudou a conferir o realismo necessário às cenas no quesito “italianidade”. Esse traço também ficou garantido para a música fonte, ou seja, as canções tocadas durante as filmagens, que faziam parte das cenas, e cuja responsabilidade pela execução e pela criação (em alguns casos) coube ao músico Carmine Coppola, pai do cineasta. Eram essencialmente músicas italianas, de orquestra, e o maestro selecionou também as operetas e canções cubanas tocadas na cena da festa de ano novo em Havana.

Esse *scriptor* múltiplo pode ser entendido como encarregado do trabalho de criação, regência, execução das canções, afinadas com as atmosferas das cenas e as determinações dramáticas e expressivas da narrativa. Deve-se ressaltar ainda que os músicos participantes que executaram essas peças também fizeram parte do *scriptor* da trilha sonora no momento em que executavam as canções, tanto em cena, para Carmine Coppola, como no estúdio, para a trilha sonora de Nino Rota. Basta lembrar que o *scriptor* é a instância que coloca a ficção em movimento para compreender suas múltiplas facetas em cada fase da produção de um filme, inclusive no que diz respeito à parte sonora e musical. Pois, em soma ao que acaba de ser mencionado, há que se lembrar ainda que, além do diretor, o montador ou o editor de som também atuam na configuração desse “*scriptor* de áudio”, para inserir as canções e combiná-las com as sequências fílmicas.

A construção dos ambientes de *O Poderoso Chefão II* também é um trabalho do *scriptor*. Encontrar as locações ideais, construir os cenários, cada mínimo detalhe que contextualiza e materializa o espaço ficcional é tarefa do *scriptor* composto pelo diretor de arte, cenógrafos e figurinistas. A mansão de Nevada, então abandonada, foi escolhida como casa dos Corleone antes que o roteiro fosse escrito, e os cenários foram construídos com o texto ainda em fase de elaboração. Esse trabalho simultâneo do *scriptor*, de materialização (no sentido literal do termo) dos lugares da ficção e da estrutura da narrativa pode ter dado margem a um processo de retroalimentação: elementos da construção do texto foram determinantes para a caracterização dos cenários, ao mesmo tempo em que aspectos dos ambientes físicos da ficção podem ter interferido nos rumos da narrativa.

Certamente, Coppola idealizou várias cenas da família Corleone com base no que o espaço da mansão lhe oferecia, e a imponência da casa correspondia exatamente à ideia de que Michael havia decidido construir uma fortaleza para manter a família segura dos inimigos que ele fazia ao longo de sua gestão. A cena em que a casa é fuzilada, na noite da festa de primeira comunhão do filho de Michael, coloca em cheque a aura de intocável que o novo Don Corleone buscava para si, tornando-o consciente da própria vulnerabilidade que motivaria a paranóia ao longo do filme.



FIGURA 45 – Tiroteio em Nevada: a fragilidade do refúgio dos Corleone

A partir da exposição de alguns traços do *scriptor* em *O Poderoso Chefão II*, é possível compreender o funcionamento dessa categoria na encenação do ato de linguagem que envolve o filme narrativo de ficção. A ocasião em que se “põe a ficção em movimento”, em termos práticos, não só possibilita a materialização da obra, como também agrega novas informações e efeitos de sentido ao que estava previsto ainda no circuito externo. Se não fosse pelas ações do *scriptor*, em primeiro lugar, *O Poderoso Chefão II* nem nenhum outro filme seriam concluídos – elas são inerentes à construção do discurso fílmico. Em segundo, o resultado final depende do *scriptor* e do que acontece nesse trajeto do circuito externo para o interno. O filme de Coppola poderia ter resultado em algo completamente diferente se as condições do *scriptor* que acabamos de mencionar fossem outras (assim como as que não foram mencionadas, dado que são diversas e inesgotáveis para nosso trabalho). Tais informações serão de grande utilidade para a próxima etapa de análise, que concerne ao circuito interno do contrato de comunicação de *O Poderoso Chefão II*.

2.3 – O CIRCUITO INTERNO

O circuito interno ou do dizer dá lugar à materialização do discurso, e é onde se localizam os protagonistas da troca linguageira ou seres de fala: o Sujeito Enunciador (Eue) e o Sujeito Destinatário

(Tud). Em *O Poderoso Chefão II*, a atuação de Eue e Tud, no nível discursivo, por meio do *scriptor*, indica a *mise en scène* comandada pelos sujeitos externos Euc e Tui abordados no item 2.1 (*grosso modo*, os autores do filme, Puzo e Coppola, além dos integrantes da equipe de produção, ocupam o lugar do Sujeito Comunicante, enquanto os espectadores tomam a posição do Sujeito Interpretante). Quanto ao Sujeito Destinatário (Tud), inacessível pelo fato de não termos clareza a respeito da identidade do público projetada por Euc, é possível, no máximo, levantar algumas hipóteses. Cada integrante do Euc (Puzo, Coppola e equipe de produção do filme) constrói uma ou mais imagens para o Sujeito Interpretante, um tipo de espectador imaginado, seja um indivíduo ou uma coletividade, seja o público ou o próprio diretor e o roteirista do filme, conforme já visto na primeira parte.

Mas a se considerar os indícios deixados pelo objeto de análise *O Poderoso Chefão II*, arriscamos dizer que o principal mote para a composição de Tud seria uma projeção de Francis Ford Coppola sobre si mesmo, a partir da qual ele teria uma imagem autocentrada do público. O motivo dessa asserção reside em diversas afirmações do próprio diretor, entre elas a frase dita por ele após ouvir o acorde final de Nino Rota para a cena de encerramento do filme, de acordo com a reportagem de Maureen Orth para a revista *Newsweek*, em 1974 (*apud* DUNCAN, 2010, p.270): “If audience doesn't walk out crying, I'm going to cry”¹⁰⁹, em que ele demonstra uma possível decepção com o público caso não veja a reação que espera conseguir do espectador, e que parece tão óbvia para o cineasta que dá a impressão de que ele mesmo reagiria dessa forma diante do filme, se fizesse parte da plateia.

Outro vestígio desse Tud “autocentrado” projetado por Coppola pode ser encontrado nos comentários dele sobre o filme, na coleção restaurada em DVD. No final de *O Poderoso Chefão II*, ele fala sobre o convite para fazer o terceiro filme da saga:

Foi irônico, pois quando finalmente aceitei a oferta para fazer *O Poderoso Chefão III* e fiz minhas exigências, para poder ter o controle e amadurecer mais o tema, que seria um tipo de Rei Lear, um homem procurando resolver sua vida, já que nos dois filmes a vida pessoal dele estava se tornando terrível. Ele havia perdido tudo. Perdido a família, os filhos, a esposa, como fica demonstrado na cena em que ele fecha a porta diante dela. Eu pensei: “eu não posso ver mais nada depois disso. Este homem se arruinou e perdeu tudo o que valorizava. Começou como o mocinho e terminou como o bandido e ele será eternamente atormentado por isso”. Disse que gostaria que o terceiro filme mostrasse a redenção. Ele não seria mais o homem frio, assassino e vingativo de antes.

A maneira como ele lida com o rumo tomado pela vida de Michael nos dois primeiros filmes, expressada na frase “Eu não posso ver mais nada depois disso”, transmite a ideia de que ele se

¹⁰⁹ Tradução nossa: Se o público não sair chorando, eu vou chorar.

coloca como espectador do filme. Assim, tendo acompanhado a trágica história de isolamento e destruição da família pelo próprio protagonista, Coppola se desloca do lugar de público, que não aguenta mais assistir à derrocada de Michael Corleone, para o de autor, com a faculdade de dar à personagem a chance de redenção, e aliviar angústia que ele imagina ser sentida pelo auditório com a trajetória do segundo Don Corleone. E essa projeção do Tud é baseada nos próprios sentimentos experimentados pelo diretor diante da história contada por ele.

Para completar esse raciocínio acerca de um dos prováveis Sujeitos Destinatários projetados pelo Sujeito Comunicante, recuperamos mais alguns comentários do cineasta sobre o filme, no DVD da coleção restaurada. Ao longo de toda a trama, ele revela elementos autobiográficos incorporados à ficção, como os casos e memórias de família:

- A cena em que o então menino Vito Andolini fica de quarentena na Ilha Ellis, antes de entrar nos EUA, foi baseada no que aconteceu com uma tia de Coppola quando ela emigrou da Itália para a América.
- Para a cena em que Vito Corleone observa a esposa cuidar do filho com pneumonia, Coppola utilizou uma informação da avó, de que era comum usar um copo, como se fosse uma ventosa, para fazer a vaporização do pulmão do bebê.
- As lembranças do diretor relacionadas às festas familiares e populares ítalo-americanas foram usadas como dados para a constituição das sequências da comemoração da primeira comunhão do filho de Michael e da celebração de São Genaro em que Vito mata Don Fanucci.
- A ideia para a morte de Fredo Corleone também surgiu de uma recordação do passado:

Quando era garoto, com cerca de sete, oito anos, eu não só acreditava, como adorava a Virgem Maria, achava que ela tinha um lugar especial para mim em seu coração. Como dizem, a Virgem Maria ama as crianças. Além disso, se eu rezasse a Ave-Maria, os meus desejos se tornariam realidade. Um dia, saímos para pescar em um grande barco e ninguém estava pegando peixes, só eu. Eu rezava a Ave-Maria, jogava o anzol, puxava, e pegava um peixe. Pesquei 28 peixes, e os outros não pegaram nenhum. Tinha certeza de que era um escolhido e que a Virgem Maria me favorecia. Ela se parecia com a minha mãe que a vida toda fora uma linda mulher de cabelos castanhos tipo a Branca de Neve, que também lembra a Virgem Maria. Eu li muito sobre a mitologia da Virgem Maria. Por isso dei essa história ao Fredo, ele pegaria um peixe cada vez que dissesse uma prece e, no final, ele estaria rezando logo antes de Neri apertar o gatilho.

Além de reforçar a marca do ethos do diretor em *O Poderoso Chefão II*, como será visto no item 3.1, a constante referência à própria vida feita pelo cineasta ao longo do filme revela como ele projeta o auditório (Tud) sobre uma imagem de si mesmo, dentre outras possíveis projeções. Isso acontece na medida em que, ao colocar tais elementos pessoais na narrativa, ele parece acreditar que esses itens agregam valor à história, pois, conforme já esclarecido nas páginas anteriores, o diretor está ciente de que o filme é uma megaprodução e precisa obter sucesso (lucro) nas bilheterias, atendendo às expectativas da *Paramount Pictures*. Logo, realiza escolhas fortemente ligadas àquilo que imagina que o público irá gostar ou se envolver, com base no que ele próprio supõe que gostaria de ver se fosse espectador.

O Sujeito Enunciador (Eue) de *O Poderoso Chefão II* resulta da soma de encenações fingidas do ato de linguagem pelas personagens e narradores expressas na equação $Eue = [(Eue' \Leftrightarrow Tud') Eue'']^x$. Como o narrador da trilogia é do tipo que se omite para deixar a narrativa se desenrolar com “autonomia” perante o espectador, veremos como devem ser entendidas as enunciações fingidas das personagens na constituição do Eue. Isso será feito a partir do exemplo do primeiro diálogo que aparece no filme, na Sicília, entre a mãe do garoto Vito Andolini e o chefe local da máfia, Don Ciccio.

O nível “situacional” da cena é informado pela primeira sequência do filme, após uma vinheta de abertura que repete o final do primeiro filme, o ritual de “batismo” de Michael Corleone como o novo Don, recebendo o tradicional beijo na mão, num ângulo mais fechado. A vinheta termina com a imagem da cadeira que antes era ocupada pelo pai de Michael, dando início à parte II da trilogia, que começa com um plano geral de uma área montanhosa da Sicília. As imagens mostram, de longe, uma fila de pessoas que surgem andando lentamente, em direção à posição em que a câmera foi colocada. Aqui, o plano geral cumpre uma das funções de linguagem cinematográfica, de situar o homem em um espaço. Caracteres em superposição ao plano informam o contexto: “O padrinho nasceu em Corleone, Sicília, e deram-lhe o nome de Vito Andolini. Em 1901, seu pai foi assassinado por ter insultado o chefe da Máfia local. Seu irmão Paolo jurou vingança e surgiu pelas montanhas, deixando Vito, o único filho herdeiro, com sua mãe no enterro. Ele só tinha nove anos”.



FIGURA 46 – Plano geral da Sicília

O plano se fecha sobre o detalhe das pessoas que caminham e, entre elas, um grupo de homens que carregam um caixão seguidos por uma senhora abraçada a um menino, revelando que se trata do funeral do pai de Vito. O próximo plano, ainda mais fechado, enquadra Vito e a mãe, apresentando as personagens mencionadas nos caracteres. Outro plano geral continua a mostrar o cortejo fúnebre, para introduzir à cena uma nova informação: barulhos de tiros. O grupo se desfaz e outro plano geral, mais aberto, mostra que cada um corre para uma direção diferente, enquanto tiros e gritos são ouvidos. A câmera fecha novamente sobre a imagem da Sra. Andolini sentada no chão, agarrando o filho e o caixão ao mesmo tempo.



FIGURA 47 – Vito Andolini e a mãe no funeral do pai

Sobram apenas algumas mulheres perto da viúva, também agachadas e escondidas atrás de pedras, o que já indica um aspecto marcante da cultura italiana na época, reproduzido em novas proporções na família Corleone: a mulher ficava à margem, como nas diversas cenas em que Michael fecha a porta na cara da esposa Kay Adams para resolver assuntos de negócios, assim como na cena em que Vito, já adulto, recebe pela janela um embrulho de Clemenza, e se tranca no banheiro para verificar

o conteúdo (armas de fogo), longe da vista da Sra. Corleone. De volta à cena, uma mulher surge de repente, correndo e gritando: “Eles mataram o garoto! Mataram o jovem Paolo! Assassinos”. Vito, a Sra. Andolini e mais uma mulher se levantam, e correm para o local de onde vêm os gritos, seguidos pelos outros. Nesse momento, percebe-se que também havia um homem escondido ali.

O próximo plano enquadra de perto o corpo de Paolo, deitado de costas, com a cabeça sangrando. Os italianos surgem ao fundo da imagem, que os mostra apenas do tronco para baixo, desfocados. Apenas a mãe aparece, ao se aproximar do cadáver e se abaixar para abraçá-lo. Vito surge no canto direito da imagem, também sem foco, e observa de longe o sofrimento da mãe. A respeito do ângulo dessa cena, vale ressaltar a informação dada por Coppola nos comentários, de que ele tentou reproduzir a foto de um jornal italiano encontrado por ele durante as pesquisas sobre a máfia siciliana para essa parte do roteiro, que noticiava o assassinato de um rapaz chamado Paolo Ricobono. O dado faz parte do circuito externo do filme, mas, tal como foi o objetivo do diretor, confere realismo ao nível “situacional” ficcional da encenação fingida que estamos avaliando.



FIGURA 48 – A morte de Paolo Andolini: plano inspirado na realidade

Chega o momento do diálogo. De mãos dadas com Vito, a viúva chega ao portão da casa do mandante das duas mortes. Até então, o espectador não sabe que o nome dele é Don Ciccio, mas a Sra. Andolini se encarregará de fazer a apresentação. Ela entra na casa seguida por dois homens armados, e o plano da rua, no portão, é substituído por um contraplano que os mostra já dentro da casa, passando pelo jardim, em direção ao local em que a câmera está posicionada. No plano seguinte, percebemos que se tratava de uma visão subjetiva de Don Ciccio, pois ele está sentado em frente ao caminho do jardim por onde a Sra. Andolini entra.



FIGURA 49 – Câmera subjetiva: Sra. Andolini entra na casa de Don Ciccio

É o momento da caracterização da personagem diante do espectador: um homem rústico, sentado numa cadeira parecida com a mostrada na vinheta de abertura do filme, tomando licor displicentemente, enquanto uma integrante da família que ele acabara de desfalcocar entra na casa. Ele gira a cabeça, parecendo surpreso com a visita deixando o copo de lado, e mais uma justaposição entre a imagem dele e a da Sra. Andolini entrando mostra que ela se aproxima. O diálogo começa, numa sequência de plano e contraplano entre a imagem da viúva com o filho, vistos por trás da cadeira de Don Ciccio, e a imagem do mafioso, visto por trás do ombro de Vito – o senhor sentado e o garoto estão na mesma altura. Os dois planos mostram que capangas do mandante do crime acompanham o diálogo, armados.

Sra. Andolini (beija a mão de Don Ciccio): *Meus respeitos, Don Ciccio. Don Ciccio, matou meu marido porque ele não se rendeu ao senhor. E meu filho mais velho, Paolo, porque ele tinha jurado vingança. Mas Vito tem só nove anos, e é mudo. Ele nunca fala.*

Don Ciccio: *Não me assusta o que ele diz.*

Sra. Andolini: *Ele é fraco. Não poderia machucar ninguém.*

Don Ciccio: *Mas quando crescer, ele vai ficar forte.*

Sra. Andolini: *Não se preocupe. Este menino não pode lhe fazer mal.*



FIGURA 50 – Don Ciccio ouve a Sra. Andolini

Don Ciccio levanta da cadeira e, nesse momento, um plano aberto mostra a fachada da casa dele. Na imagem aparecem Vito e a Sra. Andolini, de costas, Don Ciccio de pé, de frente para eles, e quatro capangas armados, o que sugere um aumento de tensão diante da iminência de um conflito.

Don Ciccio: *Quando se tornar um homem, vai querer se vingar.*

Sra. Andolini: *Eu imploro, Don Ciccio, poupe meu único filho.*

Ela segura a mão de Don Ciccio e o plano da fachada é substituído por um plano da viúva, segurando a mão do mafioso, com Vito logo atrás, observando a conversa.

Sra. Andolini: *Ele é tudo que me sobrou. Juro por Deus que ele nunca lhe fará mal algum. Poupe-o!*

Don Ciccio (empurra a viúva e balança a cabeça negativamente): *Não.*



FIGURA 51 – A Sra. Andolini negocia o futuro do filho com Don Ciccio

A cena volta ao plano da fachada, desta vez mais aproximado das personagens. A mãe de Vito se abaixa, tira um punhal do vestido e ataca Don Ciccio com uma gravata, apontando a faca para o pescoço dele. Imediatamente os quatro capangas se aproximam, apontando armas para ela.

Sra. Andolini: *Vito, corra! Um passo e eu o mato!*

Ela olha para o filho fugindo. Um contraplano médio mostra Vito correndo em direção à porta. Na sequência, um plano mais fechado enquadra Don Vito, a Sra. Andolini, com o braço em volta do pescoço dele, e um dos seguranças com a arma apontada para ela, no momento em que ela vacila e olha para Vito correndo.

Sra. Andolini: *Corre, Vito!*

O plano se abre novamente. Um capanga toma a faca e Don Ciccio empurra a viúva. Outro capanga atira na mãe de Vito. Um contraplano fechado sobre Vito mostra que ele volta quando percebe que a mãe foi baleada.

Don Ciccio: *Matem-no!*

A partir deste momento, planos dos capangas de Don Ciccio, armados, correndo em direção ao garoto, são intercalados com planos de Vito fugindo pelo jardim. Essa sequência tem cinco minutos e quarenta e cinco segundos de duração.

Vejam primeiro como se dá a encenação fingida do ato de linguagem entre a Sra. Andolini e Don Ciccio, que fazem parte da composição do Sujeito Enunciador do filme *O Poderoso Chefão*. Nesse caso específico, para a equação $Eue = [Eue' (Tud') \Leftrightarrow Eue'' (Tud'')]^x$, temos uma base $[Eue' (Tud') \Leftrightarrow Eue'' (Tud'')]$, em que:

$Eue' (Tud')$ = Sra. Andolini na figura do Sujeito Enunciador Eue' com a projeção que ela faz de
Don Ciccio enquanto Sujeito Destinatário Tud'

$Eue'' (Tud'')$ = Don Ciccio na figura do Sujeito Enunciador Eue'' com a projeção que ele faz da Sra. Andolini enquanto Sujeito Destinatário Tud''

A mãe de Vito Andolini tem como meta proteger a vida do filho e negociar com Don Ciccio para que o garoto não seja assassinado. Esse é o conteúdo do projeto de fala dela, quando vai à casa do

Don. O Sujeito Destinatário, idealizado pelo Sujeito Comunicante, é ambíguo: por um lado, a Sra. Andolini imagina que o senhor ficará sensibilizado com o pedido, pois recorre às emoções durante a negociação, dizendo que o garoto é tudo que ela tem, uma vez que já está viúva e perdeu o outro filho.

Por outro lado, ela não acredita que ele se deixará comover, pensa que o discurso será inútil e a vida do garoto não será poupada, motivo pelo qual está armada com uma faca para fazer justiça e garantir a segurança do menino. Dessa maneira, ela idealiza o interlocutor como alguém que pode estar suscetível ao apelo, mas que também pode ser impiedoso o suficiente para não dar ouvidos. O Sujeito Interpretante está diante da esposa de um homem que o afrontou. Ele se revela irredutível, com base nos elementos situacionais da negociação: um chefe da máfia siciliana sabe que o sentimento de vingança (*vendetta*) não morre, e prefere eliminar o garoto para preservar a própria vida.



