

# *Semiótica e Cinema: os signos da aflição de Violeta, no filme O Abismo Prateado*

Camila da Silva Sousa<sup>43</sup>

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Feliciano José Bezerra Filho<sup>44</sup>

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

## **Resumo**

O cinema é capaz de veicular sensações e reflexões cotidianas através do seu diversificado arcabouço técnico, podendo abordar diversos assuntos recorrentes socialmente, dentre os quais se pode destacar o tema do abandono. Partindo dessa temática, diretores como Karim Aïnouz produziram obras notáveis, sobretudo, no modo como expressam sentimentos capazes de despertar a identificação do público com os personagens. Levando em conta tais aspectos, este ensaio objetiva analisar os signos que possibilitam a elaboração do sentimento de aflição da personagem Violeta na cena da construção, no filme *O Abismo prateado* (2011), do cineasta cearense Karim Aïnouz. Nesse intuito, serão utilizados os pressupostos teóricos da Semiótica Moderna, com ênfase nos postulados de Charles Peirce para a elaboração das análises. Como metodologia para o desenvolvimento do trabalho, será aplicada a abordagem qualitativa, em relação ao problema, e descritiva, em relação ao objetivo. A partir das análises, verifica-se que Aïnouz faz uso dos mais diversos signos para criar o ambiente de angústia e de não pertencimento da protagonista, em decorrência do término de sua relação amorosa. Assim, o cineasta direciona sua narrativa para a abordagem dos aspectos subjetivo e sensorial da personagem, focalizando sua angústia e sua exasperação através da qualidade material dos signos.

## **Palavras-chave**

Abandono. Cinema. Signo. Semiótica

---

<sup>43</sup> Mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e bolsista CAPES/FAPEPI – BRASIL.

<sup>44</sup> Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Piauí (1986), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005). Professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí, na graduação e no mestrado acadêmico em Letras. Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI.

## Considerações iniciais

Ao longo da História do cinema, poucas temáticas renderam tantas produções artísticas como a tradicional narrativa da angústia causada pelo abandono amoroso. Desde o estopim da reprodutibilidade técnica, o mundo ocidental não deixou de abordar, à luz da linguagem cinematográfica, a experiência, talvez cotidiana, da fragmentação afetiva, a partir da qual diretores sempre se aproveitaram ao máximo para despertar a identificação do público para com os personagens acometidos pelo esquecimento do cônjuge.

Observando o desenvolvimento da temática do abandono no campo cinematográfico, o que inferimos, a despeito das múltiplas conjunturas sociais e estéticas, é que, apesar de esse modelo romântico/dramático vir sofrendo constantes deslocamentos e ressignificações, ele ainda mantém certo padrão narrativo, sem dar sinais de superação ou desuso. Sendo assim, poderíamos nos perguntar por que a ficcionalização desse tipo de experiência atrai tantas atenções e, conseqüentemente, permanece tão presente nos filmes?

Ora, um argumento plausível para tal questionamento seria o fato de a disjunção amorosa despertar no público efeitos psicossociais, resultantes da longa cristalização de um imaginário romântico. Nesse sentido, a circulação de discursos relativos à supervalorização amorosa e a distribuição de produções de massa com ênfase na incompletude do ser, diante da ausência de sua outra face, potencializariam a solidificação dessa memória, bastando ao diretor materializar esse arcabouço coletivo de emoções através de sua arte.

Entretanto, para além da capacidade de percepção cultural, há de se ressaltar que o artista (neste caso o diretor) também exerce papel fundamental na articulação e constituição desses efeitos no seu público, ainda mais em se tratando da sua área de atuação, o cinema, cujo processo composicional se constitui por meio da mescla de recursos técnicos variados, desde aqueles próprios da linguagem cinematográfica, àqueles oriundos de diferentes linguagens artísticas. Há, pois, uma série de fatores que possibilitam a potencialização de sentimentos catárticos entre público e personagem, nas narrativas relacionadas à temática da separação conjugal, mas nada que nos faça relegar a importância dos diretores na construção de suas narrativas.

No âmbito do cinema nacional, dentre os diretores focados nesse tipo de abordagem, destaca-se Karim Ainouz, cuja capacidade criativa e técnica são constantemente utilizadas em função das narrativas do abandono. Com frequência, ficções desta natureza são contempladas, seja na relação com o ambiente familiar – a exemplo do longa-metragem *Praia do futuro* (2014), marcado pelo abandono entre irmãos –, seja pela abordagem do tema, a nível amoroso

– como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), que acompanha a jornada de José Renato, um geólogo que ao longo do filme se mostra à procura da superação do término amoroso.

