



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

RACHEL DE MORAIS D'IPPOLITO

(DES)INVESTIMENTO FIGURATIVO E EFEITO DE REALIDADE NO FILME
DOGVILLE

FORTALEZA – CE

2016

RACHEL DE MORAIS D'IPPOLITO

(DES)INVESTIMENTO FIGURATIVO E EFEITO DE REALIDADE NO FILME

DOGVILLE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva

FORTALEZA – CE

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D1d D Ippolito, Rachel de Moraes.

Des Investimento figurativo e efeito de realidade no filme Dogville / Rachel de Moraes D Ippolito. – 2016.

118 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em Linguística, Fortaleza, 2016.

Orientação: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

1. Sincretismo. 2. Efeito de realidade. 3. Figurativização. 4. Tematização. 5. Iconização. I. Título

CDD 410

RACHEL DE MORAIS D'IPPOLITO

(DES)INVESTIMENTO FIGURATIVO E EFEITO DE REALIDADE NO FILME
DOGVILLE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Linguística. Área de concentração Linguística.

Aprovada em 03/06/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria Helenice Araújo Costa
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

AGRADECIMENTOS

- ❖ Ao meu orientador, professor Dr. José Américo Saraiva, pelas ideias que orientaram esse trabalho e pela sua constante paciência em dirigir a minha aprendizagem em Semiótica.
- ❖ Ao professor Dr. Ricardo Leite pela sua afetuosa acolhida e pela sua amizade.
- ❖ Aos amigos do SEMIOCE: Marilde, Luann, Marcos, Patrícia, Érica, Raquel, Lucas e Íron por todos esses anos de convivência.
- ❖ Aos meus pais Fernando e Lavínia por terem feito da minha formação a grande prioridade da vida deles.
- ❖ Aos meus pais americanos Willian Geer(*in memoriam*) e RuthannGeer que mesmo distantes acompanham a minha longa e feliz trajetória.
- ❖ Às minhas irmãs Fernanda e Lia e aos meus cunhados Fernando e Jamal pela alegria dos momentos partilhados.
- ❖ Ao meu namorado Daniel, pela sua motivação, incentivo e paciência sempre.
- ❖ À minha revisora e amiga, Elisângela Viana pela revisão minuciosa deste trabalho.
- ❖ A todos os amigos, familiares e alunos que acalentaram comigo o sonho de tornar-me uma pesquisadora, e que aos poucos, vêm testemunhando a realização dele.
- ❖ Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pelo auxílio desta pesquisa.

Aos meus pais: Fernando, Lavínia, Ruthann e William, pelo amor, dedicação, cuidado, carinho e exemplo. À minha madrinha, Myrtha, pela sua presença constante em minha vida, de quem eu guardo as mais doces lembranças.

RESUMO

Nesta dissertação, apropriamo-nos da base teórica da Semiótica Francesa para depreender como as diferentes linguagens que compõem o filme *Dogville* se articulam e contribuem para a construção do sentido e para a produção do efeito de realidade nesse texto fílmico. Esse tipo de texto se caracteriza pela pluralidade de linguagens cujas categorias do plano da expressão se relacionam para produzir um único conteúdo. Assim, para atingir nosso objetivo, partimos do conceito de sincretismo proposto por Hjelmslev (1975), Greimas e Courtés (2011) e das contribuições teóricas de Floch (1986) sobre o semissimbolismo. Em seguida, utilizamo-nos do percurso gerativo do sentido centrando a nossa atenção sobre o nível discursivo da narrativa fílmica de *Dogville*, para depreender como os procedimentos da ordem da Sintaxe Discursiva se articulam com os mecanismos de tematização e figurativização para a produção do sentido e efeito de realidade. Por fim, descrevemos, com base em Bertrand (2003), como as figuras que compõem o universo figurativo da narrativa se apresentam e contribuem para a impressão referencial por parte do espectador, tendo em vista que o plano visual desse filme apresenta um desinvestimento figurativo que lhe confere uma “estética teatral”. Quanto aos resultados, observamos que o desinvestimento figurativo que caracteriza o filme *Dogville* constitui uma opção do enunciador para chamar a atenção do espectador para conteúdos de natureza temática. Nesse processo de desadensamento de figuras, o sincretismo de linguagens contribui sobremaneira para a apreensão do efeito de realidade pelo espectador já que seus elementos constituintes nos ajudam a compor essas lacunas que são deixados pelo plano visual, levando-nos à identificação das isotopias presentes e à compreensão da narrativa.

Palavras-chave: Sincretismo. Efeito de Realidade. Figurativização. Tematização. Iconização.