FIGURA 52 – A Sra. Andolini ameaça matar Don Ciccio

Assim, para cada diálogo que aparece na tela, é possível realizar esse tipo de aplicação da encenação fingida do ato de linguagem, no nível discursivo e ficcional. O conjunto dessas encenações constrói o Sujeito Enunciador (Eue) acionado pelo Sujeito Comunicante (Euc – Coppola, Puzo, equipe de produção do filme) via *scriptor* (equipe de produção do filme em ação). Portanto, como já foi observado, tais encenações existem em função de um projeto de fala localizado no circuito externo, o que significa que o diálogo entre Don Ciccio e a Sra. Andolini ultrapassa os limites da simples negociação sobre o destino de Vito no mundo ficcional.

Encarada sob o ponto de vista mais amplo do discurso, em que o filme narrativo de ficção *O Poderoso Chefão II* é o objeto de troca, essa sequência de abertura do filme pode ser definida, na verdade, como a apresentação da narrativa sobre a vida de Vito Corleone, cujos últimos momentos

foram mostrados na primeira parte da trilogia. A segunda parte começa na infância do então Vito Andolini, indicando que a história dele será contada desde quando ele ainda era garoto e vivia na Sicília. A sequência descrita nas páginas anteriores é fundamental para que se entenda os motivos que levam aquele menino a se tornar o Don Corleone. Com apenas nove anos, como indicam os caracteres iniciais de contextualização, ele foi obrigado a constatar a própria fragilidade e impotência ao perder a família inteira para a Máfia de maneira violenta. Esse trauma ajuda a entender os rumos que ele seguiu quando fugiu para os EUA com a necessidade de se tornar um homem forte, poderoso, e de construir uma nova família que ele mesmo pudesse proteger, além do projeto de voltar à Itália para vingar a morte dos pais e do irmão.

Com relação à linguagem cinematográfica, vale ressaltar que os planos gerais parecem ter sido usados para dar informações sobre a trama, indicando o contexto (tempo e espaço) e as ações dramáticas que desenvolvem a narrativa. Já os planos mais fechados são aqueles em que se percebe a ênfase para as reações, os sentimentos e o estado psicológico das personagens. As imagens mostram Vito constantemente no canto ou no fundo dos enquadramentos, chegando a sair de foco na cena do assassinato de Paolo, acentuando o fato de que, naquela situação, ele não tinha nada mais a fazer além de observar. A montagem interpõe esses planos de acordo com as demandas da história e, dessa maneira, oferece dados e emoções que, simultaneamente, envolvem o público e o instruem para a compreensão da história.

Para se apreender o Sujeito Enunciador da maneira mais abrangente possível, teríamos que repetir a aplicação que acabamos de fazer para cada sequência do total de 202 minutos de filme – tarefa que estouraria o tempo e o espaço para a realização da tese, uma vez que ainda há outros elementos e categorias a serem verificados na análise argumentativa de *O Poderoso Chefão II*. Por essa razão, nos restringiremos a uma das equações possíveis de construção do Eue, o que acreditamos ser suficiente para entender como esse processo se insere no quadro do contrato de comunicação do filme narrativo de ficção e para prosseguir a análise, com a verificação dos modos de organização do discurso na parte II da trilogia.

2.3.1 – OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO

Analisaremos os modos de organização do discurso em *O Poderoso Chefão II* como parte do circuito interno, cientes de que eles são mobilizados pela instância de produção presente no circuito externo da troca linguageira. A questão do modo enunciativo enquanto forma como o sujeito falante

se coloca na encenação do ato de linguagem (relação de influência entre o locutor e o interlocutor; revelação do ponto de vista do locutor; testemunho objetivo e sem interferências de nenhum indivíduo) já foi esclarecida na abordagem do Sujeito Comunicante (Puzo, Coppola, integrantes da equipe de produção). Já o modo de organização argumentativo será analisado no item 3, sobre a argumentação em *O Poderoso Chefão II*, de acordo com as reflexões teóricas apresentadas na terceira parte deste trabalho. Assim, a atenção será voltada agora, respectivamente, para a configuração dos modos descritivo e narrativo de organização do discurso em nosso objeto de estudo.

2.3.1 A – O MODO DESCRITIVO

É fundamental esclarecer mais uma vez o quanto a descrição e a narração podem se confundir, e tal confusão torna-se ainda mais complexa no filme narrativo de ficção. Como foi visto no primeiro capítulo teórico, o filme “narra mostrando”. No sentido de tentar amenizar metodologicamente essa inevitável mistura, com base na classificação de Charaudeau sobre os modos de organização narrativo e descritivo, será levado em conta que a camada de narratividade da demonstração (*monstration* – no nível do plano) será vislumbrada dentro do modo descritivo, enquanto a camada da narração (*narration* – no nível da montagem) será analisada no modo narrativo. Importante observar, todavia, que o modo descritivo não se restringe ao plano, pois o texto e a conjugação de sons e imagens resultante da montagem e dos outros códigos semiológicos do discurso fílmico também auxiliam na descrição (identificação por meio dos componentes de nomeação, localização e qualificação).

Em *O Poderoso Chefão II*, o aspecto mais óbvio da nomeação está na apresentação das personagens pelo nome, como acontece quando a mãe de Vito Andolini cumprimenta Don Ciccio com um beijo na mão. Quando o menino Vito passa pela polícia de imigração na Ilha Ellis sem dizer o nome de família, é identificado pelo policial como Vito Corleone, pois é o nome da cidade de onde ele veio, mostrado nos caracteres da abertura, junto com a data (1901), e passa a designar a família que será constituída por Vito na vida adulta, nos EUA. Outras personagens centrais da trama são nomeadas e, conseqüentemente, apresentadas ao espectador, na próxima sequência, da festa de primeira comunhão do filho de Michael: o Senador Pat Geary, do estado de Nevada, é convidado ao palco junto com a esposa, a Sra. Geary, pelo mestre de cerimônias; Frank Pentangeli é apresentado por Fredo Corleone ao cumprimentá-lo; Johnny Ola e Al Neri se apresentam um para o outro na entrada da sala de Michael; Hyman Roth também aparece indiretamente, na fala de Johnny Ola. Depois,

Vito Corleone adulto (Robert de Niro) é apresentado por uma inserção de caracteres sobre sua primeira imagem no filme; Don Fanucci, pelo amigo de Vito, ao pedir perdão por xingá-lo durante uma apresentação musical. O jovem Clemenza se apresenta a Vito em uma cena posterior à em que ele joga as armas dentro da casa dos Corleone, marcando o início da parceria.

A localização e situação do lugar ocupado por esses seres no tempo e no espaço, assim como a qualificação dos mesmos, é dada pelos diversos códigos semiológicos do discurso fílmico em *O Poderoso Chefão II*. Os planos gerais e em movimento, os ruídos, a música, a ambientação das cenas e a caracterização das personagens e figurantes ajudam a descrever e contextualizar as cidades onde as narrativas se passam: a Sicília, no início do século XX; *Little Italy* em Nova York, nos anos 20; Cuba no final da gestão de Fulgêncio Batista, e o estado americano de Nevada, ambos no fim da década de 50. Auxiliam também nas ocasiões mais específicas, como a festa em Nevada, o *Réveillon* em Havana, o dia de São Genaro em Nova York, o inquérito no Senado americano, as conversas de Michael a portas fechadas etc. Em suma, todo o conteúdo expresso por esses códigos na forma de palavras, planos, sons, performances, ao contribuir para o conhecimento e o entendimento dos seres e das ações que constituem o filme, faz parte do modo descritivo.

Quanto à *mise en description* resultante do que acabamos de expor, serão listados exemplos do filme para cada tipo de efeito possível: de saber (uso da máscara de conhecedor para garantir credibilidade); de confiança (quando a descrição adquire tom de segredo); de gênero (procedimentos repetidos até se oficializarem como parte de um gênero discursivo). Para manter a coerência com o texto no que diz respeito aos modos de organização do capítulo teórico, os efeitos de ficção e realidade serão abordados no próximo item, sobre o modo narrativo.

Quanto aos efeitos de saber e de confiança, serão lembrados dois diálogos em que o locutor precisa garantir credibilidade como conhecedor de um assunto para conseguir a adesão do outro, além de estabelecer uma relação de segredo e confiança. Trata-se de um efeito interno, da cena, no nível da ficção, mas que pode “vazar” do filme e atingir o espectador, que poderá ter ou não as mesmas reações, emoções e posicionamentos que o interlocutor da cena. Assim, a personagem acaba por angariar também a credibilidade e a confiança diante da plateia. Com relação ao crédito diante do interlocutor, um recurso utilizado com frequência por Michael Corleone nesse sentido é descrever ensinamentos que obteve do pai em situações de negociação, das quais veremos duas.

Na primeira, Michael chama Tom Hagen, o *Consigliere*, para uma conversa após o atentado à

mansão de Nevada. No primeiro filme, tão logo assumiu o lugar do pai, Michael afastou Hagen do posto de braço direito e o manteve alheio a uma série de eventos e negociações, conduta oposta à de Vito Corleone, que dava ao filho adotivo conhecimento de tudo e poder de aconselhar e decidir em várias situações (era esse o papel do irlandês como conselheiro dos Corleone). Mas ao perceber que a casa e a família estavam em perigo e ele havia se isolado, Michael chegou à conclusão de que precisava de um braço direito forte, mas para isso tinha que convencer o irmão adotivo que ele mesmo havia desprezado, para enfim recuperar apoio. A conversa acontece com os dois sentados à mesa da sala, sob luz escura, numa montagem de plano/contraplano (típica de diálogos em cinema):

Michael: *Existem muitas coisas que não posso te dizer, Tom. Sei que, no passado, isso o deixou chateado. Você achou que era por falta de confiança. Mas é porque o admiro e o amo que mantenho algumas coisas em segredo. Mas agora você é o único em quem posso confiar. (Os enquadramentos em plano médio são fechados para um primeiro plano nos rostos dos dois atores). Fredo? Ele tem um bom coração. Mas é frágil e tolo, e isso é uma questão de vida ou morte. Tom, você é meu irmão.*

Tom: *Sempre quis que me considerasse seu irmão, Mikey. Um verdadeiro irmão.*

Michael: *Eu sei disso. (O enquadramento se abre novamente para plano médio, mostrando que Michael empurra um copo de uísque sobre a mesa para Tom). Você vai assumir. (Os enquadramentos voltam a se fechar em primeiros planos, até o fim do diálogo). Você vai ser o Don. Se o que acho que aconteceu aconteceu, partirei esta noite. Estou lhe dando plenos poderes. Sobre Fredo, Rocco, Neri, todos. Estou lhe confiando a vida de minha esposa, de meus filhos, o futuro dessa família.*

Tom: *Se os pegarmos, vamos descobrir...*

Michael: *Não vamos pegá-los. A menos que esteja enganado, eles já estão mortos. Foram mortos por alguém muito próximo a nós. Daqui de dentro. Alguém com medo de que abrissem a boca.*

Tom: *Não acha que Rocco e Neri tiveram algo a ver com isso?*

Michael: *Olha, todos os nossos homens são negociantes. A lealdade deles é baseada nisso. Uma coisa que aprendi com papai, foi tentar pensar como as pessoas pensam. Deste modo, tudo é possível.*

Assim, para justificar o raciocínio que constrói com relação aos responsáveis pelo atentado, de que seriam pessoas próximas à família, ou seja, Michael chega a conclusão de que está sendo traído, ele usa o conhecimento transmitido pelo pai, e faz referência a isso para garantir a razoabilidade daquilo que está dizendo a Hagen. Dessa maneira, ele também mostra ao *Consigliere* que é um

homem esperto, que sabe o que está fazendo, e digno de confiança, o que pode convencer Tom a assumir as tarefas propostas por Michael mesmo após ter sido “sutilmente rechaçado”. Nesse diálogo, assim como o efeito de saber, é possível verificar o efeito de confiança em diferentes manifestações: em primeiro lugar, trata-se de uma conversa a portas fechadas, à qual somente Michael, Tom e o espectador têm acesso; em segundo, Don Corleone delega a Hagen uma função que demanda extrema confiança, pois ele assumirá o lugar de Michael nos negócios e na proteção da família; além disso, sempre que a conversa atinge um grau de maior cumplicidade, os planos médios se fecham em primeiros planos, aumentando a intensidade psicológica e afetiva da cena, como pode ser observado na descrição do diálogo acima.



FIGURA 53 – Michael e Hagen: efeitos de saber e confiança

O mesmo efeito de confiança, tanto no que concerne aos diálogos como aos outros códigos semiológicos, é perceptível em uma cena seguinte, em que Michael vai até a casa de Hyman Roth para conversar sobre o atentado. Roth está na sala de televisão, onde assiste a um jogo de futebol. Após falarem de amenidades esportivas (porém não despropositadas no contexto da conversa, uma vez que Roth comenta que passou a gostar de beisebol quando um judeu fraudou um campeonato nacional em 1919), eles chegam ao assunto que motivou a visita de Michael.

Hyman Roth: *Ouvi dizer que teve problemas.*

Michael: *Sim.*

Hyman Roth: *Idiotas. Pessoas se comportando daquele jeito com armas. O importante é que você esteja bem. Saúde é o mais importante. Mais do que o sucesso, mais do que o dinheiro. Mais do que o poder.*

Michael se levanta, fecha a porta da sala e aproxima a cadeira de Hyman Roth, que também se

levanta e aumenta o volume da TV. O enquadramento se fecha sobre as personagens.

Michael: *Vim até aqui porque vai haver mais derramamento de sangue. Queria que soubesse para evitar que outra guerra se inicie.*

Hyman Roth: *Ninguém quer mais guerra.*

Michael: *Frank Pentangeli apareceu em minha casa para me pedir permissão para matar os irmãos Rosato. Quando neguei, tentou me matar. Ele foi um tolo e eu tive sorte. Em breve vou visitá-lo. O importante é que nada interfira em nossos planos para o futuro. Nos seus e nos meus.*

Hyman Roth: *Nada é mais importante. Você é um jovem sábio e ponderado.*

Michael: *E o senhor é um grande homem. Posso aprender muito com o senhor.*

Hyman Roth: *Farei o que puder para ajudar.*

A mulher de Roth interrompe a conversa para trazer o almoço e abaixa o volume da TV, dizendo que vai estourar os tímpanos do marido. Depois deixa a sala, fechando a porta.

Hyman Roth: *Você é jovem, eu sou velho e doente. O que faremos nos próximos meses ficará para a história. Nunca foi feito antes. Nem mesmo seu pai sonharia que tal coisa pudesse ser possível.*

Michael: *Frank Pentangeli é um homem morto. Alguma objeção?*

Hyman Roth: *Ele é peixe pequeno.*



FIGURA 54 – O diálogo secreto de Michael e Hyman Roth

A segunda situação em que verificaremos o efeito de saber proposto na fala de Michael Corleone é uma conversa, também a portas fechadas (o que indica também o efeito de confiança), após o atentado à mansão de Nevada na noite da festa. Desta vez, Michael visita Frank Pentangeli, o homem que ele disse a Roth desconfiar de ter sido o mandante do atentado, pelo fato de ter negado

permissão para que ele matasse os irmãos Rosato. Pentangeli chega à casa onde mora (que é a antiga residência dos Corleone em Nova York, da época em que Vito comandava a família) e vê o capanga de Michael na porta. Quando entra, a esposa avisa que o chefe dos Corleone o aguarda no escritório há meia hora. Ela e a filha estão apreensivas, e Pentangeli também fica nervoso antes de entrar no gabinete:

Frank Pentangeli: *Don Corleone. Podia ter me avisado que viria. Teria preparado alguma coisa.*

Michael: *Eu não queria que soubesse.*

Pentangeli fecha a porta.

Michael: *Soube o que aconteceu?*

Frank Pentangeli: *Foi um susto. Ficamos aliviados...*

Michael (gritando e se aproximando de Pentangeli): *Na minha casa! No meu quarto, onde dorme minha esposa! (volta a falar baixo) Onde meus filhos brincam. Na minha casa.*

Ele anda em direção a uma poltrona e se assenta.

Michael: *Quero sua ajuda para me vingar.*

Frank Pentangeli (se aproxima e senta na poltrona em frente): *Michael, qualquer coisa. O que posso fazer?*

Michael: *Resolva estes problemas com os irmãos Rosato.*

Frank Pentangeli: *Eu não compreendo. Não sou tão inteligente como você, mas isso foi trabalho de gangues. Hyman Roth, de Miami. Ele está apoiando aqueles patifes.*

Michael: *Eu sei que está.*

Frank Pentangeli: *Por que devo me render a eles?*

Michael: *Foi Hyman Roth que tentou me matar. Sei que foi ele.*

Frank Pentangeli: *Jesus Cristo, Mike. Jesus Cristo, vamos pegar todos. Enquanto ainda temos força.*

Michael (levanta e volta a andar pela sala): *Este era o gabinete do meu pai. Está mudado. Lembro que tinha uma grande escrivaninha aqui (aponta o local). Lembro que tínhamos que fazer silêncio quando brincávamos perto daqui (olha pela janela). Gostei que esta casa não tenha ido parar na mão de estranhos. Primeiro Clemenza ficou com ela. Agora, você. Meu pai me ensinou muitas coisas aqui, neste gabinete.*

Michael volta andando pela sala, até se sentar na poltrona.

Michael: *Ensinou-me que mantivesse os amigos por perto e os inimigos, mais ainda. Se Hyman Roth souber que intercedi a favor dos irmãos Rosato, ele pensará que sua relação comigo continua bem, entendeu?*

Frank Pentangeli: *Entendi.*

Michael: *É isso que quero que ele pense. Quero que fique descansado e confiante quanto à nossa amizade. Então poderei saber quem foi o traidor na minha família.*

Mais uma vez, Michael evoca conhecimentos estratégicos herdados do pai para garantir um efeito de saber sobre o que está fazendo, a fim de convencer Pentangeli a agir como ele quer, tal como ele fez com Hagen. Além disso, durante a conversa com Roth, ele leva o senhor a acreditar que ele tem certeza de que Pentangeli é o responsável pelo atentado e por isso decidiu eliminá-lo. Já na visita a Pentangeli, ele afirma que o mandante do crime foi Roth. Dessa maneira, a afirmação de que é preciso manter os “amigos por perto e os inimigos, mais ainda”, aprendida com o pai, ajuda o espectador a entender o estrategema de Michael, o que transporta o efeito de saber da ficção do filme para o nível situacional, onde se encontra o público (Sujeito Interpretante). A partir dessa rede de intrigas, se aproximando de todos os possíveis inimigos, Michael pretende descobrir quem o traiu para poder se vingar. E o efeito de confiança sobre o espectador pode ser conquistado por meio de uma relação de cumplicidade entre Michael e o público, uma vez que somente quem assiste ao filme pode ver todas essas negociações secretas em que se torna possível acompanhar os pensamentos, decisões e atitudes do Don Corleone.



FIGURA 55 – Michael tenta envolver Pentangeli em rede de intrigas para tentar descobrir quem é o traidor

Nas cenas que acabamos de analisar, é possível perceber o quanto a linguagem cinematográfica auxilia na *mise en description* e consequente conhecimento das situações pelo espectador e pelas personagens, por meio da nomeação, localização e qualificação dos seres, espaços, contextos e ações. Tanto o diálogo entre Michael e Roth como entre Michael e Pentangeli, começam com planos gerais, externos, situando que se trata das casas dos dois interlocutores de Michael, assim como os planos em que aparecem as esposas de ambos, e em que Michael vai entrando pelas casas até chegar a uma sala privativa, em que as portas serão fechadas para que as negociações aconteçam. Mais uma vez, a interposição de planos mais abertos e mais fechados, assim como a performance dos atores, auxiliam na ênfase psicológica e emocional dada às falas das personagens quando necessário.

O mesmo vale para a caracterização dos espaços: na conversa entre Michael e Hagen, por exemplo, a intimidade é sugerida pela manutenção das duas personagens sentadas bem próximas, numa mesa pequena; a penumbra adiciona o peso e a tensão da situação, tanto no que diz respeito ao atentado que acabou de acontecer quanto ao objetivo de Michael de trazer o *Consigliere* de volta ao comando e aos assuntos mais secretos da família, depois de ter desprezado a função que ele desempenhava e o posto afetivo de irmão adotado. A casa de Pentangeli é a antiga residência dos Corleone, e Michael usa a informação, descrevendo como era a sala onde eles estão, andando e explorando o espaço, relembrando o passado com o pai e a família, para se aproximar do italiano e garantir confiança, com o intuito de convencê-lo. A movimentação na sala de Roth, quando Michael fecha a porta e aproxima a cadeira, é mais um componente importante para a compreensão da cena.

O uso do áudio como instrumento descritivo nessas cenas também é significativo: vozes baixas, no diálogo entre Michael e Hagen, com silêncio absoluto no entorno da sala e da casa; o uso do som da televisão para abafar assuntos confidenciais entre Michael e Roth, o que fica ainda mais destacado quando a esposa dele entra na sala e abaixa o volume; os berros nervosos de Michael com Pentangeli e a modulação que ele próprio faz do tom das falas, conforme o conteúdo das frases ditas por ele e os rumos tomados pela conversa. A soma desses elementos é o que podemos chamar de *mise en description* e, conseqüentemente, de instrumentos para a compreensão do funcionamento do modo descritivo de organização do discurso em um filme narrativo de ficção.