Não obstante, o cearense Karim Aïnouz demonstra preferência pelo tema tanto pela recorrência desse tipo de temática ao longo de sua carreira – a exemplo dos filmes citados, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) e *Praia do futuro* (2014); ou dos filmes *O céu de Suely* (2006) e *O abismo prateado* (2011) –, quanto através de entrevistas, em que o diretor deixa claro tal afinidade, como no trecho retirado da Revista Universitária do Audiovisual (RUA), na qual o cineasta, se referindo à personagem Hermila/Suely, do filme *O céu de Suely* (2006), afirma o seguinte: “[...] algo que eu fiquei vendo minha vida inteira: mulheres que se separavam dos maridos e ficavam sozinhas em casa e tinham uma família para criar e não podiam ir embora. [...] O filme vem muito como inspiração a partir dessas mulheres” (NARDIN, 2014).

Na entrevista em questão, ao comentar sobre o processo de construção de uma das suas principais personagens, Hermila/Suely, o diretor deixa claro as influências que o fizeram enveredar por tal caminho, a tentativa de representar um aspecto comum da sociedade brasileira e presente durante sua vida: mulheres que eram deixadas por seus companheiros e a partir de então iniciavam o processo de reconstrução emocional, tornando-se pessoas mais fortes.

Ainda fazendo alusão às entrevistas cedidas pelo diretor e já tratando do filme em específico – *O abismo prateado* –, Aïnouz já deixou clara a intenção em construir filmes que abordem o tema do desamor. Agora em declaração ao jornal Gazeta do Povo, o cearense afirma o exposto: “tinha vontade de fazer um filme de amor e desamor. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* já era um pouco. Foi um presente ter podido fazer este a partir da música” (MORISAWA, 2011).

A partir das entrevistas, observa-se que a separação e a posterior tentativa de refacção, mesmo que apresentando diferentes perspectivas, costumeiramente se fazem presentes nas produções de Aïnouz. Assim como em *O céu de Suely*, o filme *O abismo prateado* também apresenta o abandono como ponto crucial para o desenvolvimento da narrativa fílmica, já que é a partir do ponto de vista da protagonista, rejeitada pelo companheiro, que a história se desenvolve e a personagem inicia a caminhada em busca de sua reconstrução emocional.

## **A construção simbólica do abismo de Violeta**

Produzido no ano de 2011, o filme *O abismo prateado* se desenrola locativamente na cidade do Rio de Janeiro, construído através da ótica da personagem principal, a dentista Violeta – interpretada pela atriz Alessandra Negrini. No começo da película, a personagem aparenta ter a tradicional vida de mulher casada, mãe e com apartamento recém adquirido. Entretanto, a dentista começa a ver seu ambiente estável ruir a partir do momento em que ela recebe a mensagem do seu marido Djalma pelo celular, na qual ele demonstra não ter nenhum sentimento por Violeta, anunciando, assim, sua partida.

A partir do ocorrido, a narrativa começa a corporificar-se. Sem compreender o porquê da partida do marido, a protagonista inicia uma busca por respostas ao abandono sofrido e vagueia pelas ruas da cidade – passando por construções, motéis, praias e aeroportos. A viagem da personagem Violeta logo se mostra como a descoberta de si. A partir do encontro com pessoas que estão passando pela mesma situação e da vivência de acontecimentos diversos a personagem passa a compreender seu estado emocional e consegue superar o abandono.

Nas cenas após a mensagem do seu marido, Violeta se dirige à construção para encontrar uma amiga conhecida do casal que poderia ter informações a respeito dos motivos da partida de Djalma. A parte da construção compõe o conjunto de cenas em que a personagem é tomada pela aflição da partida. É também o momento em que o diretor utiliza diversos recursos do cinema para intensificar essa sensação ao público. Dentre as técnicas utilizadas, destacam-se a abundância de signos que vão ao encontro da representação psicológica de violeta naquele exato momento.

No momento da chegada de Violeta à construção, os elementos imagéticos, os sons e os movimentos da câmera passam a significar e/ou representar o sofrimento da personagem, como se os caminhos por que ela passa comesçassem a estabelecer relações com o seu interior. Começa-se, pois, a se tecer o ambiente de angústia e a sensação de perda de controle diante da situação por intermédio de signos. Para Peirce (2005) o signo “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2005, p. 46). De certo modo, o diretor utiliza recursos técnicos como signos, de modo a transpor sensações para outros sistemas semióticos.