ABSTRACT

In this dissertation, we use the theoretical basis of French Semiotics to understand how the different languages that form the film *Dogville* articulate and contribute for the construction of meaning and for the production of the effect of reality in this filmic text. This kind of text contains language plurality which categories of the expression plan are combined to produce a unique meaning. Thus in order to achieve our objectives, we start with the concept of syncretism proposed by Hjelmslev (1975), Greimas and Courtés (2011) and the theoretical contributions of Floch (1986) about Semisymbolism. Next, we follow the route of the generative process in meaning focusing our attention on the discourse level of the narrative of the film *Dogville* to understand how the procedures of discursive syntax articulate the mechanisms of themes and figures in order to produce the meaning and the effect of reality. Finally, we describe, based on Bertrand (2003) how the figures that form the figurative universe of the narrative present and contribute to referential illusion relative to the spectator, taking in the consideration that the visual plan of this film presents a figurative disinvestment that provides a theatrical appearance. Regarding the results, we've observed that the figurative disinvestment that characterizes the film *Dogville* is an option of the enunciator to draw the attention of the viewer for its thematic contents. In this process, the syncretism of languages contributes to referential illusion once its elements help us to fill the gaps left by the visual plan, leading us to identify the present isotopies and to understand the narrative.

Keywords: Syncretism. Effect of Reality. Figurative Procedure. Theme Procedure. Iconic Procedure.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Prólogo: Representação da cena do prólogo	74
Figura 2 – Prólogo: Apresentação da cidade e de seus habitantes	75
Figura 3 – Prólogo: Vista panorâmica da cidade.	76
Figura 4 – Prólogo: Casa de Thomas Edison	77
Figura 5 – Oposição público e privado	78
Figura 6 – Prólogo: Cachorro Moisés	79
Figura 7 – Oposição natureza e cultura	80
Figura 8 – Prólogo: Diálogo entre Tom e Bill	80
Figura 9 – Capítulo 1: Cena de abertura do primeiro capítulo	81
Figura 10 – Capítulo 1: Grace chega a cidade e é vista pela primeira vez por Tom	82
Figura 11 – Oposição opressão e liberdade	83
Figura 12 – Capítulo 1: A mina	84
Figura 13 – Capítulo 1: Tom convida Grace a ficar na cidade	85
Figura 14 – Oposição presentificação e obsenteização	86
Figura 15 – Capítulo 1: Primeira assembleia na igreja	87
Figura 16 – Capítulo 1: Grace expressa sua opinião sobre a cidade de Dogville	88
Figura 17 – Capítulo 1: Tom propõe a Grace oferecer trabalho braçal em troca da sua permanência na cidade	89
Figura 18 – Capítulo 2: Grace começa a trabalhar	89
Figura 19 – Capítulo 2: Grace cuida de June	90
Figura 20 – Capítulo 3: Tom dá a notícia para Grace sobre a concordância de permanência em Dogville	91
Figura 21 – Capítulo 4: Grace ajuda Bill em uma partida de dama	92
Figura 22 – Capítulo 5: Tom diz a Grace que os moradores estão se sentindo ameaçados com a presença dela na cidade	93
Figura 23 – Capítulo 5: Mostra um aumento da jornada de trabalho de Grace	94
Figura 24 – Capítulo 6: Cena que retrata a crueldade dos moradores de Dogville	95
Figura 25 – Capítulo 7: Vera quebra as bonecas de porcelana adquiridas por Grace	96
Figura 26 – Capítulo 7: Grace sendo estuprada por Ben	97
Figura 27 – Capítulo 8: Cena em que Grace é acorrentada	98

Figura 28 – Oposição liberdade e opressão	100
Figura 29 – Capítulo 8: Grace sendo estuprada por um dos moradores da cidade	100
Figura 30 – Capítulo 8: Grace rejeita Tom	103
Figura 31 – Capítulo 9: Conversa entre Grace e seu pai	103
Figura 32 – Capítulo 9: Grace cede à manipulação do pai	106
Figura 33 – Capítulo 9: Grace sanciona negativamente os moradores de Dogville	107
Figura 34 – Capítulo 9: Início do extermínio de <i>Dogville</i>	108
Figura 35 – Capítulo 9: Grace age como destinador julgador e sanciona negativamente Tom	108
Figura 36 – Capítulo 9: Iconização da figura cão	110
Figura 37 – Capítulo 9 - Cão Moisés antes dele adquirir o revestimento figurativo máximo	110
Figura 38 – Retorno da identidade do cão – oposição natureza e cultura	111