Finalmente, é preciso fazer uma observação quanto ao efeito de gênero da *mise en description*. Já foi esclarecido nos capítulos anteriores o motivo de nosso afastamento da questão dos gêneros. Vislumbramos *O Poderoso Chefão II* simplesmente como um gênero discursivo do tipo “filme

narrativo de ficção”. Se fôssemos enquadrá-lo num gênero específico, tal como propõem algumas categorias das teorias do cinema, a principal dificuldade estaria no fato de podermos identificar traços genéricos diferentes. Há aspectos suficientes para classificar a trilogia de Coppola, assim como cada peça separadamente, como pertencentes aos gêneros ação/aventura, suspense, filme de época, épico, filme de gangster, drama, entre outros, por isso consideramos que esse tipo de rotulação não valeria a pena. No entanto, no que concerne à definição do efeito de gênero do modo descritivo como traço característico resultante da repetição, há uma ressalva a ser feita.

Os filmes de Coppola não possuem estilo e linguagem marcantes que permitam, após assistir poucos minutos de cena, identificar uma peça como de autoria do cineasta, como vimos no item 2.1.1. Contudo, retomamos a observação já feita anteriormente de que é possível verificar na trilogia *O Poderoso Chefão* elementos de construção de uma unidade linguística e estilística da obra, não enquanto um gênero, mas como peças integrantes da mesma saga, o que pode ser explicado pelo próprio diretor nos comentários sobre o filme:

As três partes de *O Poderoso Chefão* precisavam ter equilíbrio entre intriga e vida familiar, além de mistério e violência. Portanto, após uma grande celebração, achei que seria apropriado seguir com uma cena de ataque, que nos surpreende como no primeiro filme, quando tentam matar Vito Corleone, interpretado por Brando. Temos, agora, uma investida na sua própria casa, na sua fortaleza, claramente uma falha na segurança¹¹⁰.

Já havíamos estabelecido um tipo de ação paralela de um ritual, festividade, celebração, casamento ou algo assim, interposto com uma cena paralela de violência, alguém prestes a cometer um assassinato. (...) Assim como temos o clímax da festa do ano novo em Cuba que evolui até determinado ponto, aqui temos este assassinato sobreposto à festa. Um assassinato terrível mas sensato, se pensarmos friamente, um modo sensato de resolver o problema que ele tinha¹¹¹.

A nosso ver, tal unidade aparece como correlata ao efeito de gênero da *mise en description*, uma vez que permite identificar a trilogia a partir de alguns procedimentos linguísticos e discursivos. Embora estejamos no final da abordagem do modo descritivo, é fácil notar o potencial argumentativo dos efeitos provocados pela *mise en description*, já que eles estão relacionados a projetos de aquisição de credibilidade, confiança e persuasão dos interlocutores. Tal observação reitera o que foi visto nos capítulos teóricos sobre o quanto as dimensões argumentativas dos projetos de fala podem ser inerentes ao discurso, merecendo atenção especial na análise. Isso será feito logo após o próximo item, em que será estudado o modo de organização narrativo do discurso de *O Poderoso Chefão II*.

¹¹⁰ Comentário no DVD da coleção restaurada sobre a cena do atentado à mansão de Nevada na noite da festa da primeira comunhão do filho de Michael Corleone.

¹¹¹ Comentário no DVD da coleção restaurada sobre a cena em que o jovem Vito Corleone mata Don Fanucci durante a festa de São Genaro.

2.3.1 B – O MODO NARRATIVO

O modo de organização narrativo permitirá examinar como a sucessão de ações e eventos são dispostas no discurso de *O Poderoso Chefão II*, e de que maneira esse arranjo realizado pelo Sujeito Comunicante (Coppola, Puzo, integrantes da equipe de produção) transmite uma ou mais representações do mundo por meio da peça cinematográfica. Como resultado, tem-se a resposta desse Euc à busca pelas questões fundamentais do homem, traduzida essencialmente na temática recorrente da obra de Coppola no que tange à vida e à morte, à sucessão e ao passar do tempo, mencionada no item 2.1.1 com base nas reflexões de Delorme (2007).

A principal característica do modo de organização narrativo em *O Poderoso Chefão II* é a montagem paralela de duas narrativas: a história da transformação de Vito no Don Corleone, nos anos 20, e a ascensão e queda de Michael Corleone após assumir o posto do pai, conforme a seguinte estruturação dos 202 minutos de filme:

- Nos primeiros 11 minutos, tem-se o nono ano da infância de Vito Corleone na Sicília, até a fuga para os EUA, e o momento em que permanece em quarentena na ilha Ellis, devido à varíola. A transição da história de Vito para o primeiro bloco narrativo sobre Michael é feita por um efeito de fusão entre a imagem do menino siciliano no quarto, na ilha Ellis, e a imagem do filho de Michael na igreja, a caminho da primeira comunhão. A fusão é utilizada na transição de uma cena para a outra, permitindo a justaposição das imagens de Vito, em 1901, em Nova York, e do neto Antonio Vitorio Corleone, em 1958, em Nevada.
- Dos 11 aos 43 minutos, é apresentada a sequência da festa de primeira comunhão de Antonio Vitorio, que culmina no atentado à mansão da família Corleone, quando Michael decide delegar o posto de Don a Tom Hagen e viajar para descobrir quem o traiu. São apresentadas as personagens centrais da trama que envolve a maturidade de Michael, detalhadas no item anterior sobre o modo descritivo. A sequência termina com a despedida entre Michael e o filho, no quarto do menino, quando ele diz que não conhece os amigos que deram todos aqueles presentes ganhos na festa, e que gostaria de acompanhar o pai na viagem para ajudá-lo. Michael beija o filho e diz a ele que, um dia, eles serão parceiros. Essa imagem entra em fusão com a próxima sequência da vida de Vito Corleone. Durante alguns segundos, tem-se justapostas na tela as imagens de Michael com Antonio e de Vito, já adulto, na porta do quarto do primeiro bebê, Santino (Sonny).

- Dos 43 aos 59 minutos, o filme conta a vida de Vito Corleone a partir de 1917, em Nova York. Ele já está casado e tem um filho, mas perde o emprego por ordem do mafioso local Don Fanucci (cuja primeira aparição acontece na cena da opereta *Sensa Mamma*, sobre a história de um italiano que emigra para a América e se suicida após receber carta informando da morte da mãe), que exige que o patrão de Vito contrate o sobrinho dele. Nesse *flashback*, Vito também conhece Clemenza, futuro *caporegime* dos Corleone, quando este joga um embrulho cheio de armas na casa de Vito. A sequência é encerrada com o tapete retirado da casa de um “amigo” de Clemenza e dado de presente à esposa de Vito, anunciando a criminalidade da parceria entre eles. Desta vez, a transição da história de Vito para a de Michael é realizada com a inserção em corte seco da imagem em plano geral do trem que leva Michael à casa de Roth, mostrando a mudança de tempo e espaço da narrativa.
- Dos 59 aos 110 minutos, temos a busca de Michael pelo traidor. São mostrados os já referidos diálogos com Roth e Pentangeli, o telefonema misterioso recebido por Fredo, o atentado contra a vida de Pentangeli pelos Rosato (segundo eles, a mando de Michael), a emboscada armada contra o Senador Geary num bordel e a cena em que Kay Adams e as crianças estão proibidas por Tom Hagen de sair de casa. Ainda nessa sequência, a inserção de um plano geral de uma praia combinada com uma canção cubana transfere a narrativa para Havana, onde acontecem a reunião com Fulgêncio Batista, as negociações entre os mafiosos, a descoberta da traição de Fredo e as mortes planejadas por Michael na festa de ano novo, quando o presidente de Cuba renuncia e o povo assume o poder, atrapalhando os negócios da Máfia em Cuba. Michael volta para Nevada e recebe de Hagen a notícia do aborto de Kay. A sequência termina com um primeiro plano de Michael, fumando e refletindo sobre a perda do filho, em efeito de fusão com uma imagem do jovem Vito, que observa apreensivo a esposa cuidando do bebê doente.
- A próxima narrativa de Vito Corleone vai dos 110 aos 126 minutos, e mostra o início dos negócios de Vito, Clemenza e o outro amigo (aparentemente, o comércio de peças roubadas), cujo sucesso chama atenção de Don Fanucci, que tenta extorqui-los. Enquanto os dois sócios acreditam ser melhor pagar a dívida, Vito anuncia que irá resolver o problema sozinho, e que espera que os parceiros reconheçam esse favor que ele lhes prestará. Em seguida, ele mata Don Fanucci na festa de São Genaro, transformando-se no padrinho Don Corleone. No fim da sequência, Vito e a mulher estão sentados à porta de uma casa, agora

com três filhos (Sonny, Fredo e Michael, ainda bebê). Vito segura Michael no colo e diz: “Mike, seu pai o ama muito”. A imagem escurece gradativamente, e surge uma tela com caracteres indicando o intervalo do filme.

- Após o intervalo, a história volta para Nevada, dos 126 aos 133 minutos. Michael chega em casa debaixo de neve, e encontra Kay costurando, mas ela parece fingir que não o vê. O *caporegime* Cicci é interrogado no Senado e confessa exercer a função de matador para a família Corleone. Em casa, Michael procura a mãe e confessa ter medo de perder a família justamente ao tentar ser forte por ela. No fim da conversa, sobreposta a um primeiro plano escuro de Michael lamentando a mudança dos tempos, surge em fusão a imagem de Vito Corleone, já caracterizado como O Padrinho, com o mesmo bigode usado por Marlon Brando no primeiro filme, abrindo a próxima sequência de Vito.
- Dos 133 aos 140 minutos, o filme mostra o início da gestão de Don Corleone, baseada no respeito adquirido após o assassinato de Don Fanucci e numa imagem de protetor a quem se deve favores. O bloco narrativo termina com a inauguração da importadora de azeite Genco, indicando a expansão dos negócios de Vito Corleone. Ao enquadramento da fachada da empresa sendo montada, em plano geral, sobrepõe-se, novamente em fusão, a imagem de Michael, desta vez sendo interrogado por senadores.
- Dos 140 aos 164 minutos, Michael é interrogado e descobre, em seguida, que Pentangeli está vivo, sob a custódia do FBI, e vai denunciá-lo porque Roth planejou tudo para que ele pensasse que o atentado contra sua vida era um ato de traição de Michael. Fredo e Michael discutem e o irmão traidor revela que um dos advogados do Senado trabalha para Roth. Michael assina a sentença de morte de Fredo para quando a matriarca da família Corleone falecer. Michael leva o irmão siciliano de Pentangeli para o interrogatório, o que faz com que ele mude o depoimento, inocentando Don Corleone. Kay conta a Michael que o aborto não foi espontâneo, mas sim provocado por ela, e pede a separação. A inserção do plano geral em corte seco da estação de trem em Corleone, na Sicília, com uma música italiana ao fundo, mostra que a história muda novamente de tempo e de espaço, retornando à narrativa de Vito Corleone.
- O desfecho da história de Vito Corleone acontece dos 164 aos 171 minutos, e mostra que ele volta à Sicília com a esposa e os filhos, e vai à mesma casa de onde fugiu aos nove anos,

para vingar a morte do pai e dos irmãos. Após ser apresentado como Vito Corleone a Don Ciccio, ele sussurra no ouvido do velho mafioso o verdadeiro nome de família, Andolini, atravessando um punhal da barriga ao peito de Don Ciccio. A sequência termina novamente no trem, com Vito segurando a mão de Michael para que o garoto faça um gesto de despedida na saída de Sicília. O movimento do trem se funde com a imagem do cemitério onde é realizado o funeral de Carmella Corleone, então viúva de Vito, mãe de Michael.

- Dos 171 aos 202 minutos, temos então o desfecho da narrativa de Michael Corleone. Durante o velório da matriarca da família, Connie perdoa Michael, diz que vai voltar para a casa da família e cuidar dele, e pede perdão por Fredo. Michael abraça Fredo “fingindo perdão”, e olha para o *caporegime* Rocco, “selando” a sentença de morte do irmão. Michael planeja a morte de Hyman Roth com Rocco e Tom Hagen. Fredo ensina o sobrinho Antonio a pescar com a técnica da “Ave Maria” para conseguir peixes. Frank Pentangeli e Tom Hagen têm uma conversa “metafórica” sobre como os romanos se suicidavam na época do império, para garantir que não fossem assassinados e que os bens ficassem para suas famílias. Kay visita os filhos na mansão de Nevada, escondida de Michael, mas ele a surpreende na saída e fecha a porta na cara da ex-mulher. Nos últimos minutos do filme, acontecem paralelamente o assassinato de Roth no aeroporto, o suicídio de Pentangeli na prisão e o assassinato de Fredo durante a pescaria no Lago Tahoe, enquanto reza a “Ave Maria”.
- A última cena do filme, dos 191 aos 202 minutos é o já mencionado *flashback* da festa surpresa de aniversário para Vito Corleone, que termina com Michael sentado sozinho à mesa, seguida de um breve primeiríssimo plano de Michael já mais velho, aparentemente na mansão de Nevada, refletindo.





FIGURAS 56 e 57 – Momentos de transição das narrativas paralelas colocam Michael e Vito Corleone na mesma tela

São seis blocos de narrativa para cada um dos Corleone. Somados os tempos de cada um deles, a história de Vito é contada em 57 minutos, enquanto a de Michael possui 134 minutos de duração, e o encerramento dura 11 minutos. A maneira como os blocos estão intercalados revela, simultaneamente, pelo menos dois aspectos discursivos:

- O efeito mencionado pelo montador Richard Marx, em que uma história acelera os acontecimentos da outra, dando ritmo ao filme, e confirmado pelo diretor com o seguinte efeito de sentido: “I feel that the film works on a cumulative level, and that it makes an extremely moral statement regarding the self-destructive forces set loose when evil acts are performed for the alleged preservation of good”¹¹². (COPPOLA, 1974, *apud* DUNCAN, 2010, p.275)
- A possibilidade de comparação das trajetórias dos dois “Dons” Corleone, acentuada pelas ferramentas de transição da montagem entre as narrativas – enquanto o menino Vito perdia a família e se mudava para os EUA, o filho de Michael ganhava uma enorme festa de primeira comunhão, cenário para as negociatas do pai; enquanto Vito estabelecia uma família e um modo de ganhar a vida, Michael procurava o homem que o traiu, num processo paranóico de isolamento e implosão dos Corleone; enquanto Vito se transformava no Padrinho, Michael se via na berlinda de um inquérito e na iminência de perder a esposa; enquanto Vito se consolidava como Don Corleone, Michael lutava para se livrar das investigações do senado, perdia definitivamente a esposa, e assinava a sentença de morte do irmão no velório da mãe; enquanto Vito vingava a honra dos Andolini, Michael se via numa família desmanchada,

¹¹² Tradução nossa: Eu sinto que o filme trabalha num nível cumulativo, e que faz uma declaração extremamente moral sobre as forças autodestrutivas liberadas quando atos de maldade são praticados e justificados pela alegação de preservação do bem.

cada vez mais só, e continuava aniquilando inimigos, mesmo depois de ter vencido (ao se livrar do inquérito), chegando a mandar matar o próprio irmão. Essa associação entre as duas histórias pode resultar em diferentes efeitos de sentido, conforme o Sujeito Interpretante.

Quanto aos três elementos do modo narrativo que fornecem a base para a organização da lógica narrativa de *O Poderoso Chefão II*, é possível verificar, para cada narrativa separadamente, em linhas gerais:

- **História de Vito Corleone:** um órfão de família que acabara de chegar aos EUA para construir a própria vida, como situação inicial; a transformação em Don Corleone como busca de solução; o retorno à Itália para vingar a morte dos parentes, como resultado.
- **História de Michael Corleone:** um chefe da Máfia e provedor de uma família que se encontra apossado por traidores, como situação inicial; os planos para se livrar da investigação do senado e os assassinatos planejados para eliminar os inimigos, além do isolamento da família, como busca de solução; a solidão, a família destruída, a responsabilidade pela morte do irmão, entre tantas outras, como resultado.

A descrição feita acima dos agrupamentos de enredos paralelos sobre Vito e Michael também permite identificar os princípios que regem a lógica narrativa do filme. O princípio de coerência e intencionalidade é marcante, pois ao longo de toda a história, é possível perceber como as ações das personagens revelam as feições voluntárias, involuntárias ou frutos da influência/manipulação de outrem, tão importantes nos rumos das vidas de pai e filho. Quanto ao princípio de encadeamento, a cronologia de *O Poderoso Chefão II* é descontínua, tanto no sentido de contar narrativas paralelas como no de criar expectativa/suspense e relações de causalidade entre as sequências. O princípio de recuperação pode ser visto a cada instante em que o filme mostra ao espectador o tempo e o espaço em que a narrativa se desenvolve.



FIGURA 58 – Imagem da praia introduz sequência do filme passada em Havana, no final dos anos 1950

Enfim, tal como esclarece Charaudeau a propósito do modo narrativo, as duas histórias são construídas em universos que flutuam entre a realidade e a ficção, causando os efeitos realistas e ficcionais.

- Os efeitos de realidade de *O Poderoso Chefão II* podem emergir a partir de diversos recursos: os diálogos em italiano, especialmente na história sobre Vito Corleone; o uso de informações históricas e culturais, baseadas em fatos reais, tanto na construção do enredo como na caracterização do tempo, do espaço e das personagens, sugerindo uma atmosfera documental; a verossimilhança dos vícios e virtudes dos seres e das situações que eles vivenciam. Tais efeitos fazem com que o espectador tenha, consciente ou inconscientemente, a sensação de que tudo isso poderia realmente ter acontecido, se envolvendo com a narrativa.



FIGURA 59 – Efeito de realidade: a renúncia de Fulgêncio Batista

- Um efeito de ficção curioso a ser mencionado em *O Poderoso Chefão II* é a simpatia despertada pelos Corleone em diversos espectadores. No “mundo real”, será que uma família de mafiosos, que ganham dinheiro e poder à custa de ações criminosas, seria tão bem aceita socialmente, teria o prestígio que possui no filme? Talvez o fato de se tratar de uma história inventada amenize o julgamento do público com relação às atrocidades cometidas por Vito e Michael Corleone, e leve o espectador a se permitir gostar da família, até mesmo como se fosse parte dela, deixando de lado a racionalidade e a moral, já que os acontecimentos estão no nível ficcional e, teoricamente, não sairão dele.



FIGURA 60 – Efeito de ficção: crimes amenizados

Esclarecidos os elementos do contrato de comunicação, a encenação do ato de linguagem e os modos narrativo e descritivo de organização, examinaremos os processos argumentativos que envolvem tal peça cinematográfica, a fim de concluir o trabalho de análise argumentativa do discurso em *O Poderoso Chefão II*.

3 – A ARGUMENTAÇÃO EM *O PODEROSO CHEFÃO II*

Para estudar as dimensões argumentativas do segundo filme da trilogia de Francis Ford Coppola, serão verificadas, nesta ordem: as provas retóricas do ethos, do pathos e do logos (junto com os *topoi*), além de uma figura marcante do filme – a metáfora.

3.1 - O ETHOS FÍLMICO EM *O PODEROSO CHEFÃO II*

Com base nos dados oferecidos pela obra e pelo nível situacional, concentraremos o estudo do ethos fílmico nos dois protagonistas, Vito e Michael Corleone, e em relação com a imagem de si do

roteirista e diretor Coppola. A abordagem realizada até agora, especialmente no que concerne ao Sujeito Comunicante e ao *scriptor*, assim como os modos narrativo e descritivo, também são úteis no auxílio da compreensão da categoria do *ethos*.

Ethos de Vito Corleone – Os primeiros traços do *ethos* de Don Corleone em *O Poderoso Chefão II* são revelados durante a infância, quando, na Sicília, o pequeno Vito Andolini assiste à morte violenta da mãe após já ter perdido o pai e o irmão, vítimas da disputa entre famílias. Perseguido por Don Ciccio, o responsável pelo extermínio de seus parentes, o garoto consegue fugir e pegar um barco rumo aos Estados Unidos. Lá ele assume o sobrenome Corleone, referência à cidade natal, e constrói a vida como comerciante importador de azeite italiano. A sequência inicial que se passa na Itália é caracterizada por um clima extremamente dramático, aos moldes sicilianos: falas exaltadas, expressões gestuais e faciais bem marcadas, ambientações simplórias, cenários campestres. Essa tonalidade ressalta o início de uma vida solitária e aguerrida, ditada pela voz do instinto de sobrevivência.

O jovem Vito é interpretado por Robert De Niro, que mantém alguns traços do protagonista mais maduro apresentado por Marlon Brando no filme anterior: “(...) il [Brando] se met des Kleenex dans la bouche pour ressembler à un bulldog, prend une voix cassée, mâchouille, baragouine et se transforme en vieux Sicilien (...) un acteur qui fait travailler les mains, la bouche, les yeux, le cou, dans un tourbillon incessant”.¹¹³ (DELORME, 2007, p.72) O olhar expressivo, a voz sussurrada, o ar misterioso e irônico, oscilante entre a ternura e a crueldade, as atitudes friamente calculadas. Esse perfil define a elaboração da figura ao mesmo tempo heróica e perigosa ao longo da narrativa.