Embora o cinema seja, no geral, uma arte de natureza icônica que reproduz um Objeto Dinâmico (coisa ou evento de existência real), na forma de Objeto Imediato (coisa ou evento

representada por intermédio de um signo), os signos utilizados pelo diretor, advêm de diferentes naturezas, sendo perceptíveis, na cena em questão, a presença tanto de ícones, como de símbolos e índices. No início da cena, por exemplo, há presença de imagens, de objetos de construção, configurando-se como ícones; este conjunto de elementos, por sua vez, são índices do ambiente de construção civil; e a placa vermelha com a frase “uso obrigatório de máscara de respiração” constitui, por convenção, um símbolo.

Conforme Peirce (2005), cada tipo de signo equivale a níveis universais de primeiridade, secundidade e terceiridade, que correspondem, respectivamente, aos níveis básicos, intermediários e complexos de significação. Sendo assim, enquanto os ícones formam signos equivalentes ao objeto, os símbolos são formulados por convenções sociais mais complexas, ambos pertencendo, assim, respectivamente, aos níveis de primeiridade e terceiridade. Quanto mais elementar a natureza do signo, mais indireta é a relação dele com seu objeto, sendo necessária a mediação de um terceiro elemento, o Interpretante (não podendo ser confundido com o sujeito que interpreta).

Em suma, o signo é composto pelo Representamen, pelo Objeto e pelo Interpretante, este terceiro e último elemento corresponde a outro signo semelhante a partir do qual o anterior é pensado, fazendo como que toda relação sgnica gere outros signos e assim *ad infinitum*. O que Aïnouz propõe, sob essa perspectiva semiótica, é a geração de signos complexos, a partir da natureza icônica das imagens, dos sons e dos cenários em geral.

No primeiro momento da cena (imagem 1) se tem um cenário icônico no qual diversos objetos, como tábuas, ferros, equipamentos etc. estão colocados de maneira desordenada e, até certo modo, bagunçadas. O diretor ainda opta por deixar em evidência todos os ruídos sonoros advindos do ambiente da construção, sobrepondo-os, inclusive, às vozes dos personagens, uma escolha pré-determinada, já que “os ruídos da atividade humana possuem naturalmente um grande valor dramático” (MARTIN, 2005, p. 147). Todos esses ícones acabam se constituindo em índices que se relacionam às condições em que se encontra o lado emocional de Violeta.

**Imagem 1:** Cena da construção (20min e 03seg).



**Fonte:** filme *O Abismo Prateado* (2011)

A bagunça vista na construção indica o modo como as emoções de Violeta se encontram. Essa nova significação, entretanto, só é possível através da intervenção de um Interpretante, especificado como Argumento, isto é, o resultado da equivalência entre a bagunça da construção e a bagunça da mente da personagem corresponde a uma relação lógica que torna possível esse índice. A partir disso, observamos como o cenário, colocado em relação ao contexto da personagem, torna-se um signo mais complexo que reverbera sensações e sentidos relacionados à aflição.

Após o cenário de apresentação da construção, Violeta aparece na entrada do local ainda ofegante e ao lado da placa de segurança que alerta sobre o uso obrigatório de máscaras de respiração (Imagem 2). Essa placa, apesar de apresentar em seu interior símbolos, configura-se como índice de que o local de trabalho é sufocante, a ponto de ser obrigatória a utilização de máscaras. Nesse sentido, a situação física de Violeta e o ambiente asfixiante no qual a mesma se encontra, constituem, novamente, índices de nível argumental da agonia por que a personagem é acometida.

A placa em si classifica-se como um legissigno indicial dicente, uma vez que traz consigo convenções em forma de norma, um signo que indica algo e um enunciado contextualizado. Entretanto, a forma como é organizado o cenário direciona o público a atribuir esse tipo de significação, o que faz, *a priori*, do signo um sinssigno indicial argumental, já que diversos fatores levam a conclusão de que o ambiente sufocante indica o estado de Violeta. Na composição da cena, a personagem encontra-se quase virada de costas, ofuscada pela escuridão da sala onde está e com a mão sobre o nariz, enquanto, além da porta, o foco da câmera se direciona para a placa de sinalização que está iluminada, levando a crer que todo o ambiente configura-se como extensão dos pensamentos da personagem.