SUMÁRIO

1. OVERVIEW	9
2. INTRODUÇÃO	13
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	22
3.1 Enunciação Teatral	22
3.2 Enunciação Fílmica	30
3.3 Enunciação Global	36
3.4 Sincretismo	41
3.5 Teoria Semiótica	53
3.5.1 O percurso temático-figurativo	58
3.5.2 Figuratividade	61
3.5.3 Figurativização	63
4 APRESENTAÇÃO DO FILME <i>DOGVILLE</i>	66
5 METODOLOGIA	70
5.1 Delimitação do Universo, Seleção do <i>Corpus</i> e Procedimentos de Análise	71
6 ANÁLISE DOS DADOS	74
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115

1 OVERVIEW

O cinema fala-nos; fala-nos através de várias vozes que formam contrapontos extremamente complexos.

Fala-nos e quer que o compreendamos.

Yuri Lotman

Dogville é um filme de Lars Von Trier produzido em 2003. Ele conta a história de uma pequena cidade, com pouco mais de uma dezena de habitantes, situada entre as montanhas do meio-oeste dos Estados Unidos. A história se passa durante a Grande Recessão Americana na década de 1930 e gira em torno de Grace (Nicole Kidman), uma jovem que, fugindo de perigosos gangsteres, encontra refúgio na cidade. Tom (Paul Bettany), um dos moradores, propõe que a comunidade ofereça abrigo à moça em troca de pequenos serviços, mas, aos poucos, os aparentemente amáveis cidadãos de *Dogville*, ao descobrirem que Grace estava sendo procurada pela polícia, começam a exibir um lado sombrio e a explorar cada vez mais a jovem. No enredo, Trier explora a condição e o comportamento humano, onde impera o cinismo, a hipocrisia, a chantagem, a vingança e uma visão dogmática que simplifica e naturaliza a maldade.

Dogville é composto por um prólogo, em que a cidade e seus habitantes são apresentados, e nove capítulos – divididos em três partes. Na primeira, Grace é aceita na cidade ao se tornar útil a cada um dos moradores; na segunda, a polícia e os gangsteres intensificam a procura pela jovem e os moradores tornam-se cruéis; e na terceira, ocorre o desfecho da trama, com uma mudança de atitude inesperada por parte da protagonista.

O filme retrata uma história sobre a vida em comunidade e a tensão que se estabelece entre a escolha individual e a norma coletiva. Após concordarem em abrigar a fugitiva Grace, os habitantes da cidade revelam as suas perversidades representadas por meio dos pecados da natureza humana, como: a vaidade, o orgulho, a ira, a luxúria, a avareza e a inveja, o que nos leva à conclusão que, por trás do gesto de tolerância e compreensão coletiva, predominavam os interesses individuais de cada um dos moradores.

O filme *Dogville* apresenta um espaço simples e despojado e incorpora elementos teatrais e literários de Bertold Brecht (1967). Observamos que Trier age de forma minimalista ao utilizar alguns objetos em cena, mas nenhum cenário – apenas linhas pintadas no chão para demarcar as casas e as ruas da cidade. Assim, o cenário invisível – em que observamos a ausência de diferentes espaços, interiores e exteriores, sem paredes, janelas ou portas –

permite que o espectador veja os coadjuvantes em seus afazeres longe do foco principal da ação. Dessa maneira, ao abdicar dos cenários e dos adereços, o diretor procurou valorizar a “essência” de cada personagem para que o espectador, despojado do “supérfluo” e do “superficial”, pudesse olhar para o que verdadeiramente interessa no filme: a desumanidade que emana da humanidade.

Nesse sentido, podemos afirmar que *Dogville* caracteriza-se por ser um filme de “pouco investimento figurativo”, ou seja, as figuras que compõem o espaço fílmico e que dão concretude ao texto, tais como: casas, ruas, portas, cachorro etc. não estão adensadas de forma exhaustiva, no plano visual, como nos filmes tradicionais. A compreensão da narrativa é possível graças ao sincretismo das linguagens ao apoio do texto verbal e da proxêmica que ajudam na composição dos aspectos da dimensão visual e da impressão referencial pelo espectador e lhe permitem compartilhar um espaço presente na cabeça das personagens.