As falas do personagem na cena que antecede a transformação em Don Corleone demonstram essa caracterização. Don Fanucci, mafioso que domina a região e amedronta os comerciantes locais, cobra 600 dólares de Vito e seus dois sócios para que o empreendimento dos três amigos não tenha problemas. Vito é o único do trio que não concorda em se submeter à extorsão. Durante a refeição, eles discutem o assunto:

Vito: *Garanto que ele vai aceitar o que vou lhe dar. Vou entrar num acordo com ele. Deixem isso comigo. Vou cuidar de tudo. Nunca minto para meus amigos. Amanhã vocês vão falar com Fanucci. Digam que vão pagar o que ele pedir. Não discutam com ele. Depois eu vou e entro num acordo com ele. Mas não entrem em discussão, já que ele é tão esperto como vocês.*

¹¹³ Tradução nossa: ele coloca Kleenex na boca para se parecer com um buldogue, e se transforma em velho Siciliano (...) um ator que trabalha as mãos, a boca, os olhos, o pescoço, num turbilhão incessante.

Clemenza: *Como você fará para ele aceitar menos?*

Vito: *Isso não é da sua conta. Lembrem-se que fiz um favor a vocês. Está combinado?*

Vito assume o papel de quem está no controle, estrategista, protetor, amigo leal e o único com coragem suficiente para enfrentar Fanucci. Em troca, deseja apenas ser lembrado pelo favor concedido aos companheiros. Essa cena apresenta uma primeira definição da identidade que será assumida por Don Vito Corleone e colocada em prática logo na cena seguinte. O corte rápido entre os planos fechados em cada um dos três participantes da conversa confere o ritmo e a emoção que anuncia o tom de ação e suspense da próxima sequência. Após uma tentativa fracassada de negociação civilizada (embora plena de cinismo e ironia) com o temido Mão Negra, Corleone persegue-o astuta e silenciosamente pelos telhados da vizinhança, durante a procissão de San Genaro nas ruas do bairro, e prepara a tocaia para assassiná-lo a sangue frio na porta de casa, não sem antes encará-lo friamente nos olhos, para deixar claro de quem é a palavra final nesse acerto de contas. Eliminado o rival, Vito passa a ser respeitado pelos vizinhos, que o procuram cada vez mais para interceder na resolução de conflitos. Ele se apropria desse prestígio para acumular dívidas de gratidão em benefício próprio, e construir uma rede de troca de favores que lhe dá cada vez mais poder.



FIGURA 61 – O jovem Don Corleone

Estabelecido como líder local, Vito retorna à Sicília para vingar a morte dos pais e do irmão. O mesmo método sorrateiro adotado para encurralar Mão Negra é aplicado na Itália: Vito é apresentado cordialmente a Don Ciccio, este já velho e fragilizado. Mas, na primeira oportunidade a sós, atravessa-lhe uma faca do abdômen ao tórax, e pronuncia o nome da família Andolini, cuja honra ele acredita recuperar naquele momento.

A maneira como a vida de Vito Corleone é narrada e a materialização na performance de De Niro permitem identificar com clareza alguns componentes desse ethos: por um lado, astúcia, força, coragem, meticulosidade, ambição, diplomacia e frieza estratégica; por outro lado, solidão, obstinação pela reconstrução da família perdida na infância, forte instinto de proteção dos parentes e dos aliados, lealdade aos amigos e sede de vingança. Até o início da maturidade, a biografia desenha uma personalidade que se alterna entre o calculismo e as manifestações passionais e afetuosas. No primeiro *O Poderoso Chefão*, a atuação de Marlon Brando demonstra que, no fim da vida, Don Corleone consegue atingir um equilíbrio entre essas duas vertentes.

Ethos de Michael Corleone – Michael Corleone aparece na história como o preferido, considerado pelo pai como o herdeiro apto a substituí-lo no comando da família, dos negócios e do poder. Talvez em virtude desse tratamento diferenciado, acaba se tornando um filho insolente que coloca os interesses próprios sempre à frente dos da família. Assim, ele prefere contrariar a todos e entrar para o serviço militar a se unir ao pai nas transações da máfia e, durante muito tempo, nega veementemente qualquer relação entre sua identidade e as operações suspeitas do círculo familiar. No entanto, a instabilização das relações entre as famílias mafiosas e a consequente tentativa de assassinato de Vito Corleone, no primeiro *O Poderoso Chefão*, despertam em Michael os valores latentes da educação siciliana, e levam-no a atender a vontade do pai, assumindo o controle.

Surge o novo Padrinho, e um dos códigos semiológicos fílmicos que se destacam na construção do ethos da personagem está na cena da festa de primeira comunhão do filho de Michael. Após anunciar a doação financeira dada pela família Corleone a uma universidade, o Senador Pat Geary apresenta a homenagem que será feita a Michael pelo coral *The Sierra Boys Choir*. Os meninos cantam a música *Mr. Wonderful* (Sr. Maravilhoso), que fica como *background* até o fim da cena, com a seguinte estrofe:

Why this feeling? Why this glow? (Por que esse sentimento? Por que esse brilho?)
Why the thrill when you say hello? (Por que a emoção quando você diz olá?)
It's a strange and tender magic you do. (É uma magia estranha e terna que você faz.)
Mister Wonderful, that's you. (Senhor Maravilhoso, é você.)

Porém, as semelhanças com o progenitor se reduzem a detalhes: a alcunha “Don Corleone”, o escritório e a poltrona em que define estratégias e comanda as negociações, seladas com um beijo na mão do Padrinho. A vaidade intempestiva não permite que ele tenha a mesma habilidade do pai na condução dos negócios, e a nova gestão dos Corleone segue em outro caminho: a política da troca de serviços e a aura quase religiosa do líder mafioso da primeira geração ganham novo tratamento pelas mãos de ferro de um homem dominado pela ideia do poder a qualquer custo. Em

nome da necessidade de autoafirmação como aquele que dita as regras, Michael torna-se capaz de descartar o apoio do homem mais confiável da família, o *consigliere* Tom Hagen, de agredir a esposa Kay, e, finalmente, de proferir a sentença de morte do próprio irmão. O segundo Don Corleone tenta se igualar à imagem do primeiro em vão, pois o autoritarismo implacável e a paranóia prejudicam os negócios e o afastam dos entes queridos.

A trajetória de Michael Corleone indica um ethos que se desloca de um conflito interno a outro: ele se transporta do dilema inicial entre a carreira militar e os negócios escusos dos Corleone para a entidade assumidamente poderosa, impiedosa diante dos inimigos e de qualquer indivíduo que se apresente como obstáculo, em choque permanente com a desconfiança daqueles que o cercam. Movido por objetivos que representam o bem do círculo familiar, mas também por uma pretensa onipotência que o cega, a personagem “desce ao inferno”, como assinala Delorme (2007), e constrói uma ilha de solidão, percurso marcado em três sequências finais da obra:

- 1) no dia do aniversário de Vito Corleone, ele revela à família que se alistou no Exército, e, logo depois, quando todos se levantam e deixam a sala para receber o pai, é o único que permanece sentado à mesa de jantar;
- 2) isolado no escritório em Nevada, aguarda a execução do irmão no lago Tahoe, ordenada por ele;
- 3) na última cena do filme, um *travelling* para frente (que costuma denotar o realce de um elemento dramático importante, a passagem à interioridade da personagem e, principalmente, tensão mental, de acordo com Martin, 1990), enquadra Michael Corleone em primeiro plano, caracterizado já com idade avançada (cabelos grisalhos), num momento de silêncio reflexivo que tende a reforçar a ideia de reclusão do protagonista.

Michael est une figure tragique. Avec l'autorité naturelle du chef, il impose ses désirs en homme libre. Et pourtant tout cela lui pèse. Le regard pensif, le dos écrasé par les responsabilités, il porte come un fardeau un destin qui le dépasse. La valse triste composée par Nino Rota scande sa transformation en monstre de guerre: il avance à l'aveugle, dans l'ombre du père, parce qu'il semble de tout temps “avoir été fait pour ça”. D'un Corleone à l'autre, au gré des vendettas, nous accompagnons la famille de l'intérieur comme un flot sicilien dérivant tragiquement au-dessus des tables de la Loi¹¹⁴. (DELORME, 2007, p.23)

¹¹⁴ Tradução nossa: Michael é uma figura trágica. Com a autoridade natural do chefe, ele impõe seus desejos de homem livre. No entanto, tudo isso pesa sobre ele. O olhar pensativo, o dorso esmagado pelas responsabilidades de volta oprimido pelas responsabilidades, ele carrega como um fardo um destino que o transcende. A valsa triste composta por Nino Rota pontua sua transformação em um monstro de guerra: ele avança às cegas, à sombra do pai, porque lhe parece “ter sido feito para isso”. De um Corleone a outro, por meio das vinganças, acompanhamos a família por dentro, como uma ilhota siciliana tragicamente à deriva sobre as mesas da Lei.



FIGURA 62 – Michael, o segundo Don Corleone

Outro momento que auxilia a compreensão do ethos de Michael é o interrogatório ao qual ele é submetido no Senado americano. O filho de Vito Corleone responde às perguntas: nega ser o líder da máfia e o responsável pela morte de sete pessoas (o mafioso Virgil Sollozo, um comissário de polícia e cinco chefes de famílias ítalo-americanas poderosas de Nova Iorque). Também não admite ser acionista majoritário de três hotéis em Las Vegas, nem ter qualquer tipo de interesse ou controle sobre as redes de jogos de azar e narcóticos no Estado de Nova Iorque. Após o depoimento, Tom Hagen pede autorização aos senadores para que Michael leia uma declaração. O comitê hesita, mas acaba dando a palavra ao réu, que proclama o seguinte discurso (a câmera enquadra Michael em plano médio ao lado de Hagen, que acompanha a leitura com uma cópia em mãos, e Kay ao fundo, com expressão de perplexidade):

Michael: *Na esperança de limpar o nome de minha família, de dar a meus filhos as vantagens que a América lhes deve, sem que eles se envergonhem do próprio nome, eu me apresento diante deste comitê e ofereço toda a colaboração que eu puder. Eu considero uma desonra pessoal ter que negar que eu seja criminoso. Eu gostaria que minha declaração fosse anexada aos arquivos. Servi o meu país fiel e honradamente na Segunda Guerra Mundial. Fui condecorado com a Cruz Naval pelas ações em defesa de meu país. Nunca fui preso nem acusado de nenhum crime ou delito. Não há prova de minha participação em nenhuma conspiração criminosa, seja ela a Máfia, a Cosa Nostra, ou qualquer outro nome que lhe seja dado. Nunca foi provada até hoje. Não me refugiei atrás da quinta emenda, como é meu direito.*

Após a enumeração dessas qualidades, o enquadramento é interrompido pela imagem em primeiro plano dos senadores que comandam a sessão, e volta para Michael ainda mais fechado, com o rosto de Kay desfocado ao fundo. Ele encerra a declaração provocativamente:

Michael: *Eu desafio este comitê a produzir qualquer prova ou testemunho contra mim. Caso não consiga, espero que tenha a decência de limpar meu nome com a mesma publicidade com a qual me caluniou.*

O enquadramento se abre novamente para o plano médio, e depois volta para os senadores.

Senador: *Estamos impressionados. Especialmente com o seu amor pelo nosso país.*

Lacônico, Michael parece evocar o que Perelman e Olbrechts-Tyteca denominam regra de justiça, que prega o tratamento igual a seres ou situações que fazem parte de uma mesma categoria. Corleone se apresenta como detentor de características honoráveis para um cidadão americano comum: colaborador, pai de família, ex-combatente condecorado da II Guerra, com ficha limpa, e que não apelou para privilégios militares ao ser acusado. Assim, acredita que, não só ele, como também a família e os filhos, possuem direitos a serem respeitados. O olhar do protagonista é sereno e o tom de voz baixo e firme, de quem “não deve e não teme”.

Por trás do ethos “íntegro e honesto” construído por Michael perante o Senado, está o ethos conhecido pelo espectador, do homem frio, calculista e poderoso, acostumado a garantir a própria impunidade por vias escusas, o que o deixa seguro até mesmo para acusar representantes do Estado de caluniadores. A fala final do senador também acrescenta dados sobre o ethos de Michael que se estendem à comunidade ítalo-americana: aos olhos dos homens políticos que os interrogam, mesmo depois dessas palavras, ele continua sendo um estrangeiro, um italiano que afirma amar o país que não lhe pertence, mas sim aos senadores, como destacado nos pronomes possessivos: “o *seu* amor pelo *nosso* país”.



FIGURA 63 – O discurso de Michael Corleone no Senado

O recurso cinematográfico à montagem paralela¹¹⁵ se destaca no estabelecimento de uma conexão entre os ethos de Vito e Michael Corleone. O filme é construído a partir do cruzamento das vidas de pai e filho, entre *flashbacks* do passado que mostram a infância e a vida adulta de Vito, na primeira metade do século XX, e sequências que se passam no momento presente da obra, ou seja, quando Michael substitui o pai e se torna o novo Don Corleone. Como visto no item sobre o modo narrativo, o diálogo entre as duas biografias e a escolha dos momentos de transição de uma para a outra favorece o estabelecimento de relações entre as duas personagens.

“There's an interesting contrast in the film. Vito kills with his own hands, Michael by remote control, while waiting in a dark room. I think most everyone would agree that Michael's is the more terrible violence”¹¹⁶. (COPPOLA, 1974, *apud* DUNCAN, 2010, p.371) Assim, os ethos de ambas se misturam, adicionam características um ao outro e se diferenciam, a fim de elaborar as imagens de si de Michael e Vito, conforme acabamos de descrever.

Ethos de Francis Ford Coppola – Para trabalhar sobre o ethos do diretor, é preciso recorrer às informações disponíveis sobre as imagens de si (social e individual) de Coppola. É ele próprio quem fornece as primeiras pistas: “Pour comprendre ce que je suis, il faudrait comprendre le petit garçon que j'étais (...) J'adorais jouer des pièces de théâtre pour mes copains, j'adorais les faire jouer ensemble et je crois que je suis toujours comme ça!”¹¹⁷ (COPPOLA *apud* DELORME, 2007,

¹¹⁵ Esse procedimento consiste em intercalar duas ou mais sequências narrativas diferentes, contando mais de uma história ao mesmo tempo, a fim de que o desenvolvimento simultâneo desses dois enredos possa criar entre eles algum tipo de associação, comparação ou aproximação simbólica.

¹¹⁶ Tradução nossa: Há um contraste interessante no filme. Vito mata com suas próprias mãos, Michael por controle remoto, enquanto espera em uma sala escura. EU acho que quase todo mundo concordaria que a violência de Michael é mais terrível.

¹¹⁷ Tradução nossa: Para compreender quem eu sou, seria necessário compreender o pequeno garoto que eu era (...) Eu adorava representar peças de teatro para os meus amigos, colocá-los para representar juntos, e penso que até hoje sou

p.9)

Integrante de uma família ítalo-americana, Coppola nasceu em Detroit e cresceu no subúrbio de Nova Iorque. Durante a infância, passou um ano convalescente em decorrência da poliomielite, quando já começou a desenvolver o espírito criativo, brincando com teatros de marionetes e uma câmera 8mm que pertencia ao pai. Obteve formação em teatro e cinema, e passou a atuar como diretor, roteirista e produtor no cinema independente americano. Em 1969, fundou a *American Zoetrope*, com o objetivo de fazer concorrência a Hollywood, mas projetos de difícil execução colocaram a empresa frequentemente em situações de dívida e risco. Em 1971, o jovem cineasta foi premiado com o Oscar de melhor roteiro pelo filme *Patton, rebelde ou herói?* (*Patton*, 1970) de Franklin Schaffner, e logo em seguida foi contratado pelos estúdios *Paramount* para a adaptação cinematográfica de *O Poderoso Chefão*, trabalho aceito com o objetivo de usar o pagamento para salvar a pequena produtora independente.

Mais que uma narrativa sobre o crime organizado, *O Poderoso Chefão* consiste numa crônica familiar, com as tensões e os afetos que envolvem essas relações. Não é difícil perceber a força da descendência italiana de Coppola na configuração do ethos, visível na abordagem fílmica da estrutura familiar e dos sentimentos: as expressões corporais marcantes, a maneira como cantam e festejam, como se reúnem para as refeições, como encaram os problemas. Nas entrevistas e depoimentos sobre o trabalho, o diretor admite incluir na obra diversos elementos ligados à experiência pessoal familiar:

Minha personalidade influenciou certas cenas do filme. Claro, no filme, há conspiração, homens idealizando planos, assim como ocorreu na história do mundo, e eu, que adoro crianças, pensei: onde estão as crianças? Como será a comida? E a música? Creio que minhas preferências ou orientações vieram a combinar com o que era o tema central dos homens adultos na história. Mas também consegui incluir as coisas que eu amava, que eu pensava¹¹⁸.

O número de identificação do menino Vito Andolini quando chega a Nova York, por exemplo, é o sete, número de sorte do cineasta, que afirma sempre tentar inserir esse algarismo nos filmes que dirige. O desenho deixado pelo filho de Michael Corleone sobre a cama dos pais, como presente, é uma reprodução de um desenho feito pelo filho de Coppola, quando criança. Na apresentação de uma versão do filme preparada para exibição em TV, Coppola esclarece ao espectador que tentou evitar ao máximo os clichês e ater-se fielmente à própria memória, para que o cotidiano do lar e as

assim!

¹¹⁸ Comentário do diretor sobre o primeiro filme, em DVD da coleção restaurada.

emoções das personagens fossem tão autênticos quanto ele trazia na lembrança.



FIGURA 64 – Número 7: identificador de Vito e amuleto da sorte de Coppola

Em outras declarações, o cineasta conta que a organização frequente de encontros com a participação de todos os integrantes da equipe de produção foram indispensáveis para conferir à obra um efeito mais realista, uma aura de proximidade e cumplicidade típica das famílias italianas. Importante ressaltar também, novamente, o engajamento efetivo de parentes de Coppola nesse projeto. Assim, a partir daquilo que Coppola levou da própria vida para a obra e vice-versa, *O Poderoso Chefão* resulta num projeto discursivo impregnado pela realidade das famílias ítalo-americanas que fazem parte da história dos Estados Unidos.

Qual seria o ethos fílmico emergente dessa obra e como ele orientaria argumentativamente o discurso? Embora tenhamos mencionado aqui apenas duas personagens e o diretor, já é possível visualizar indícios e perceber a complexidade dessa prova retórica no que concerne ao projeto discursivo cinematográfico. A rede ética que se projeta em *O Poderoso Chefão II* destaca os valores familiares entre os principais motores das ações das personagens. Além disso, o enredo é costurado a partir das relações entre gângsteres, ou seja, não há uma oposição clara entre bandido e mocinho, não existe a dicotomia do bem contra o mal nem uma lição evidente a ser retirada, comum a muitas narrativas clássicas. A caracterização do ethos analisado se associa à falibilidade do ser humano, aos conflitos internos, à ambiguidade e ao relativismo da moral.

O posicionamento da instância de recepção dependerá, portanto, não só das imagens de si apresentadas, mas também do contexto da coenunciação, da identidade do espectador e implicações no contato com a obra, e ele poderá: opor-se ou estar de acordo com as condutas adotadas no decorrer do filme, tomar partido de um personagem ou outro, compreender ou não os motivos que

levam a atitudes criminosas, aplicar ou não ao próprio cotidiano as opiniões adquiridas em função da narrativa. Se o coenunciador for membro de uma família italiana ou ítaloamericana, por exemplo, é possível que reaja diferentemente de um sujeito que não conhece a Itália nem possui qualquer ligação afetiva com o país. Mas outros componentes subjetivos desses indivíduos, tais como a religião, a profissão, a posição social ou a formação também exercerão influência sobre o ato de linguagem e a apreensão do ethos fílmico.

Buscaremos compreender agora como as emoções surgem numa sequência fílmica e contribuem para o caráter persuasivo. No exercício de análise do pathos fílmico, a seguir, continuaremos com os exemplos de *O Poderoso Chefão II*, a fim de aproveitar alguns dados já levantados para a atividade de compreensão do ethos realizada no item anterior.