**Imagem 2:** Cena da placa – *Frames A e B* (20min e 20seg).



**Fonte:** filme *O Abismo Prateado* (2011).

Nos *frames* que se seguem, Violeta recebe um capacete de segurança vermelho de um dos funcionários da construção que indica perigo potencial de acidente de trabalho, correspondendo, pois, a um índice gerado a partir da convenção, segundo a qual o capacete é um objeto com a função de proporcionar segurança. Antes disso, a personagem já estava com outro capacete vermelho de uso próprio para ciclistas, indicando também o potencial perigo de acidentes no trânsito. Desse modo, observamos que esses elementos são signos mais complexos ou, mais especificamente, símbolos que não mais indicam perigo, mas que simbolizam a hostilidade dos locais aos quais a personagem se dirige durante a busca por respostas.

A esse ponto da narrativa, fica claro que após a mensagem de Djalma o mundo de Violeta, até então estabilizado, começa a desabar e se tornar hostil, de modo que suas ações começam a ser reprimidas e ela se torna alheia a tudo. Isso se demonstra de maneira mais evidente a partir do momento em que a protagonista começa a conversar com sua amiga (Imagem 3), a chefe da construção, e os sons e ruídos das máquinas e ferramentas são sobrepostos, de forma intencional, às vozes das personagens, transmutando estes sons indiciais em símbolos, que representam a ineficácia de Violeta diante da situação. Os movimentos de Violeta também proporcionam essa carga significativa, indicando seu descontrole, bem como, sua reação ao descobrir pela amiga que seu marido já planejava a separação após a compra do apartamento.

**Imagem 3:** Ferimentos de Violeta – *Frames A e B* (21min e 49seg).



Fonte: filme *O Abismo Prateado* (2011).

No momento em que se inicia o diálogo entre as duas personagens, a chefe de obra indaga sobre os ferimentos no corpo de Violeta, que na cena anterior fora causado por um atropelamento de carro, tornando evidente a ligação do ferimento físico com a dor emocional vivida. Os machucados podem também ser símbolo da agressividade ou do desabamento do mundo sobre Violeta, a qual parece estar submetida a uma lógica trágica, isto é, quanto mais ela entra em desespero na busca da resolução de seu problema (na esperança de se reconciliar com seu ex-companheiro), mais as adversidades exteriores afligem-na.

Ao chamar a atenção para os arranhões no braço de Violeta (*frame A*), por intermédio da fala da chefe de obras, novamente o diretor direciona a atenção do público para um signo indicial que, em virtude do contexto da personagem, passa a corresponder a um nível complexo de significação argumental, isto é, as chagas corporais da personagem são, de forma lógica, materializações da ferida deixada por Djalma e ao mesmo tempo índices da incapacidade momentânea de reestruturação de Violeta, algo que só acontecerá parcialmente ao longo da narrativa.

Ao final da cena, a personagem, ainda mais perdida, segue rente aos fundos da construção numa área florestal e acaba tropeçando em entulhos de ferro que se encontram jogados no chão. Enquanto na cena anterior o ambiente acometeu-a através do atropelamento, agora a agressão se deu a partir dos elementos da construção, deixando ferimentos mais graves na cabeça de Violeta. Percebe-se, pois, a existência desses signos simbólicos significando, não só as emoções de Violeta, mas também a situação trágica a que ela é submetida.

A partir do plano em *close-up* (*frame A*), é constituído um índice a direcionar o espectador ao interior da subjetividade da personagem, promovendo assim o efeito de alteridade para com o sofrimento tanto corporal quanto psicológico. Novamente observa-se o cuidado com a narração do momento aflitivo de Violeta, demonstrado pela escolha do plano *close-up* que “acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar os



movimentos das mãos, onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível” (MUNSTERBERG, 1983, p. 47).

**Imagem 4:** Violeta caindo nos entulhos – *Frames A e B* (23min e 46seg).



**Fonte:** filme *O Abismo Prateado* (2011).

O trabalho de montagem realizado nessa cena permite expandir as possibilidades significativas do plano anterior ao sobrepôr, posteriormente, um plano conjunto de Violeta em meio ao cenário de uma floresta. Causando uma antítese visual entre o interior de Violeta e o ambiente exterior, o plano conjunto (*frame B*), mediado pelo choque de dois signos indiciais (dois planos correspondente a enunciados distintos), resultam na construção de um argumento relacionado à solidão e a impotência da personagem, que é absorvida pela natureza ao seu redor (MARTIN, 2005).