3.2 – EMOÇÕES À FLOR DA PELE NA FAMÍLIA CORLEONE

Francis Ford Coppola percebe a abordagem das emoções como um resultado de todo o processo de construção do discurso fílmico:

Comment transmettre une émotion au public? Il y a bien sûr la recette qui se base sur la dramaturgie de la scène et qui consiste à filmer des visages et à faire ressortir l'émotion par le conflit dramatique. Le public connaît cela et l'accepte parce qu'il sait à quel moment il doit ressentir la tristesse et à quel moment le bonheur. (...) Pour moi, l'émotion doit venir de l'image, de la composition, tout cela réuni dans l'ensemble; ça ne doit pas venir uniquement des acteurs.¹¹⁹ (COPPOLA *apud* DELORME, 2007, p.64)

Tentaremos, então, recuperar a forma como o cineasta se apropria dos recursos disponíveis para trabalhar a emotividade, seja por meio das imagens, da atuação das personagens, dos diálogos, do espaço, da temática abordada. Selecionamos uma cena de 5'48" de *O Poderoso Chefão II* que mostra o fim do casamento de Michael Corleone e Kay Adams. Após uma sessão no tribunal americano, em que o comitê senatorial suspende um testemunho sobre o envolvimento de Michael com o crime organizado, por falta de provas, a esposa procura-o no quarto do hotel para pedir a separação. Michael tenta convencê-la a voltar atrás, usando o argumento de que ela está emocionalmente abalada devido à interrupção natural da última gravidez. Ele promete mudar e garante que o casal poderá se recuperar desse trauma e ter outros filhos. Kay confessa que não foi um aborto espontâneo, mas sim provocado por ela, pois não queria mais continuar o casamento.

¹¹⁹ Tradução nossa: Como transmitir uma emoção ao público? Há, naturalmente, a receita baseada na dramaturgia da cena, que consiste em filmar os rostos e trazer à tona a emoção do conflito dramático. O público conhece essa receita e a acolhe, porque sabe quando deve sentir a tristeza ou a felicidade. (...) Para mim, a emoção deve surgir a partir da imagem, da composição, todos reunidos em conjunto, isso não deve vir apenas dos atores.

Numa explosão de raiva, Michael agride a mulher e diz que vai proibi-la de se aproximar dos filhos do casal.

Temática – Mais uma vez, a família aparece como fio condutor da narrativa, e o objeto central dessa sequência é o fim do casamento de Michael Corleone. Durante a discussão entre marido e mulher, surgem outros temas relacionados à decisão de Kay pelo divórcio e que contribuem para a patemização da cena: o envolvimento de Michael com o crime e a maneira como ele se aproveita do poder que conquistou para resolver qualquer situação; o comportamento cego de Don Corleone, que o impediu de enxergar a insatisfação da esposa e a iminente crise conjugal; a desigualdade da relação matrimonial no final dos anos 50; o aborto do terceiro filho do casal, induzido pela própria mãe. Todos esses assuntos vão aparecendo durante a conversa, e a maneira como são abordados pelo casal sintetiza a fase ruim do relacionamento, em que o marido tenta dominar a esposa e usar a força para convencê-la, senão para coagi-la, enquanto esta demonstra estado profundo de decepção e desânimo.

Diálogos – As falas das personagens revelam a trajetória das emoções no diálogo: elas parecem calmas ou indefinidas num primeiro momento, mas a tensão desenha-se aos poucos, perceptível pelas alterações das vozes e pelo conteúdo da conversa. No começo, o tom é baixo e as frases civilizadas, mas à medida que o clima pesa, ambos começam a gritar, e o teor das palavras muda. Kay fica indignada com as ordens e proibições do marido, e ele explica que *há coisas entre homens e mulheres que não mudam*. Essa relação de submissão também se manifesta quando Michael usa a própria voz para calar a esposa; quanto mais ela tenta falar, mais ele grita para contê-la, até que ela desiste.

Para convencê-la de que está tomando a decisão errada e acuá-la, ele apresenta ainda uma sequência de questões retóricas (Corleone não espera respostas, pois já as deixa implícitas nas perguntas que formula): *O que você espera de mim? Acha que vai sair assim? Que te deixarei levar as crianças? Você não me conhece? Não sabe que é impossível, que nunca poderia acontecer, que eu usaria todo o meu poder para impedir? Você não sabe?*

Outras frases de forte efeito patêmico são ditas por Kay, no momento da revelação do aborto. Ela começa falando baixo: *Michael, como você é cego. Não foi um alarme falso, foi um aborto. Um aborto, assim como nosso casamento abortou.*

E vai aumentando o tom de voz: *É uma coisa maldita, amaldiçoada. Eu não queria seu filho, Michael. Eu não traria um outro filho seu a esse mundo!*

Ela termina a fala aos gritos: *Foi um aborto, foi um filho que eu tive que matar porque tudo isso tem que acabar! Eu já sabia que ia acabar, você não me perdoaria de forma alguma, não com essa coisa siciliana que vem acontecendo há dois mil anos!*

O recurso ao pathos pode ser identificado na comparação entre o aborto e o casamento, na caracterização da gravidez como uma maldição, e na classificação do aborto como um assassinato, quando Kay confessa ter matado o próprio bebê. Além disso, ela atinge o “calcanhar de Aquiles” do marido ao mencionar ironicamente as tradições da família italiana. O desabafo da esposa ressentida abala a honra de Michael de tal maneira que culmina em violência, com um tapa na cara tão forte que joga Kay no sofá, e derruba uma poltrona.

Ações, imagens e montagem – As imagens são centradas nas duas personagens, enquadramentos simples que fornecem poucas informações complementares às falas, mas cuja montagem (45 planos em menos de seis minutos) constrói um ritmo acelerado, que ajuda a compor a tensão crescente do diálogo. No início, são usados planos médios¹²⁰ e mais longos, dando ao espectador a oportunidade de observar mais detalhadamente os movimentos corporais e os gestos de Michael e Kay: a agitação dele, que se desloca de um lado para o outro, bebe água, senta-se, levanta-se, acende um cigarro; e a apatia dela, que fala pouco, quase não se mexe, chora discretamente e se mantém cabisbaixa. Com o desenrolar da conversa, os planos passam a se alternar com maior frequência, e os enquadramentos se fecham em primeiros planos, privilegiando as expressões faciais das personagens e acentuando o grau de apreensão da cena. A câmera só volta a mostrar um plano aberto do quarto no final da cena, quando Michael bate na esposa.

¹²⁰ Conforme a escala de planos de Jullier e Marie (2007), há três distinções principais: o plano médio mostra o sujeito em sua unidade; o plano geral revela sua relação com o ambiente; e o primeiro plano indica uma aproximação da personagem ou do objeto filmado que pode ter motivações psicológicas, plásticas ou informativas, entre outras.



FIGURA 65 – Michael e Kay discutem



FIGURA 66 – Michael exaltado



FIGURA 67 – A postura de Kay durante a discussão



FIGURA 68 – Kay exaltada



FIGURA 69 – Michael bate em Kay

Um recurso bastante utilizado é a sobreposição da voz de uma personagem à imagem da outra: quando Kay fala, observam-se as reações de Michael, e vice-versa. Em um determinado momento, continua-se a ouvir a voz de Michael e o silêncio de Kay, mas há um corte na imagem para mostrar que os filhos do casal aguardam no corredor do hotel. Enquanto o Don Corleone diz, em *voice over*, *Ninguém vai embora, nem você, nem as crianças, entendido? Eu amo vocês e não vou permitir!*, o espectador visualiza os dois filhos do casal no corredor, com a babá. Enquanto a filha mais nova corre e brinca, alheia à situação, o mais velho aguarda na porta do quarto, quieto, e parece tentar escutar o que se passa entre os pais. Além da informação de que as crianças esperam pelos pais do lado de fora, a inserção dessa imagem também pode provocar um efeito patêmico da fala do personagem sobre o espectador, que observa a situação das crianças durante a briga e com a iminência do divórcio. Assim, o Sujeito Interpretante também pode pensar nos filhos do casal afetivamente e se envolver com a situação, de maneira a se posicionar contra ou a favor da separação e a decidir imaginariamente sobre com quem devem ficar as crianças caso Michael e Kay se divorciem.

No que diz respeito ao nível discursivo, ao desenvolvimento da narrativa no âmbito ficcional, as emoções sentidas pelas personagens são claras, pois se trata de um homem e uma mulher em crise conjugal. Ela quer colocar fim no casamento, mas ele resiste, e tenta fazê-la mudar de ideia autoritariamente, e, ao mesmo tempo, usa outros argumentos para convencê-la de que continuar juntos seria a melhor opção. A situação muda quando Michael fica sabendo do aborto cometido pela mulher e a agride, tomado pelo ódio. No entanto, não se pode perder de vista que essas personagens são as intermediárias entre o cineasta, autor do projeto discursivo, e o público. O diálogo em questão parece acontecer por si só, mas, na verdade, é direcionado a um sujeito real que assistirá ao filme. Assim, por trás das opções discursivas do diretor que acabamos de descrever, encontram-se efeitos possíveis de patemização que irão adquirir diferentes sentidos, conforme as disposições do espectador. Este poderá, entre outras reações:

- Sentir piedade de Michael diante da possibilidade de abandono da esposa e dos filhos, pensar que ele tem razão ao querer manter o casamento custe o que custar, e compreender o autoritarismo do personagem, pois é realmente o homem quem deve ditar as regras;
- Sentir piedade de Kay, sempre à espera da mudança do marido, que durante todos os anos de casamento prometeu em vão legalizar os negócios da família Corleone, mas tornou-se um grande mafioso e passou a desconsiderá-la em todas as decisões; entender porque ela quis interromper a gravidez e aprová-la pela coragem de fazê-lo;
- Sentir raiva de Kay e condená-la pelo aborto do filho, um crime sem justificativas, qualquer que seja a situação;
- Sentir compaixão e temor pelas crianças, que terão que conviver com o divórcio dos pais ainda pequenas, e concluir que talvez seja melhor que eles mantenham o casamento para poupá-las;
- Sentir raiva do comportamento cego, machista e autoritário de Michael, e tomar partido de Kay, qualquer que seja a conduta ou postura da Senhora Corleone.

Ou seja, a cena resulta de uma série de escolhas de Coppola, e está inserida em um todo que é o filme. A partir do contato com a narrativa e, especificamente, com o momento dramático estudado acima, o espectador experimenta emoções que podem levá-lo a construir os próprios julgamentos

quanto à história e, talvez, até mesmo quanto à própria realidade vivida por ele no que concerne a assuntos como matrimônio, aborto, relacionamento, filhos etc. Dessa forma, é possível ter uma breve noção de como, pela prova retórica do pathos, um filme pode trabalhar as emoções, os processos de representação e identificação do público e orientá-lo argumentativamente.

3.2.1 – REPERCUSSÕES PATÊMICAS

Uma observação interessante a ser feita diz respeito à já mencionada crítica à trilogia *O Poderoso Chefão* como uma espécie de apologia à Máfia, que pode ser explicada justamente pelo recurso ao pathos. Coppola já argumentou que o filme não faz nenhum elogio à máfia e que, se ela aparece romantizada no filme, é porque estava romantizada no livro. O cineasta defende ainda que esse não é o assunto principal do filme e que, ao mostrar como Michael mata as pessoas impiedosamente e depois ainda é capaz de mentir para a mulher e para o senado sobre o assunto, ele mostra o lado áspero da Máfia. No entanto, entende que o possível efeito de romantização e apologia pode ter surgido por meio dos ethos dos atores e das paixões mobilizadas pelo filme nos espectadores:

(...) the fact still may be that people *like* Marlon and Jimmy and Al too much. If you were taken inside Adolf Hitler's home, went to his parties, and heard his stories, you'd probably have liked him. If I made a film of Hitler and got some charismatic actor to play him, people would say I was trying to make him a good human being. He wasn't, of course, but the greatest evil on earth is done by sane human beings who are miserable in themselves. My point is that you can't make a movie about what it's like in Mafia family without their seeming to be quite human.¹²¹ (COPPOLA, 1975, *apud* DUNCAN, 2010)

Essa humanização dos mafiosos é explicada ainda pelo cineasta mexicano Guillermo del Toro, no DVD bônus da coleção restaurada: “Uma grande mudança para mim, ao ver *O Poderoso Chefão*, foi a humanidade e a emoção. As cenas de maior carga emocional no filme são as dos gângsteres que têm os mesmos sentimentos que nós temos. (...) *O Poderoso Chefão* humanizou a discussão deixando a moral de lado. Ou, pelo menos, deixou a paleta moral mais ambígua”. Tal ambiguidade está instaurada na dicotomia razão x emoção que, como foi visto no capítulo teórico, possuem mais conexões entre si do que se pode imaginar: na trilogia, a razão deixa perceber que são criminosos na tela, mas a emoção pode levar o público a se envolver com eles afetivamente, abalando julgamentos de ordem moral e ética. Um exemplo disso é o comentário do diplomata Henry Kissinger que, na

¹²¹ Tradução nossa: (...) pode ainda ser que as pessoas *gostem* demais de Marlon e Jimmy e Al. Se você fosse levado para dentro do lar de Adolf Hitler, ido às suas festas, e ouvido suas histórias, você provavelmente teria gostado dele. Se eu tivesse feito um filme sobre Hitler e tivesse escolhido algum ator carismático para representá-lo, as pessoas diriam que eu estaria tentando fazer dele um bom ser humano. Ele não era, claro, mas a maior maldade na Terra é feita por seres humanos que são miseráveis neles mesmos. Meu ponto é que você não pode fazer um filme sobre como é a família da máfia sem que eles pareçam consideravelmente humanos.

estreia do primeiro filme, teria dito ao produtor executivo Bob Evans: “(...) temos aqui um assassino, um gângster que matou milhares. Mesmo assim, quando ele morre, havia gente na plateia chorando”¹²².

Essa movimentação das emoções também ganha referência na cena em que Vito chega em casa após ter sido demitido, e leva uma pêra para a esposa, no comentário de Coppola: “Eu confesso que me comoveram estas imagens antigas, de um homem beijando a esposa à mesa, ou muitos desses cenários, e tentei captar esse clima”¹²³. O efeito visado pelo cineasta obteve resposta na reação do ator Alec Baldwin:

Uma das cenas de que me lembro é quando De Niro chega em casa trazendo uma maçã ou outra fruta, acho que é uma pêra e dá à esposa aquela fruta fresca, é como se trouxesse uma jóia. Ela se ilumina. A cena parece uma recordação. De Niro era o seu avô. Você queria que seu avô trouxesse uma fruta para sua avó. E a cena em que se vê Pacino assumir a família. É outra recordação. (...) Meu pai era um homem de grande força física. E quando estava morrendo de câncer, o horror era pensar: “Este não é o meu pai. Este homem é tão frágil, tão fraco, tão debilitado”. (...) Todas essas paixões de que falo são as coisas que o filme mexe em você¹²⁴.



FIGURA 70 – Momento de cumplicidade entre o Sr. e a Sra. Corleone

Assim, a instância de produção do filme lança mão dos efeitos patêmicos em vários momentos, por meio dos múltiplos códigos semiológicos, e se a instância de produção tiver as disposições necessárias para se deixar atingir por tais efeitos, a prova retórica do pathos atinge o funcionamento, de maneiras diferentes, conforme a identidade sociohistórica do indivíduo espectador e as intenções que ele possui no momento da troca languageira. Mas é preciso lembrar que as provas retóricas operam juntas – ethos, pathos e logos se complementam e se somam ao todo que é o ato de

¹²² Depoimento de Bob Evans no DVD Bônus da coleção restaurada.

¹²³ Comentário sobre a cena no DVD do segundo filme da trilogia, na coleção restaurada.

¹²⁴ Depoimento no DVD Bônus da coleção restaurada.

linguagem, gerando o processo de coenunciação. Veremos agora algumas manifestações do logos em *O Poderoso Chefão*.

3.3 – LOGOS: A CONSTRUÇÃO DO RACIOCÍNIO ARGUMENTATIVO NO FILME DE COPPOLA

Conforme já tratamos nos itens anteriores, a narrativa de *O Poderoso Chefão II* é construída a partir do cruzamento das biografias de Vito e Michael Corleone. A história mostra como Vito firmou as bases da família Corleone e dos negócios nos Estados Unidos, e, ao mesmo tempo, retrata a conduta de Michael ao assumir o posto do pai, no final da década de 50. Se as duas narrativas forem recuperadas separadamente, percebe-se que elas seguem uma cronologia linear, mas a intercalação das sequências faz com que a temporalidade do filme se instaure num constante vai-e-vem entre passado e presente da ficção. Se levarmos em conta que essa opção do diretor não deve ter sido feita ao acaso, é importante observar com atenção como as narrativas foram encaixadas uma na outra, e a que tipo de efeitos de raciocínio esse procedimento daria margem. Além da lógica narrativa apresentada no item sobre o modo de organização narrativo do discurso, existiria uma lógica argumentativa por trás dessa construção dramática?

A cena de abertura do filme mostra Michael na poltrona que era usada pelo pai, sendo reverenciado pelos “colegas” que lhe beijam a mão, da mesma maneira que faziam com o primeiro Don Corleone. Imediatamente após essa imagem, as narrativas começam a se entrecruzar: a trajetória de Vito rumo ao poder, à riqueza e à consolidação da família, assim como o desenrolar da gestão de Michael e a sucessão de atos (e alguns equívocos) que o levam à decadência e à solidão. Não se pode ter certeza quanto a que tipo de teses a montagem dessas sequências pretendia afirmar ou defender – como já esclarecemos, e agora reafirmamos, nosso trabalho consiste em recuperar no discurso alguns efeitos possíveis de sentido.

No caso da estrutura narrativa de *O Poderoso Chefão*, podemos afirmar que, à medida que o filme se desenvolve, a história de Vito segue na direção do sucesso e da conquista dos objetivos, enquanto a de Michael toma rumos catastróficos. Vemos que as possibilidades de construção do sentido proporcionadas pela utilização da montagem paralela permitem identificar um possível recurso à analogia, que consiste em mostrar certa similaridade entre duas estruturas apresentadas. De acordo com Perelman, a fórmula da analogia determina que A é para B aquilo que C é para D, em que A e B fornecem a base para a conclusão e C e D fornecem a base para o raciocínio. Identificamos,

assim, duas analogias possíveis:

Vito Corleone é para a primeira geração da família o que Michael se torna para a segunda geração: um homem poderoso, que cuida dos interesses familiares, e que usa o próprio talento estratégico para aumentar esse poder.

Vito negocia com os inimigos e recorre à violência, se necessário, assim como Michael tenta firmar acordos, planejando a morte daqueles que se apresentam como obstáculos.

Ao mesmo tempo, embora pai e filho possuam funções ou papéis análogos, muitas condutas e estratégias divergem, e talvez isso tenha determinado dois caminhos inversos – o sucesso de um e a decadência do outro, principalmente no que diz respeito à união familiar. Cabe ao coenunciador estabelecer as analogias, fazer as comparações, identificar os argumentos e formular as próprias deduções, a partir do contato com a obra.

Dando continuidade à análise, percebemos que a estrutura narrativa do filme também favorece a construção de algumas teses, dentre as quais destacamos:

A busca pelo bem-estar e pela proteção da família justifica qualquer ação.

Cenas que mostram o cuidado de Michael e Vito com os filhos e parentes são recorrentes na obra, sendo inclusive utilizadas nos momentos de transição entre as duas histórias. Essas imagens podem servir como base para a conclusão de que o amor familiar move as decisões e atitudes dos dois protagonistas. A forma como essa conduta dos Corleone é revelada pelo filme possibilita a identificação da técnica argumentativa dos fins e dos meios (baseada na estrutura do real, traduz-se na interação entre os objetivos traçados e os meios colocados em prática para atingi-los):

Les buts se constituent, se précisent et se transforment, au fur et à mesure de l'évolution de la situation dont font partie les moyens disponibles et acceptés; certains moyens peuvent être identifiés à des fins, et peuvent même devenir des fins, en laissant dans l'ombre, dans l'indéterminé, dans le possible, ce à quoi ils pourraient servir.¹²⁵ (PERELMAN, 2008, p.369)

Assim, se *a priori* os Corleone parecem cuidar dos interesses familiares, questões como o poder, o

¹²⁵ Tradução nossa: Os objetivos constituem-se, precisam-se e transformam-se, de acordo com a evolução da situação da qual fazem parte os meios disponíveis e aceitos; certos meios podem ser identificados como fins, e podem até se tornar fins, relegando à sombra, ao indeterminado, ao possível, aquilo para que eles poderiam servir.

dinheiro e a necessidade de se estabelecer como figura onipotente interferem na configuração dos objetivos e, conseqüentemente, dos instrumentos usados para atingi-los. Vito quer proteger o patrimônio da família que está construindo com trabalho, mas a iniciativa de eliminar Mão Negra para acabar com a onda de exploração e extorsão adquire outras dimensões. Michael, por sua vez, decide deixar esposa e filhos fechados na mansão de Nevada para protegê-los de novos atentados, e viaja para retaliar os responsáveis pela tentativa de assassinato sofrida em casa. No entanto, ele não pretende que o derramamento de sangue resultante dessa vingança seja a mola propulsora para uma nova guerra entre as famílias mafiosas, o que prejudicaria os projetos futuros de expansão dos negócios em Cuba.

Meios (proteção da família ou afirmação do poder?) e fins (acordo entre parceiros, vingança pessoal ou estratégia de eliminação do inimigo?) tornam-se ambíguos ao longo da narrativa, mas o fato de eles se justificarem mantém-se como um efeito possível do uso do logos entre as dimensões argumentativas da obra, como pode ser comprovado novamente por uma asserção do ator Alec Baldwin: “Quando se analisa as coisas, é uma visão bastante cínica da vida. Eles amam suas famílias, são leais, mas no fim das contas, só o poder interessa”¹²⁶.

Sigamos agora para uma análise de diálogos, para a qual selecionamos um trecho da cena do aniversário do judeu Hyman Roth, que, apesar de ser um antigo parceiro dos Corleone, não inspira confiança no chefe da família italoamericana. A comemoração acontece em Havana, onde os chefes da máfia estão reunidos para tratar da instalação de hotéis e cassinos, com o apoio de incentivos fiscais do então presidente cubano, Fulgêncio Batista. Enquanto o grupo partilha o bolo de aniversário que reproduz um mapa de Cuba, Michael Corleone narra um evento que testemunhou a caminho da reunião:

Michael Corleone: *Eu vi uma coisa interessante. Um rebelde pego pela polícia militar preferiu explodir uma granada que levava no casaco a ser preso. Ele se matou e levou consigo o capitão da polícia que comandava a operação.*

Johnny Ola: *Esses rebeldes são todos loucos.*

Michael Corleone: *Pode ser. Mas eu pensei: os soldados são pagos para lutar, os rebeldes não.*

Hyman Roth: *E o que isso te diz?*

Michael: *Que eles podem ganhar.*

Hyman Roth: *Este país teve rebeldes nos últimos 50 anos. Está no sangue deles, acredite em mim,*

¹²⁶ Depoimento do ator no DVD Bônus da coleção restaurada.

eu sei. Tenho vindo aqui desde os anos 20. Quando você era bebê, exportávamos o melão de Havana com os caminhões do seu pai.

Roth chama Michael num canto.

Hyman Roth: *Preferiria que falássemos sobre isso a sós. Os dois milhões ainda não chegaram à ilha.*

Roth deixa Michael.



FIGURA 71 – Confronto entre Michael e Hyman Roth

A primeira técnica argumentativa evidente no diálogo acima é o argumento pelo exemplo. Michael apresenta um fato acontecido, um caso particular (suicídio do rebelde), que o leva a uma dedução também particular (os rebeldes podem conseguir tomar o poder). Para chegar a tal conclusão, ele se apóia:

- na ligação entre ato e essência – aquilo que é característico e que qualifica algo ou alguém = coragem do rebelde de por fim à própria vida para não ser preso;
- na ligação entre um grupo e seus membros – o homem que se matou faz parte de um grupo de rebeldes, cujos integrantes podem ter a mesma disposição para esse tipo de ato;
- na comparação por oposição – entre os soldados, que são pagos para lutar, e os rebeldes, que não são pagos para lutar.

Um possível raciocínio implícito na afirmação de Michael, com base nessas associações, é que os motivos que impulsionam os revolucionários (ideologia, paixão pela causa, vontade de chegar ao poder) podem ser uma fonte de força mais potente que o salário recebido pelos policiais. Dessa maneira, Don Corleone deduz que os guerrilheiros estão aptos a ganhar e assumir o controle, acabando com o mandato de Batista e levando os projetos do grupo mafioso ao naufrágio. A fala de Michael não é explícita, porém, dá indícios de que ele não está seguro quanto ao sucesso do empreendimento, o que se confirma na cena seguinte, no quarto de Roth: os dois milhões citados pelo aniversariante na conversa analisada referem-se à quantia devida por Michael para concluir as negociações. Roth o repreende pelo atraso no pagamento, pois quer evitar os boatos de que Corleone estaria hesitante e recearia pela possibilidade de vitória dos guerrilheiros.

De volta ao diálogo, vejamos a réplica de Hyman Roth ao raciocínio de Corleone:

Este país teve rebeldes nos últimos 50 anos. Está no sangue deles, acredite em mim, eu sei. Tenho vindo aqui desde os anos 20. Quando você era bebê, exportávamos o melaço de Havana com os caminhões do seu pai.

Roth se apropria das ligações entre o ato e a essência e entre o grupo e seus membros, ao constatar que a rebeldia está no sangue dos guerrilheiros cubanos. Quando afirma que essa é a natureza dos revolucionários, ele também utiliza a ideia de inércia para responder ao argumento de Michael – implicitamente, o judeu dá a entender que, se isso não foi suficiente para levá-los ao poder nos últimos cinquenta anos, a situação está segura e não haverá mudança. Para endossar a réplica, fica clara a maneira como ele recorre ao ethos, dizendo que possui uma experiência de mais de trinta anos em Cuba, e que já trabalhava com o pai de Michael quando este ainda era bebê, numa declaração que parece ter o objetivo de aumentar a credibilidade e enfraquecer o raciocínio de Corleone diante do grupo. Vale observar que Michael é enquadrado em primeiro plano durante sua fala, com cortes para a imagem de Roth atento, com uma expressão que pode denotar várias reações, dentre elas a desconfiança ou a preparação da réplica que fará logo em seguida.

3.3.1 – ELEMENTOS DÓXICOS EM *O PODEROSO CHEFÃO II*

Para nos referirmos aos elementos dóxicos da história da família Corleone, é preciso antes observar que o filme foi realizado em 1974, e reconstitui principalmente as segundas metades dos anos 10 e 50. Isso significa que, em termos de condições de produção, a doxa será marcada por um olhar dos

anos 70 sobre as décadas anteriores, a partir de pesquisas, arquivos, documentos, fotos, testemunhos da época etc. Ou seja, o interdiscurso ajuda na reconstrução de um tempo passado, mas que necessariamente agregará também aspectos do momento presente da criação. Ainda no que concerne ao espaço dóxico, o resultado final também é influenciado pelas informações do interdiscurso presentes no livro de Mário Puzo, que gerou a adaptação cinematográfica.

Vale ressaltar ainda que a apreensão dessa doxa e a construção do sentido resultantes da troca comunicativa dependem fundamentalmente da identidade do espectador. Além das variações de indivíduo para indivíduo, existe a interferência do momento histórico e da sociedade. O contato com o público que assistiu ao filme quando ele foi lançado, no início dos anos 70, foi diferente da experiência de espectadores em décadas seguintes. A recepção da obra entre membros de famílias italoamericanas certamente não será a mesma que entre famílias de outras nacionalidades. Entretanto, nosso objetivo não é captar como cada espectador se relacionará com os elementos dóxicos presentes na obra, mas sim recuperar alguns desses aspectos no nível discursivo e compreender como a linguagem cinematográfica contribui para a composição dos mesmos.

3.3.1 A – FAMÍLIA, LUGAR COMUM

Uma noção que se destaca ao longo de todo o filme é a de família, evocando lugares comuns e estereótipos, dentre os quais analisaremos alguns a partir de agora. Vale a pena recuperar as informações do nível situacional sobre a ligação íntima de Coppola com a família, além da participação efetiva dos parentes dele na produção do filme, que contribuem para aumentar a dimensão familiar de nosso objeto de estudo. Mencionar mais uma declaração do cineasta que ajuda a entender a força dessa temática não só na trilogia *O Poderoso Chefão*, mas em toda a obra do diretor: “I’m fascinated with the whole idea of a family. In the things I’m writing that is constant”¹²⁷. (COPPOLA, 1975, *apud* DUNCAN, 2010, p.187)

A primeira cena selecionada acontece durante a festa de primeira comunhão do filho de Michael Corleone. Ele conversa com a irmã Connie na presença do namorado dela, o americano Merle, no mesmo escritório em que recebe os parceiros para as negociações. Ela é viúva (o marido foi morto no final do primeiro filme por ordem de Michael, como punição pela emboscada armada contra o irmão Sonny), acaba de se divorciar do segundo marido, pretende casar-se novamente, e procura o irmão para pedir dinheiro. Michael tenta dissuadi-la com os seguintes argumentos:

¹²⁷ Tradução nossa: Eu sou fascinado por toda essa ideia de família. Nas coisas que estou escrevendo isso é constante.

Quero ser razoável com você. Então, por que você não fica aqui com a sua família? Você pode morar na nossa propriedade com as crianças. Nada vai te faltar. Você vai ter tudo o que quiser. Eu não conheço esse Merle, não sei o que ele faz da vida, não sei onde ele mora. Quero que você diga a ele que o casamento está fora de questão e que você não quer mais vê-lo. Ele vai entender, acredite em mim. Connie, se você não me escutar, se você se casar com este homem, você vai me decepcionar.

Michael conversa com a irmã num tom paternal. Ele a chama para a responsabilidade de ficar com a família e com as crianças, em troca do acolhimento material e afetivo. Merle é ignorado na conversa e Don Corleone se refere a ele como se nem estivesse no escritório; porém, o intima indiretamente a compreender Connie, caso ela “decida” não se casar e acabar com a relação. Ou seja, Michael se impõe perante a irmã como aquele que a sustenta e a protege – logo, com o direito de determinar o que ela deve fazer. Quanto à linguagem cinematográfica, a interpretação dos dois atores deixa clara a relação pai/filha que ultrapassa a verdadeira ligação entre os dois irmãos: Michael anda de um lado para o outro, segura o rosto de Connie pelo queixo, e os olhares de ambos parecem colocar o espectador diante do pai preocupado que dá um sermão na filha pelo mau comportamento. Os enquadramentos reforçam a performance dos atores: Al Pacino, sempre de pé, é filmado sutilmente de baixo para cima, em *contra-plongée*, plano conhecido por transmitir a impressão de superioridade, exaltação e triunfo. Já Talia Shire, sentada e recolhida, é enquadrada num leve *plongée*, de cima para baixo, ângulo que geralmente dá ideia de rebaixamento, esmagamento moral.



FIGURA 72 – Michael e Connie Corleone

Percebemos aí o emprego do topos da quantidade (quem tem mais, manda), pois, parece subentendido na cena que, se Michael é o detentor e administrador dos recursos da família, isso lhe

permite ditar as regras. O topos da essência também se evidencia (indivíduos que representam uma essência devem ser mais valorizados), pois Michael encarna a função do pai, o que pressupõe alguma autoridade sobre os parentes. Acompanhados dos estereótipos do chefe de família, provedor e protetor, assim como da mulher fragilizada e submetida às regras e aos preconceitos de uma sociedade machista, tais lugares comuns podem ser facilmente reconhecidos por indivíduos que fazem parte de coletividades patriarcais ocidentais. Além disso, na religião católica, o padrinho (como é conhecido Don Corleone) é aquele que tem como função educar o afilhado e cuidar dele. Nas palavras do *Consegiere* Tom Hagen: “Italians have a little joke, that the world is so hard a man must have two fathers to look after him, and that's why they have Godfathers”¹²⁸. (HAGEN, 1972 *apud* DUNCAN, 2010, p.88) Tudo isso indica uma certa mistura entre papéis familiares e poder, que, no filme, acaba se estendendo do núcleo dos Corleone para a máfia ítaloamericana.

3.3.1 B – LUGARES DA ITALIANIDADE

A caracterização do povo italiano em *O Poderoso Chefão II* nos conduzirá na abordagem da categoria dos estereótipos. Pretendemos recuperar no filme aspectos estereotípicos resultantes do trabalho da instância produtora, provavelmente apreendidos pelo público após o contato com a obra ou encarregados de reforçar o imaginário que, porventura, o espectador já possuía. Para começar a entender como os italianos são representados, é crucial observar inicialmente a concepção de Coppola:

Não achava que os ítaloamericanos fossem discriminados. Acho que, em todos os grupos étnicos e nações, existem gênios, poetas, escritores, assim como gangsteres e ditadores. Pessoalmente, eu me sentia mais confiante nos italianos. Os italianos estão entre os grandes artistas, músicos, pensadores, e estadistas, e tantas coisas boas que o fato de existirem alguns gangsteres não me parece assim significativo¹²⁹.

Nessa afirmação também é possível verificar indícios para o fato de a Máfia parecer romantizada, pois, para o diretor, o estereótipo dos mafiosos é menos importante que as virtudes dos italianos em *O Poderoso Chefão*. Por outro lado, o filme também mostra o lado preconceituoso da família italiana, como revela o diretor em comentário sobre o primeiro filme da trilogia:

Em uma família italiana, ou pelo menos na minha, sempre existem irmãos que não são considerados tão talentosos como os outros, que são ridicularizados. Acho que fiz parte desse grupo durante um tempo. Com certeza, eu tive tios que foram humilhados. Acho que os italianos que vêm de uma cidade provinciana são muito duros consigo mesmos e muito

¹²⁸ Tradução nossa: Italianos têm uma pequena piada, de que o mundo é tão duro que um homem precisa ter dois pais para tomar conta dele, e é por isso que eles têm padrinhos.

¹²⁹ Comentário sobre o filme no DVD da coleção restaurada.

cruéis com aqueles que não atingem o mesmo padrão ou o mesmo nível dos irmãos ou dos tios bem-sucedidos. Eu enfatizei isso em Fredo, pois ele falhou ao tentar proteger o pai, a arma escorregou de sua mão de um modo bem tolo. Sempre pensei no modo como ele se sentiu. Ele amava o pai tanto quanto os outros irmãos e deve ter se sentido responsável pelo que aconteceu¹³⁰.

Esse mesmo “vício” do preconceito aparece na abordagem da mulher. Já evidenciamos, no item sobre o circuito interno, o machismo presente na tradição italiana, refletido em cenas em que as mulheres são marginalizadas. Fica evidente a imagem da esposa do lar, mãe de família, que não deve se envolver nos negócios do marido. Mas é importante ressaltar também que *O Poderoso Chefão* já anuncia mudanças nessa representação, na transformação de Connie após perder o marido e, principalmente, por meio da personagem Kay Adams, uma americana que, além de tomar a iniciativa de se separar, decide fazer um aborto para interromper a continuidade da família Corleone.

Michael sente essa alteração na figura feminina antes da cena do divórcio, ao confessar à mãe o temor de perder a família, após constatar que “os tempos estão mudando”. A quebra do estereótipo da mulher passiva e submissa no filme pode ter sido influenciada pelo fato de ele ter sido produzido nos anos 70, quando a revolução feminista já tinha gerado consequências para o papel da mulher na sociedade: “In *Godfather part II*, I was interested in developing a more contemporary, political view of women, in the person of his wife, Kay, and in her symbolic statement of power when she had her unborn son killed”. (COPPOLA, 1975, *apud* DUNCAN, 2010, p.312)

Voltemos, então, à sequência da festa de primeira comunhão do filho de Michael, em que a personagem Frank Pentangeli, antigo parceiro de Vito Corleone, evoca algumas marcas da identidade italiana presentes na obra. Num primeiro momento, ao encontrar Fredo Corleone, eles se abraçam calorosamente, com fortes tapas nas costas, e ambos utilizam termos chulos para se referirem um ao outro:

Frank Pentangeli: *Fredo, seu filho da puta, você parece ótimo!*

Fredo Corleone: *Frank Pentangeli! Pensei que você nunca viria, seu grande bandido!*

¹³⁰ Comentário sobre o filme no DVD da coleção restaurada.



FIGURA 73 – Fredo e Pentangeli se cumprimentam à maneira italiana

Para Coppola, uma das vantagens da escalação do ator Michael V. Gazzo, que interpreta Pentangeli, foi a italianidade natural: “Era tão autenticamente italiano, como um de nossos tios”¹³¹. Nessa cena, o italiano reclama da comida servida na festa, fala mal dos canapés, e pergunta onde estão as pimentas e os salames. Numa cena posterior, ele sobe ao palco onde se encontra a orquestra e reclama também da música:

Frank Pentangeli: *Eu não acredito nisso! Trinta músicos profissionais, pelo menos um tem que ser italiano. Vamos, toque uma tarantella.*



FIGURA 74 – Pentangeli pede uma tarantella

Tanto os produtos da culinária (pimenta e salame) como a música (*tarantella*) são traços típicos da cultura italiana que podem ser reconhecidos pelo público que já possui essas referências, mas também podem se tornar símbolos da Itália para quem passa a conhecê-los depois de assistir ao filme. Assim, ao longo de toda a obra, a observação das personagens, dos cenários, dos figurinos,

¹³¹ Comentário sobre o filme no DVD da coleção restaurada.

entre outros elementos da técnica cinematográfica, pode levar à visualização de determinados traços comuns aos italianos ou ítaloamericanos: pessoas festeiras, barulhentas e extravagantes, que falam alto, gesticulam muito para se expressar, são extremamente apegadas à família e vingativas, capazes de fazer qualquer coisa em nome da honra.

O personagem do Senador Pat Geary, vivido por G. D. Spradlin, também constrói estereótipos do povo italiano, porém, o político “muda” de opinião ao longo do filme. Ainda na festa de primeira comunhão do filho de Michael, após receber uma doação em dinheiro da família Corleone e fazer um discurso de agradecimento diante dos convidados do evento, o político participa de um encontro reservado e menos festivo com o chefe da máfia, e aproveita para emitir seu verdadeiro parecer sobre os ítalo-americanos:

Senador Geary: *Eu não gosto da sua raça. Eu não gosto de ver vocês desembarcarem neste país honesto com seus cabelos cheios de óleo, com suas roupas de seda, se fazendo passar por americanos decentes. Eu concordo em negociar com vocês. Mas eu desprezo suas caretas, a indecência com a qual vocês desfilam, você e sua família de merda.*

Geary refere-se aos ítalo-americanos como uma “raça” diferente, que invadiu um país que não lhes pertencia. Também os trata como caricaturas quando afirma que eles apenas “se fazem passar por americanos decentes”, sem sê-los de fato, “com seus cabelos cheios de óleo, com suas roupas de seda”, “caretas” e “indecência”. A classificação dos Corleone como “família de merda” coroa o tom pejorativo da imagem elaborada pelo Senador, o que já aponta o não reconhecimento dessa comunidade enquanto parte da nação norte-americana, endossado pelo comentário de outro senador após o discurso de Michael (item 3.1 – O ethos fílmico em *O Poderoso Chefão II*, página 203).

Ironicamente, tempos depois, Pat Geary se envolve na morte de uma prostituta e é “salvo” pelos Corleone dessa emboscada armada por eles mesmos. O político também aparece com Michael e outros mafiosos durante a comemoração do ano novo em Cuba. Quando Michael Corleone é interrogado pelo comitê de senadores sobre a relação com a máfia e sobre crimes que teria cometido, Geary faz um discurso de defesa dos ítalo-americanos e se retira da sessão:

Senador Geary: *Eu posso afirmar, por minha própria experiência, que os ítalo-americanos estão entre os povos mais leais, patriotas e trabalhadores dos nossos cidadãos, e seria uma vergonha permitir que algumas poucas maçãs podres possam estragar todo o cesto. Pois desde os tempos de*

Cristóvão Colombo, passando por Enrico Fermi, até os nossos dias, os ítalo-americanos construíram e defenderam nossa grande nação. Eles são o sal da terra, a espinha dorsal do país.

Desta vez, a comunidade ítalo-americana é incluída no grupo dos “nossos cidadãos”, caracterizada por adjetivos como “leais, patriotas e trabalhadores”, “defensores da nação”, associados a nomes importantes no contexto da história mundial, como o italiano Cristóvão Colombo e o ítalo-americano Enrico Fermi, ganhador do Prêmio Nobel de Física no final dos anos 1930. Sem discutir os motivos pelos quais Geary reavaliou as impressões sobre os ítalo-americanos, é possível afirmar que ambas as declarações podem colaborar para os estereótipos criados pelo espectador. Este selecionará as representações dos descendentes de italianos habitantes nos Estados Unidos que considerar pertinentes ao próprio imaginário, tanto no circuito interno, no contexto ficcional da obra, como também poderá trazê-las para fora da tela e estendê-las aos ítalo-americanos que fazem parte do circuito externo.

É interessante observar que há um ciclo nesse processo de representação: os estereótipos mostrados no filme foram construídos a partir das condições de produção do discurso, ao mesmo tempo em que dão margem à transferência de valores e códigos da ficção para a realidade, ou seja, para o nível situacional referente à troca comunicativa. Como bem esclarecem Amossy e Herschberg Pierrot (1997, p.74), entretanto, o clichê e o estereótipo não existem por si sós: “L'activation du stéréotype dépend donc à la fois de la capacité du lecteur à construire un schème abstrait et de son savoir encyclopédique, de sa **doxa**, de la culture dans laquelle il baigne”.¹³² (Grifo das autoras.) Isso significa que eles precisam ser recuperados pelo espectador, por meio de uma atividade de decodificação inerente à encenação do ato de linguagem, e a imagem dos italianos construída pelo público mediante *O Poderoso Chefão II* dependerá de tudo isso.

3.3.2 – FIGURAS DO DISCURSO EM *O PODEROSO CHEFÃO II*: A METÁFORA DO CAPITALISMO

Com relação às figuras de retórica, levando-se em conta que as vislumbramos sob a mesma perspectiva de Amossy (2006) e Perelman (2008), subordinadas a uma análise prévia da argumentação. Embora seja possível recuperar uma série de figuras em *O Poderoso Chefão II*, nossa análise se restringirá à metáfora, por duas razões particulares: trata-se da figura do discurso

¹³² Tradução nossa: A ativação do estereótipo depende, ao mesmo tempo, da capacidade do leitor para construir um esquema abstrato e de seu saber enciclopédico, de sua doxa, da cultura na qual ele está imerso.

considerada de maior importância, como observam Charaudeau e Maingueneau (2004); além disso, Coppola sintetiza a saga da família Corleone como uma metáfora do capitalismo norte-americano, como já anunciamos.