Desse modo, a semelhança entre os acontecimentos do filme revelam a habilidade de Aïnouz em mobilizar imagens icônicas para constituir índices do estado psicológico de Violeta e símbolos da situação de vida da personagem. Partindo de signos elementares como imagens e sons, o diretor consegue ampliar as possibilidades de significação ao nível de símbolos e reflexões acerca do sofrimento gerado pelo abandono.

### **Considerações finais**

Ao longo das análises realizadas nesta pesquisa, buscou-se observar os signos que possibilitaram a elaboração do sentimento de aflição da personagem Violeta na cena da construção, no filme *O Abismo prateado* (2011). A partir desse objetivo geral, pôde-se depreender conclusões importantes tanto acerca do sistema semiótico cinematográfico, quanto sobre as particularidades estéticas de Karim Aïnouz. Em suma, viu-se que o diretor dá preferência ao percurso de aflição sofrido pela mulher, após ser abandonada, de modo a ficar evidente o seu interesse pela complexidade das emoções sentidas. É por isso que, no filme, tem-se como privilégio o uso da câmera de mão, os movimentos de filmagem frenéticos, as

aproximações de planos e a utilização de sons diegéticos com vistas a representar as emoções sentidas após o término da relação.

Conclui-se que o autor é extremamente focado no despertar das sensações, o que o leva a utilizar muito mais as qualidades materiais dos signos do que dos legissignos para representarem essas questões. O produto artístico de Karim Aïnouz preza os elementos eventuais que fogem das convenções, tais como os sons diegéticos, as ações dos personagens, os cenários e demais aspectos da realidade dinâmica suscetíveis de escapar ao controle do diretor, aproveitando-os em detrimento da narrativa.

Apesar da narrativa fílmica se desenrolar em um dia, a temporalidade se estende defronte ao martírio a que é submetida a personagem, com longas durações de plano, enquadramentos por muito tempo estáveis em sua face e exclusão do ambiente externo, em detrimento de sua subjetividade. É no âmbito introspectivo de Violeta que se desenrolam as ações. O filme é, pois, uma ode às sensações, em detrimento dos fatos que vão se desenrolando.

## Referências

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa Portugal. Dinalivro, 2005.

MORISAWA, Mariane. A canção “Olhos nos Olhos”, de Chico Buarque, vira filme de reconciliação. **Gazeta do povo**, mai. 2011. Caderno G. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-cancao-olhos-nos-olhos-de-chico-buarque-vira-filme-de-reconciliacao-3y9phqbhd2p7ixtwsbsd7hv7y>>. Acesso em: 13/07/18.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. In: Xavier, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 46-54.

NARDIN, Ana Luísa *et al.* Caracterização e análise de *O céu de Suely* de Karim Aïnouz, como uma narrativa de viagem. **Revista Universitária do Audiovisual - RUA**, nº 72, maio. 2014. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/caracterizacao-e-analise-de-o-ceu-de-suely-de-karim-ainouz-como-uma-narrativa-de-viagem/>>. Acesso em: 20/01/19.

O ABISMO prateado. Direção: Karim Aïnouz, produção: Rodrigo Teixeira *et al.* Brasil: Vitrine filmes, 2011. (83min).

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## SEMIOTICS AND CINEMA: THE SIGNS OF THE VIOLETA'S AFFLICTION, IN THE FILM *O ABISMO PRATEADO*

### Abstract

Cinema is able to convey everyday sensations and reflections through its diversified technical framework, caning approach several socially recurring themes, among which it can highlight the theme of the abandonment. Starting from this theme, directors, like Karim Aïnouz, produced remarkable works, above all, in the way they express feelings capable of arousing the identification of the audience with the characters. Considering this aspects, this essay has the objective to analyze the signs that make possible the elaboration of the feeling of affliction of the character Violeta in the construction scene, in the film *O Abismo Prateado* (2011), by the filmmaker from Ceará, Karim Aïnouz. In this sense, the theoretical assumptions of Modern Semiotics will be used, with emphasis on the postulates by Charles Peirce, for the elaboration of the analyzes. As methodology for the development of the work, the qualitative and descriptive approaches will be applied, in relation to the problem and the objective. The problematizations effected, from the analysis, show how the director Aïnouz makes use of the most diverse signs, to create an anguish environment and a feeling of non-belonging, in the main character, due to the end of their love relationship. It was concluded that the filmmaker Aïnouz drives his narrative to the approach of subjective and sensory aspects of the character, giving focus to her anguish and exasperation.

### Keywords

Abandonment. Cinema. Sign. Semiotics.

---

Recebido em: 27/05/2019  
Aprovado em: 03/03/2020