Perelman define a metáfora como um processo de transporte de significação de uma palavra, em virtude da comparação que se deseja fazer. Seria uma espécie de analogia condensada, resultante da fusão de um elemento do tema com um elemento da *phore*, ou seja, do que estaria, de certa forma, fora do contexto, em que a situação se encarrega de indicar qual elemento seria o quê. Um dos elementos de comparação para a produção da metáfora do capitalismo está na cena da chegada de Vito Andolini à América. A primeira visão do solo norte-americano pelos imigrantes da Itália é a imagem da Estátua da Liberdade, em Nova York, marco do centenário da independência dos Estados Unidos no final do século XIX.

Tal sequência começa com uma fusão do plano em que Vito fuge de Corleone escondido na carga de um burro com um plano geral em *travelling*, no qual a imagem da estátua surge imponente no horizonte, por trás de grandes embarcações, como se fosse uma câmera subjetiva a mostrar o que os tripulantes de um barco estão vendo. A trilha sonora somada à composição de um plano geral de uma multidão de italianos que se aproximam apressados da proa do barco, intercalado com *travellings* em primeiro plano de Vito e dos outros imigrantes admirando a estátua, entre eles muitas crianças, remetem à ideia de esperança e confiança no futuro associadas ao “sonho americano” da prosperidade adquirida com esforço, diretamente ligado à política capitalista norte-americana. A ideia é reforçada pessoalmente para Vito, quando o garoto é colocado em quarentena na Ilha Ellis e, ao entrar no quarto, fica observando a estátua da janela.





FIGURAS 75 e 76 – Estátua da Liberdade: o sonho americano

Quando sabemos que a narrativa de Vito vai mostrar exatamente a trajetória de busca pela estabilidade (e consequente aquisição), pela instituição familiar e pela imagem de homem poderoso e bem sucedido, torna-se factível a analogia entre a perseguição do sonho americano capitalista pelo siciliano e a instauração da Máfia nos Estados Unidos, já explicitada pela citação de Coppola no item 2.1, sobre o circuito externo de *O Poderoso Chefão II*. Em entrevista à revista Playboy em 1975 (*apud* DUNCAN, 2010), o cineasta afirma que, apesar da origem siciliana, a Máfia só poderia ter se tornado o que se tornou em solo americano, justamente devido ao capitalismo.

Outros elementos de construção da metáfora do capitalismo norte-americano associada à Máfia estão no bloco narrativo que se passa em Havana. De acordo com Coppola, a cena do telefone de ouro “Simbolizava como o capitalismo americano concentrara suas atenções, incluindo os gângsteres, em Cuba, como se dominasse e governasse Cuba”¹³³. Isso também fica evidente na sequência do aniversário de Hyman Roth, no hotel. Antes de proferir o discurso, ele pede que o garçom mostre o bolo para todos os presentes, e a imagem confeitada é um desenho da ilha de Cuba. Em seguida, ao mesmo tempo em que os pedaços são cortados e distribuídos a todos, Roth anuncia como será feita a divisão do poderio dos mafiosos sobre os hotéis e cassinos de Havana. Em seguida, anuncia: “Quero que todos aproveitem o bolo. Aproveitem!”, num ato de celebração da parceria e da divisão dos lucros da ilha.

¹³³ Comentário sobre o filme no DVD da coleção restaurada.



FIGURAS 77 e 78 – Mafiosos dividem o bolo cubano

Seria possível prosseguir com mais uma série de metáforas e outras figuras que resumem a grande metáfora do capitalismo norte-americano proposta por Coppola. Mas os exemplos apresentados acima já são suficientes para que se possa indagar possíveis efeitos de sentido dessa metáfora. Consideraremos o impacto persuasivo dessa figura, de acordo com o *Dicionário de Análise do Discurso* (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p.330), como recurso de imposição sutil de opiniões por meio da transferência analógica de valores em que “(...) quanto mais a metáfora se apóia em um acordo preliminar e mais ela parece ser óbvia, mais seus efeitos manipuladores são importantes”. Diante de tudo o que foi exposto no que concerne ao quadro do contrato comunicacional de *O Poderoso Chefão II*, a metáfora de Coppola consistiria numa crítica ao capitalismo norte-americano, na medida em que a conduta escusa da máfia é punida em vários momentos importantes, entre eles:

- Na revolução popular cubana, em que o presidente que apóia os EUA e ajuda os gângsteres a ampliar os poderes sobre a ilha é forçado a renunciar, lançando por terra os projetos de lucros dos mafiosos. Como sublinha o próprio cineasta nos comentários sobre o filme, durante a cena da festa de ano novo, em que os guerrilheiros tomam o poder, a destruição

das máquinas de caça-níqueis é simbólica para mostrar a oposição do povo ao domínio norte-americano e mafioso.

- Principalmente na pessoa de Michael Corleone que, de acordo com o cineasta, começou como a América, um filho da Europa, crédulo num ideal humanista, mas que mente e suja as mãos de sangue para conseguir o que quer. E, embora tenha vencido os inimigos, acaba sozinho, miserável, tendo destruído a própria família. A narrativa de Vito Corleone pode ser vista como endosso à hipótese do mal para justificar o bem que, todavia, acaba mal. Michael estava dando continuidade aos feitos do pai que, por mais que tenham sido bem sucedidos em determinados momentos, também eram carregados de atrocidade e trouxeram derramamento de sangue, vingança, traições e sofrimento, como mostrado no primeiro filme da trilogia.

Para Coppola, tratava-se de um alerta: “I thought it was healthy to make this horror-story statement – as a warning, if you like – but, as a nation, we don't have to go down that same road, and I don't think we will”¹³⁴. (COPPOLA, 1975, *apud* DUNCAN, 2010, p.310)

Se esse aviso consegue atingir a instância de recepção ou não, seja na época da estreia, anos depois ou atualmente, quase quatro décadas após a finalização do filme, depende de quem ocupa o lugar de Sujeito Interpretante. E, como essa análise pôde indicar, as inúmeras possibilidades de efeitos de sentido vão além da metáfora que, para o cineasta, sintetiza a saga dos Corleone, podendo adquirir os mais diversos revestimentos, os quais nem mesmo um trabalho minucioso de pesquisa e análise consegue abarcar integralmente. O que apenas reforça a necessidade e a importância de fazê-lo: tentar percorrer as reentrâncias do discurso (neste caso, o discurso fílmico), é abrir janelas para a compreensão dos indivíduos, das razões e paixões, daquilo que os move, das coletividades. Retomando Charaudeau (1992), assim como o ato de narrar, o ato de analisar o filme narrativo de ficção pode ser encarado como mais uma ferramenta de busca pela intangível verdade do nosso ser.

¹³⁴ Tradução nossa: Eu pensei que seria saudável fazer esta declaração de história de horror – como um aviso, se você quiser entender assim – mas, como nação, não temos que ir por esse mesmo caminho, e eu não acho que vamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tarefa a que nos propomos compara-se a uma atividade artesanal: a de coser retalhos. São tantos pedaços de pano, em formas, cores, texturas, conteúdos e tamanhos diversos. O resultado almejado: uma colcha cinematográfica bordada com as luzes e as trevas do discurso resultante da saga familiar, construída por imagens em movimento, planos gerais e de detalhe, paixões e vícios humanos guiados pela trilha sonora de Nino Rota e Carmine Coppola. Um trabalho que cobrisse cada minúcia do projeto de fala de uma coletividade de sujeitos encerrados principalmente na identidade de Francis Ford Coppola, do objeto de troca entre uma extensa equipe de produção, sustentada por um grande estúdio de Hollywood, e uma massa heterogênea e atemporal de possíveis espectadores. Da grande coberta discursiva que pretendíamos entregar ao final desses pouco mais de quatro anos e de 230 páginas, chegamos apenas a um fragmento. Do que queríamos abarcar, restam muitas partes sem cobertura.

Há que se admitir a inesgotabilidade, praticamente um clichê, mas recorrente motivo de angústia dos pesquisadores. Queremos nos aproximar do todo, mesmo sabendo que não é possível e que tudo relativiza e amplia as possibilidades. Neste caso específico, a começar pela diversidade de que é feito um filme narrativo de ficção, gênero discursivo escolhido como objeto de estudo. Há muitos sujeitos envolvidos no circuito externo, vários deles na instância de produção e incontáveis na instância de recepção, os quais tentamos arduamente tocar com nossas agulhas e linhas, costurando identidades, históricos, aspectos sociais, psicológicos, afetivos e morais, dados e haveres. Deles, temos indícios dos que assumiram a criação, vagas ideias do que poderia vir a ser a fonte de interpretações e sensações. E nos sentimos quase afastados, quanto mais perto chegamos, quanto mais nos inserimos.

Diante desse objeto, nos revestimos da paciência da costureira habilidosa. Vimo-nos no mesmo lugar de Penélope, devota esposa de Ulisses, à qual *O Poderoso Chefão II* faz alusão na imagem de Kay Adams, mergulhada na máquina de costura quando Michael Corleone chega em casa¹³⁵. A Penélope de Ulisses era fiel ao marido dado como morto, e a fim de contornar as pressões para se casar novamente, impôs a condição de só ter novas bodas quando terminasse de tecer uma peça de roupa. Eis que a suposta viúva passava o dia a coser e a noite a desfazer tudo o que havia costurado, para não ter que substituir o cônjuge. Aqui não desmanchamos nosso tecido, mas chegamos sempre ao fim da jornada com a sensação de ainda haver uma peça nova a ser feita no dia seguinte. Assim como Penélope, nos mantivemos fiéis, mesmo diante da complexidade do estudo e dos questionamentos de respeitáveis pesquisadores que indagaram a exequibilidade de uma análise

¹³⁵ Informação dada pelo diretor no DVD Bônus da coleção restaurada.

argumentativa do discurso fílmico.

Buscamos apoio na análise do discurso, no quadro do contrato comunicacional de Charaudeau, cuja amplitude nos parece eficaz no estudo da encenação do ato de linguagem. Também se afigurou absolutamente pertinente inserir o filme narrativo de ficção nessa metodologia de pesquisa, uma vez que já constatamos no mestrado, e reiteramos no início deste trabalho, os aspectos discursivos da peça cinematográfica narrativa ficcional. Dadas as peculiaridades do gênero estudado, foi necessário adaptar o quadro de acordo com as especificidades desse gênero discursivo, exercício que revelou a dificuldade, porém, não a impossibilidade de tal prática. Pelo contrário, a nosso ver, fortaleceu um método já eficiente, apesar de mostrar mais uma vez que as páginas de uma tese de doutorado não seriam espaço bastante para uma análise “completa”.

Ainda foi preciso procurar ajuda de outras fontes do conhecimento, mais familiarizadas com o universo cinematográfico, motivo pelo qual optamos pelo estudo de algumas teorias do cinema que nos colocaram constantemente diante de bifurcações aflitivas. Optar por um determinado autor implicaria sempre em recusar reflexões fundamentais de outros teóricos¹³⁶, passos inerentes à pesquisa, que exigem critérios bem fundamentados. O objetivo era encontrar ideias e definições que pudessem agregar valor à teoria Semiolinguística, no tangível às particularidades do discurso fílmico. Tentamos entender, então, como o cinema evoluiu historicamente, adquirindo traços de discursividade, e selecionamos teorias que nos fornecessem elementos para a compreensão da linguagem cinematográfica com os múltiplos códigos fílmicos específicos – o cinema é feito de imagens em movimento e de sons, de verossimilhança ou impressão de realidade, e seria crucial apreender minimamente cada fio dessa trama para continuar o labor.

Em adição a tais constatações, encontramos a afirmação de Lotman (1978, p.181):

Em arte, contudo, a relação entre a linguagem e o conteúdo das mensagens transmitidas não é a mesma que nos outros sistemas semióticos: a linguagem aqui também é conteúdo, tornando-se por vezes o objecto da mensagem. Isto aplica-se plenamente à linguagem cinematográfica. Criada para fins artísticos e ideológicos precisos, esta linguagem serve-os e confunde-se com eles. Compreender a linguagem de um filme, é dar um primeiro passo para a compreensão da função artística e ideológica do cinema: a arte do século XX que mais influência tem nas massas.

¹³⁶ Lamentavelmente, estudos como *Cinema 1: A Imagem-movimento* e *Cinema 2: Imagem-tempo*, de Gilles Deleuze, entre outros, ficaram fora das referências bibliográficas, pois acreditamos que nos levariam a direções distintas dos objetivos estabelecidos no início da pesquisa. Também foi pesaroso constatar que não haveria mais tempo para incluir a leitura de *Quand le film nous parle – rhétorique, cinéma, télévision*, de Guillaume Soulez. O livro foi lançado em abril deste ano em Paris, pela *Presses Universitaires de France* (PUF), mas só tivemos acesso a um exemplar no mês de junho. Seguramente será aproveitado na continuação deste trabalho.

Vislumbramos o filme como um gênero discursivo, o que, como já foi dito, não anula suas qualidades artísticas. Destacamos da citação acima o trecho em que Lotman reforça a mistura entre a linguagem cinematográfica e a função artística e ideológica do cinema, capaz de atingir grandes massas e, dessa maneira, influenciar – mobilizar paixões e formar opiniões. Foi constatado que a presença da argumentatividade do filme narrativo de ficção, como em qualquer discurso, pode acontecer em termos de intenção e/ou de dimensões argumentativas, o que responde à primeira pergunta da Introdução – página 22. Em busca de respostas às outras duas indagações apresentadas na página 23, foi necessário fazer um estudo mais aprofundado sobre a encenação do ato de linguagem e a argumentação no discurso, e também compreender a usabilidade das provas retóricas do ethos, do pathos e do logos, desde o pensamento clássico de Aristóteles até as ideias de Perelman e Amossy, para, em seguida, aplicá-las em conjunto ao filme narrativo de ficção.

A partir dessa costura, nos deparamos com a segunda parte da trilogia *O Poderoso Chefão* para uma análise argumentativa do discurso fílmico. Escolhemos essa peça como objeto de estudo pelo interessante resultado da troca languageira da qual ela fez (e faz) parte: a repercussão da obra transformou a trilogia no segundo melhor filme americano de todos os tempos, atrás apenas de *Cidadão Kane*, (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, de acordo com o Instituto Americano de Cinema¹³⁷. *O Poderoso Chefão* tornou-se ainda fonte de referência dramática e estilística para cineastas, deu origem a outros projetos de fala, como a série de TV *Família Soprano*, da HBO (*The Sopranos*, 1999-2007), paródias para teatro, cinema e vídeo, obras literárias etc.

Sem possuir uma intenção persuasiva evidente, como acontece nos filmes de propaganda, a saga da família Corleone portava dimensões argumentativas capazes de, além de originar novos projetos discursivos, atingir os espectadores no cotidiano, gerando interdiscursos, opiniões e condutas. Como o próprio Coppola menciona, em depoimentos no DVD bônus da coleção restaurada, são frequentes as referências a homens políticos e cidadãos comuns que usam a trilogia como guia estratégico e fonte de justificativa para as ações. São famosas algumas falas ditadas pelos Dons Corleone, repetidas exaustivamente por fãs e “seguidores”, a ponto de terem se tornado máximas:

- Palavras de Vito: “Eu lhe farei uma oferta que ele não irá recusar”; “Nunca fique com raiva. Nunca ameace. Argumente com as pessoas”; “Boa sorte para você – especialmente desde que seus interesses não entrem em conflito com os meus”.

¹³⁷ Informação do DVD Bônus da coleção restaurada.

- Palavras de Michael: “Uma coisa que aprendi com papai foi tentar pensar como as pessoas pensam. Deste modo, tudo é possível”; “Meu pai me ensinou muitas coisas aqui, neste gabinete. Ensinou-me que mantivesse os amigos por perto e os inimigos, mais ainda”; “Nunca odeie seus inimigos, isso anuvia seus julgamentos”.

Esse alcance inspirou a tentativa de entender a configuração da enunciação e da argumentação nesse filme narrativo de ficção, e para isso era também necessário compreendê-lo enquanto gênero discursivo inserido no contexto da troca comunicativa. Sendo nosso objeto de estudo algo tão múltiplo, tanto na composição, nos códigos semiológicos, como na quantidade de sujeitos envolvidos na coenunciação, o preço a ser pago foi o de ter como companhia, ao longo da pesquisa, a sensação de passar ao largo de elementos relevantes ou de nem ao mesmo poder acessá-los.

Para cada cena, diálogo, frase, luz, imagem, enquadramento mencionados, há diversas nuances além daquelas que tentamos desvendar. O discurso é o resultado de um conjunto de fatores, e a sua separação em categorias é uma necessidade metodológica para o auxílio da análise. Na verdade, todavia, elas estão juntas, se misturam, se fundem e se confundem, tornando esse processo ainda mais misterioso. Dessa forma, em momentos em que nos referíamos ao Sujeito Comunicante, havia ali também traços do *scriptor*, (e por que não?) do ethos, do pathos, do logos, do Sujeito Interpretante, do Sujeito Enunciador, do Sujeito Destinatário. Ao destrinchar o modo descritivo, frequentemente nos víamos diante do modo narrativo, assim como o olhar sobre a enunciação nos remetia incessantemente aos argumentos e às provas retóricas. Ao esclarecer aspectos do ethos em determinadas cenas, poderíamos estar falando também do logos, do pathos. Bem como acontece em todos os conceitos estudados, também deixamos claro o quanto as provas retóricas estão interligadas, adquirem intensidades e formatos diferentes, porém, instaurados na reciprocidade.

E esses elementos residiam não só no texto, nas falas, como também no enredo, em cada figurino, em cada espaço e cada interpretação, nas luzes e sombras, nas cores, nas canções, na montagem, nos movimentos de câmera. Ou seja, invariavelmente, muito deixou de ser dito e verificado. Dada a importância da Sétima Arte na formação dos indivíduos e sociedades com os quais convivemos, nossa intenção de abranger, com a máxima segurança possível, um gênero que pudesse revelar os meandros do universo discursivo do cinema, fez perceber fragilidades da proposta inicial. Como, por exemplo, o risco de optar por caminhos que poderiam parecer demasiadamente aleatórios, muito embora tenhamos tentado explicitar seriamente cada critério empregado, a partir da base

teórica construída.

Em contrapartida, pudemos também verificar o quão úteis podem ser nossos instrumentos de análise do discurso fílmico. Se não foi possível percorrer a distância e a profundidade planejadas, a conclusão deste trabalho nos deixa confortáveis quanto à adequabilidade da inserção do discurso fílmico no âmbito da AD, assim como da interdisciplinaridade como abrigo para as questões que não se encerram em um só domínio do conhecimento e da vida. Estamos certos de que a análise argumentativa do discurso na trilogia *O Poderoso Chefão* permitiu uma larga percepção de sutilezas discursivas embutidas em um filme por parte da instância de produção, consciente ou inconscientemente, e do infinito potencial de interpretações, posturas, sentimentos e opiniões que elas podem provocar quando chegam à instância de recepção (também consciente ou inconscientemente), após um longo processo, como foi apresentado. E esses mesmos instrumentos poderão ser aplicados a outras peças cinematográficas com a mesma capacidade de rendimento, podendo ainda ser melhorados, no sentido de evoluir a partir das lacunas identificadas neste trabalho.

A importância disso está no fato de que, para além das opiniões, emoções e pensamentos, o cinema é capaz de mobilizar ações. Basta ilustrar com o simples exemplo de ocupantes de cargos políticos que se dispõem dos raciocínios e argumentos presentes em *O Poderoso Chefão* para tomar as próprias decisões ao agir em nome dos grupos que representam. Como foi visto durante a análise da parte II da trilogia, caso “a vida imite a arte”, isso pode implicar em consequências até mesmo trágicas – e o pior, firmadas nas ideias de estrategistas ficcionais que ganharam a adesão de um grande público, por meio de uma história que conquistou afetivamente milhões de pessoas. Nas palavras de Jullier et Marie (2009, p.50):

Raconter en images et en sons suppose, en premier lieu, de sélectionner certaines péripéties de préférence à d'autres, puis de les montrer dans un certain ordre et un certain degré de clarté, éventuellement en s'inscrivant dans un certain cadre de présentation, mais à coup sûr en proposant au public un certain positionnement éthique et esthétique¹³⁸.

Há sempre a possibilidade da ética, da moral e das paixões do mundo ficcional de *O Poderoso Chefão* e de muitos outros filmes ganharem vida e movimento no nível situacional. O valor da tentativa de observação desse fenômeno sob a perspectiva da análise argumentativa do discurso

¹³⁸ Tradução nossa: Contar em imagens e sons supõe, em primeiro lugar, selecionar certas peripécias em detrimento de outras, depois de mostrá-las numa certa ordem e certo grau de clareza, inscrevendo-se eventualmente em certo quadro de apresentação, mas certamente propondo ao público um certo posicionamento ético e estético.

reside nesse tipo de probabilidade. Quanto ao fato de, mesmo cientes da inesgotabilidade, não termos atingido a máxima capacidade de análise pretendida, recorreremos ao direito de encerrar nosso trabalho confortados por um verso da música tema de *O Poderoso Chefão – Parla più piano* (Fale mais devagar), de Roberto Alagna. Por mais que a busquemos por meio de narrativas, pesquisas, análises, *nessuno sa la verità, nemmeno il cielo che ci guarda da lassù*¹³⁹.

¹³⁹ Tradução nossa: Ninguém sabe a verdade, nem mesmo o céu que nos observa lá de cima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LINGUÍSTICA, ANÁLISE DO DISCURSO, RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO

ADAM, J-M. *Les textes: types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan, 1997.

ALVES, C. A. *Narradores de Javé: uma análise semiolinguística do discurso fílmico*. 2006. 103f. Dissertação de Mestrado (Linguística, Análise do Discurso) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ANSCOMBRE, J. C. e DUCROT, O. *L'argumentation dans la langue*. Bruxelles: Mardaga, 1987.

AMOSSY, R. *Les idées reçues – Sémiologie du stéréotype*. Paris: Éditions Nathan, 1991.

_____; HERSCHBERG PIERROT, A. *Stéréotypes et clichés – langue, discours, société*. Paris: Éditions Nathan, 1997.

_____. Pathos, sentiment moral et raison: l'exemple de Maurice Barrès. In: PLANTIN, C.; DOURY, M.; TRAVERSO, V. *Les Émotions dans les interactions*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000. p. 313-326.

_____. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin, 2006.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior. Estudos Gerais - Série universitária – Clássicos da filosofia. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

_____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. (org). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENVENISTE, É. *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989. p. 68-90.

_____. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de Lingüística Geral I*. Campinas: Pontes, 1995. p. 284-293.

BONHOMME, M. *Les figures clés du discours*. Paris: Seuil, 1998.

BRETON, P.; GAUTHIER, G. *Histoire des théories de l'argumentation*. Paris: Éditions La Découverte, 2000.

CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours*. Paris: Hachette, 1983.

_____. *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris: Hachette, 1992.

_____. Une problématisation discursive de l'émotion: à propos des effets de pathémisation à la télévision. In: PLANTIN, C.; DOURY, M.; TRAVERSO, V. *Les Émotions dans les interactions*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000. p. 125-155.

_____. Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I.; MELLO, R. (orgs.). *Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001, p. 23-38.

_____; MANGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo:

Contexto, 2004.

_____. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.

DANBLON, E.; JONGE, E.; KISSINA, E.; NICOLAS, L. (orgs.) *Argumentation et narration*. Bruxelas: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008.

DOURY, M.; MOIRAND, S. (orgs.) *L'argumentation aujourd'hui – Positions théoriques en confrontation*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

EGGS, E. Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne. In: AMOSSY, Ruth. (sous la direction de) *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*. Genebra: Delachaux et Niestlé, 1999. p. 31-59.

GAUTHIER, G.; BRETON, P. *Histoire des théories de l'argumentation*. Paris: Éditions la Découverte, 2000.

GALINARI, M. M. A Poética de Aristóteles e a questão dos gêneros literários. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, v. , p. 107-118.

_____. Discurso e argumentação: considerações teóricas. In: *A era Vargas no pentagrama [manuscrito]: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos*. 2007. Tese (Doutorado em Lingüística) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

GENETTE, G. Discours du récit; essais de méthode. In: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. Collection Poétique.

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, s.d., 1989.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Enonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris: A. Colin: [Masson], 1997.

MACHADO, I. L. Uma Teoria de Análise do Discurso: A Semiolingüística. In: MARI, H.; MACHADO, I.; MELLO, R. (orgs.) *Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 39-62.

_____.; MELLO, R. (orgs.) *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. Dominique. *Termos-Chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Doze conceitos em análise do discurso*. POSSENTI, S.; SOUZA-E-SILVA, M. C. P. (orgs.) São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MATHIEU-CASTELLANI, G. *La rhétorique des passions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

MELLO, R. Inter-subjetividade e enunciação. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 227-238.

_____. O quadro do contrato comunicacional de Patrick Charaudeau e o texto literário. In: *Caligrama - revista de estudos românicos*, v.8, 2003, p.41-54.

_____. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; _____. (orgs.) *Análise do Discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. p. 33-50.

_____. Teatro, gênero e Análise do Discurso. In: MACHADO, I.; MELLO, R. (orgs.) *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 87-106.

_____. (org.) *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

MENDES, E. *O Discurso Ficcional: Uma tentativa de definição*. 2000. 134f. Dissertação de Mestrado (Linguística, Análise do Discurso) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

_____. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. 2004. 267f. Tese de Doutorado (Linguística, Análise do Discurso) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MENEZES, W. A. Discurso e virtude. In: *Evento, jogo e virtude nas eleições para a presidência do Brasil – 1994 e 1998*. 2004. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

MEYER, M. *Principia rhetorica – une théorie générale de l'argumentation*. Paris: Fayard, 2008.

MOLINIÉ, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: LGF, 1992.

OLBRECHTS-TYTECA, L.; PERELMAN, C. *Traité de l'argumentation – la nouvelle rhétorique*. Bruxelas: Editions de l'Université de Bruxelles, 2008. 6ª ed.

_____. Lógica e Retórica. In: PERELMAN, C. *Retóricas*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

PARRET, H. *Les Passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986.

PAVEAU, M-A.; SARFATI, G-É. *As grandes teorias da linguística – da gramática comparada à pragmática*. São Carlos: Claraluz, 2006.

PERELMAN, C. *L'empire rhétorique – rhétorique et argumentation*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2002. (1977)

_____. Argumentação. In: *Enciclopédia Einaudi. Volume II. Oral/escrito. Argumentação*. Edição portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

PLANTIN, C. *L'argumentation*. Paris: Seuil, 2006.

POURGEOISE, M. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Armand Colin, 2001.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

REBOUL, O. *La Rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. 6a ed. 1A: 1984.

_____. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SOUZA, W. E. Retórica, Argumentação e Discurso. In: MARI, H.; MACHADO, I.; MELLO, R. *Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 157-177.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CINEMA

ANDREW, D. *As principais teorias do cinema – uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2001.

BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du cerf, 2002.

BELLOUR, R. *L'analyse du film*. Paris: Calman-Lévy, 1995.

BERGAN, R. *Guia ilustrado Zahar cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BERNADET, J-C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BETTON, G. *História do cinema*. Mem Martins: Publicações Europa América, 1989.

BEYLOT, P. *Le récit audiovisuel*. Paris: Armand Colin, 2005.

BOILLAT, A. *La fiction au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2001.

BONITZER, P.; CARRIÈRE, J-C. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: Editora JSN, 1996.

BUSCOMBE, E. The Idea of Genre in the American Cinema. In: GRANT, B. K. (org.) *Film genre: Theory and Criticism*. Londres: The Scarcrow Press Inc., 1977.

CASETTI, F. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Armand Colin, 2008.

CAHIERS DU CINÉMA. Paris: Éditions de l'étoile, n.147, setembro. 1963. 64p.

COMMUNICATIONS – ÉNONCIATION ET CINÉMA. Paris: Seuil, n.38, 1983.

CHATMAN, S. *Coming to terms - the rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1990.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. São Paulo, Globo: 1989.

DELAHAYE, M.; RIVETTE, J. Entretien avec Roland Barthes. *Cahiers du cinéma*, Paris, Thome XXV, n. 147, p.20-30, setembro, 1963.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a.

- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b.
- ESPAÑA, R. *Guerra, cinema e propaganda*. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3rafael.html>>. Acesso em 2010.
- GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan, 1992.
- GRANT, B. K. (org.) *Film genre: Theory and Criticism*. Londres: The Scarcrow Press Inc., 1977.
- JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan, 1993.
- GUERIN, M.A. *Le récit de cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- JULIER, L.; MARIE, M. *Lire les images de cinéma*. Paris: Larousse, 2009.
- LEONE, E.; MOURÃO, M. D. *Cinema e Montagem*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- HERMINIER, P. et al. *Chronique du cinéma*. Paris: Éditions Chronique – Dargaud s.a., 2002.
- LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MERTEN, L. C. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOÏNE, R. *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008.
- ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelas: De Boeck Université, 2000.
- OLIVEIRA, A. M. *Cinema e Nazismo – apontamentos sobre uma parceria nefasta*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-cinema-nazismo.pdf>>. Acesso em 2010.
- PENAFRIA, M. *Análise de filmes – conceitos e metodologias*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em setembro de 2010.
- RAMOS, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I - Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, 2005a.
- _____. (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II - Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005b.
- REIS, J. *Breve história do cinema*. Pelotas: Educat 1995.
- RODRIGUES, C. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.
- SERCEAU, M. *Étudier le cinéma*. Paris: Éditions du temps, 2001.
- TUDOR, A. Genre. In: GRANT, B. K. (org.) *Film genre: Theory and Criticism*. Londres: The Scarcrow Press Inc., 1977.
- VANOYE, F. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Armand Colin, 2005.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. (org.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac - Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

FRANCIS FORD COPPOLA E O PODEROSO CHEFÃO

BISKIND, P. *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda, 2009.

DELORME, Stéphane. *Le livre Francis Ford Coppola*. Paris: Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastas, 2007.

DUNCAN, Paul (org.). *The Godfather family album – photographs by Steve Schapiro*. Taschen: Colônia, 2010.

PUZO, M. *O poderoso chefão*. Rio de Janeiro, BestBolso, 2009.

NORMAS ABNT

LESSA, J. F.; VASCONCELLOS, A. C. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FILMES

...E O VENTO levou (*Gone with the wind*). Direção: Victor Fleming. São Paulo: Warner Home Videolar. 1939. 1DVD (223min.), widescreen, color., legendado.

2001: uma odisséia no espaço (2001: a space odyssey). Direção: Stanley Kubrick. São Paulo: Warner Bros. 1968. 1DVD (148min.), widescreen, color., legendado.

A ESTRANHA passageira (Now, voyager). Direção: Irving Rapper. São Paulo: Amazon Digital. 1942. 1DVD (117min.), fullscreen, P&B, legendado.

A GREVE (*Stachka*). Direção: Sergei Eisenstein. São Paulo: Continental Home Vídeo. 1924. 1DVD (95min.), standard, P&B, legendado.

AGORA você é um homem (*You're a big boy now*). Direção: Francis Ford Coppola. 1966. 96min.

BONNIE E CLYDE – uma rajada de balas. Direção: Arthur Penn. São Paulo: Warner Home Videolar. 1967. 1DVD (111min.), standard, color., legendado.

CAMINHOS mal traçados (*The rain people*). Direção: Francis Ford Coppola. 1969. 101min.

CHEGADA DO TREM à La Ciotat (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*). Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. 1895. 1min.

CIDADÃO Kane (*Citizen Kane*). Direção: Orson Welles. São Paulo: Warner Home Video. 1941. 2DVDs (119min.), fullscreen, P&B, legendado.

CONTATOS imediatos do terceiro grau (*Close Encounters of the Third Kind*). Direção: Steven Spielberg. São Paulo: Columbia Tristar Home Entertainment. 1977. 2DVDs (238min.), widescreen, color., legendado.

DRÁCULA de Bram Stoker (*Bram Stoker's Dracula*) Direção: Francis Ford Coppola. São Paulo: Sony Pictures. 1992. 1DVD (127min.), widescreen, color., legendado.

GUERRA nas estrelas. (*Star Wars*). 6 episódios. Direção: George Lucas.

INDIANA Jones. 4 episódios. Direção: Steven Spielberg.

INTOLERÂNCIA (*Intolerance*) Direção: David W. Griffith. São Paulo: Continental. 1916. 1DVD (178min.), standard, P&B, legendado.

JACK. Direção: Francis Ford Coppola. São Paulo: Buena Vista Sonopres. 1996. 1DVD (109min.), widescreen, color., legendado.

JARDINS de pedra (*Gardens of Stone*). Direção: Francis Ford Coppola. São Paulo: Sony Pictures. 1987. 1DVD (111min.), widescreen, color., legendado.

LOVE story – uma história de amor (*Love story*). Direção: Arthur Hiller. São Paulo: Paramount Pictures. 1970. 1DVD (100min.), widescreen, color., legendado.

MOVIDOS pelo ódio (*The arrangement*). Direção: Elia Kazan. 1969. 127min.

NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Caffé. Manaus: Videolar S.A. 2004. 1DVD (102min.), widescreen, color., legendado.

NOSFERATU (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*). Direção: Friedrich Murnau. São Paulo: Continental. 1922. 1DVD (100min.), standard, color., legendado.

O CAMINHO do arco-íris (*Finian's rainbow*). Direção: Francis Ford Coppola. 1968. 141min.

O ENCOURAÇADO Potemkin (*Bronenosets Potyomkin*). Direção: Sergei Eisenstein. São Paulo: Continental Home Vídeo. 1925. 1DVD (95min.), standard, P&B, legendado.

O MÁGICO de Oz. (*The wizard of oz*). Direção: Victor Fleming. São Paulo: Warner Home Videolar. 1939. 3DVDs (102min.), fullscreen, color., legendado.

O NASCIMENTO de uma nação (*The birth of a nation*). Direção: David W. Griffith. São Paulo: Continental. 1915. 1DVD (187min.), fullscreen, P&B, legendado.

O PODEROSO Chefão – *The Coppola Restoration (The Godfather)*. Direção: Francis Ford Coppola. São Paulo: Paramount Pictures. 2008. 4DVDs, widescreen, color., legendado.

O SELVAGEM da motocicleta (*Rumble fish*). Direção: Francis Ford Coppola. São Paulo: Universal Pictures. 1983. 1DVD (94min.), widescreen, P&B, legendado.

OBSESSÃO. (*Ossessione*) Direção: Luchino Visconti. São Paulo: Universal Pictures. 1942. 1DVD (140min.), fullscreen, P&B, legendado.

OUTUBRO (*Oktyabr*) Direção: Sergei Eisenstein. São Paulo: Continental Home Vídeo. 1928. 1DVD (74min.), standard, P&B, legendado.

PATTON, rebelde ou herói? (*Patton*) Direção: Franklin Schaffner. São Paulo: Fox. 1970. 1DVD (171min.), fullscreen, color., legendado.

ROMA, cidade aberta (*Roma, città aperta*). Direção: Roberto Rossellini. São Paulo: Versátil Home Vídeo. 1945. 1DVD (97min.), fullscreen, P&B, legendado.

SEM destino (*Easy rider*). Direção: Dennis Hopper. São Paulo: Sony Pictures. 1969. 1DVD (95min.), widescreen, color., legendado.

TERRA de um sonho distante (*America, America*). Direção: Elia Kazan. 1963. 168min.

SANGUE de irmãos (*The Brotherhood*). Direção: Martin Ritt. 1968. 96min.

THX 1138. Direção: George Lucas. 1971. 95min.

TUCKER (*Tucker: the man and his dream*). Direção: Francis Ford Coppola. São Paulo: Paramount Pictures. 1988. 1DVD (110min.), widescreen, color., legendado.

VIAGEM à lua. (*Le voyage dans la lune*). Direção: Georges Méliès. 1902. 8min.

VIDAS sem rumo (*The outsiders*). Direção: Francis Ford Coppola. 1983. 92min.

Z. Direção: Costa-Gavras. São Paulo: Gilberto. 1969. 1DVD (127min.), widescreen, color., legendado.

SITES

Adoro cinema. Portal brasileiro de cinema com sinopses, trailers, fichas técnicas, informações sobre atores e diretores. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com>>. Acesso em 2008, 2009, 2010, 2011.

Allo cine. Portal francês com referências e informações sobre cinema e séries de TV. Disponível em: <<http://www.allocine.fr>>. Acesso em 2008, 2009, 2010, 2011.

Biblioteca Digital de teses e dissertações da UFMG. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>. Acesso em 2007, 2008, 2009, 2010, 2011.

Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em 2009, 2010, 2011.

Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales. Portal de pesquisas linguísticas informatizadas e ferramentas de tratamento da língua. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr>>. Acesso em 2009, 2010, 2011.

Dicionário Online Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em 2009, 2010, 2011.

Site oficial do filme “O poderoso chefão”. Disponível em: <<http://www.thegodfather.com>>. Acesso em 2009.

Site oficial do centenário de Luis Buñuel. Disponível em: <<http://www.luisbuñuel.org>>. Acesso em 2010.

Site oficial de Mário Puzo. Disponível em: <<http://www.mariopuzo.com>>. Acesso em 2010 e 2011.

Site oficial da American Zoetrope. Disponível em: <<http://www.zoetrope.com>>. Acesso em 2010 e 2011.

The internet movie database. Portal de informações sobre cinema. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Acesso em 2009, 2010, 2011.

REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

FIGURA 5 – *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://www.preac.unicamp.br/casadolago/index.php/cinema/details/1751-simon-do-deserto-simon-del-desierto>>. Acesso em 2011.

FIGURA 8 – Descrição da câmara escura de Giovanni della Porta – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://fotografoamador.fotosblogue.com/image/1243286193.gif/>>. Acesso em 2010.

FIGURA 9 – Primeira fotografia permanente da história, por Joseph Niépce – pesquisa Google Images. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg>. Acesso em 2010.

FIGURA 10 – *L'atelier de l'artiste*, de Louis Daguerre – pesquisa Google Images. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Daguerreotype_Daguerre_Atelier_1837.jpg>. Acesso em 2010.

FIGURA 11 – *Cavalo em movimento*, por Eadweard Muybridge – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Le-galop-de-daisy.jpg>>. Acesso em 2010.

FIGURA 12 – *Vôo do pelicano*, de Étienne-Jules Marey – pesquisa Google Images. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Marey_-_birds.jpg>. Acesso em 2010.

FIGURA 13 – Cinetoscópio de Thomas Edson – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Kinetophonebis1.jpg>>. Acesso em 2010.

FIGURA 14 – Cinematógrafo dos irmãos Lumière – pesquisa Google Images. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Cinematographo_Aparelho.jpg>. Acesso em 2010.

FIGURA 15 – Imagens do trem chegando à *La Ciotat* – pesquisa Google Images. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/33/L%27Arriv%C3%A9_d%27un_train_en_gare_de_La_Ciotat.jpg>. Acesso em 2010.

FIGURA 16 – *Viagem à lua*, de Georges Méliès – pesquisa Google Images. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Le_Voyage_dans_la_lune.jpg>. Acesso em 2010.

FIGURA 17 – *O Nascimento de uma nação*, de D.W. Griffith – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Birth-of-a-nation-klan-and-black-man.jpg>>. Acesso em 2010.

FIGURA 18 – *...E o vento levou*, de Victor Fleming – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://www.nostalgiabr.com/classicos/eoventolevou/eovento.htm>>. Acesso em 2010.

FIGURA 19 – *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://apartirdeontem.wordpress.com/2010/10/24/cinema-classico-x-cinema-moderno/>>. Acesso em 2011.

FIGURA 20 – *O Poderoso Chefão II*, de Francis Ford Coppola – pesquisa Google Images. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-BgYWJ5RQOQM/TXao5GSfWrI/AAAAAAAAAAkA/tWMGGNWtV-o/s1600/poderoso_chefao2_02.jpg>. Acesso em 2010.

FIGURA 21 – *Cidadão Kane*, de Orson Welles – pesquisa Google Images. Disponível em: <[http://www.65anosdecinema.pro.br/2076-CIDAD%C3%83O%20KANE%20%20%20\(1941\)](http://www.65anosdecinema.pro.br/2076-CIDAD%C3%83O%20KANE%20%20%20(1941))>. Acesso em 2010.

FIGURA 22 – Plano geral – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://www.pocketburgers.com/2008/12/how-they-shot-godfather.html>>. Acesso em 2011.

FIGURA 23 – Plano médio – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://sindicatodoscinefilos.wordpress.com/2010/10/05/especial-o-poderoso-chefao-parte-i/>>. Acesso em 2011.

FIGURA 24 – Primeiro plano – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/davetyla/3326960516/>>. Acesso em 2011.

FIGURA 25 – *Sem Destino*, de Dennis Hopper – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://uniaomotorcycle.files.wordpress.com/2009/08/easyrider21-copia.jpg>>. Acesso em 2011.

FIGURA 26 – Betty Davis em *A estranha passageira*, de Irving Rapper – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/99/Now-voyager.jpg>>. Acesso em 2011.

FIGURA 27 – Vivien Leigh em *...E o vento levou*, de Victor Fleming – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://www.nostalgia.br.com/classicos/eoventolevou/eovento.htm>>. Acesso em 2010.

FIGURA 28 – *Contatos imediatos de terceiro grau*, de Steven Spielberg – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://aultimasessao.blogspot.com/2007/07/filmes-de-junho-de-2007.html>>. Acesso em 2011.

FIGURA 29 – *O mágico de Oz*, de Victor Fleming – pesquisa Google Images. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1268277-7086,00-O+MAGICO+DE+OZ+COMPLETA+ANOS.html>>. Acesso em 2011.

FIGURA 30 – Mário Puzo, Francis Ford Coppola e os produtores da Paramount – pesquisa Google Images: <<http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/03/godfather200903#gotopage4>>. Acesso em 2011.

FIGURAS 31 A 78 – *Frames* extraídos do DVD: O PODEROSO Chefão – *The Coppola Restoration (The Godfather)*. Direção: Francis Ford Coppola. São Paulo: Paramount Pictures. 2008. 4DVDs, widescreen, color., legendado. Volume II.