Nesse sentido, apesar de muitos elementos importantes para a cena cinematográfica estarem ausentes, em *Dogville*, a percepção sensorial proposta pela narrativa não é prejudicada. Isso nos levou a nos questionarmos sobre quais os mecanismos articulados pelo enunciador para compor o efeito de realidade, bem como qual o seu objetivo em adensar algumas figuras e desadensar outras. Perguntamo-nos, ainda, como ocorrem os mecanismos de articulação entre as diferentes linguagens que compõem o texto fílmico para o efeito de realidade e produção do sentido na narrativa. Assim, averiguamos como os procedimentos da ordem da sintaxe discursiva se articulam com os mecanismos de tematização e figurativização e suas ancoragens actoriais, espaciais e temporais, da ordem da semântica discursiva, gerando o mencionado efeito referencial apesar de o filme se desviar da simples e pura iconização.

Nessa perspectiva, julgamos importante analisar como a linguagem verbal, em articulação com a linguagem visual e gestual, auxiliam na construção do universo figurativo e do efeito de realidade, pois, mesmo apoiado em um espaço constituído por elementos invisíveis, o filme permite, por meio da fala, dos gestos das personagens e do narrador e de outras figuras, uma apreensão referencial por parte do espectador. A composição visual é feita com a ajuda da linguagem verbal que juntamente com a linguagem sonora e gestos dos personagens nos auxiliam na composição da cena. Assim, o enunciatário vai compondo as figuras graças à coincidência entre as linguagens verbal e visual. Em alguns momentos, as figuras se apresentam inicialmente no plano visual para só depois se apresentarem no plano verbal; em outros momentos, elas aparecem no plano verbal e só depois, no plano visual.

Nesta dissertação, pesquisamos o grau de desinvestimento figurativo operado em *Dogville*, capaz de dar relevância à dimensão temática do texto, e a razão por que, mesmo

fugindo aos procedimentos iconizantes muito característicos das produções cinematográficas hollywoodianas, o filme não deixa de convencer quanto à impressão referencial, mas constrói um efeito de profundidade que finda por dar saliência às questões temáticas, sem, no entanto, comprometer a apreensão figurativa do filme.

Assim, alicerçados na teoria semiótica discursiva, analisamos de que maneira a linguagem verbal em sincretismo com as demais linguagens contribui para o efeito de realidade e para a construção do universo temático-figurativo. Explicamos como esse universo figurativo se constitui para o espectador a partir do modo como as figuras entram em cena, como elas se presentificam e como contribuem para a impressão referencial. Ressaltamos, ainda, que a impressão referencial em *Dogville* é construída de forma diferente em relação aos filmes clássicos, tendo em vista que o desinvestimento figurativo, que aparece nesse filme, surge como uma estratégia enunciativa do enunciador para chamar a atenção do espectador para os conteúdos de natureza temática.

Em *Dogville*, observamos que muitos elementos importantes para a cena cinematográfica se encontram ausentes, sem, no entanto, prejudicar o efeito de realidade proposto pela narrativa. Nessa perspectiva, analisamos de que maneira as linguagens verbal e a não-verbal contribuem para o efeito de realidade e para a construção do universo temático-figurativo, uma vez que o cenário no qual se passa o filme apresenta um “desinvestimento figurativo”, o qual consiste em dotar as figuras de traços mínimos para o reconhecimento delas por parte do espectador. Desse modo, em *Dogville*, as paredes das casas, as ruas da cidade e o cachorro são apresentados por meio de desenhos no chão.

Diante disso, nossa pesquisa se fundamenta nos procedimentos de tematização e figurativização em *Dogville*. E isso pode ser observado, por exemplo, no fato de esse filme possuir um componente teatral, pois apresenta uma cenografia “empobrecida” em relação a algumas características típicas da linguagem cinematográfica, tais como: o cenário, a iluminação e o vestuário, os quais apresentam pouca ou quase nenhuma produção.

A partir da observação dos temas e figuras que compõem essa narrativa, concluímos que tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido capazes de alicerçar a semântica narrativa de qualquer tipo de texto. Em nosso trabalho, verificamos que a tematização assegura a conversão da semântica narrativa em semântica discursiva, o que poderia levar muitos a pensarem na existência de discursos temáticos ou não-figurativos. A noção que o conceito de figuratividade defende é que todo texto se sustenta por uma organização figurativa mínima, ou seja, ela está inscrita em todos os textos até mesmo naqueles tradicionalmente classificados de abstratos, como os científicos e

jornalísticos. A análise textual tem mostrado que não existem discursos não-figurativos, e sim, discursos de figuração esparsa, em que assumem relevância as leituras temáticas do texto, pois longe de se reduzir à representação anedótica do mundo, a escrita figurativa não é desprovida de abstração.

Diante do exposto, concluímos que a escrita abstrata, longe de ser puramente conceitual, é raramente desprovida de figuratividade. As fronteiras entre os dois universos de discurso, figurativo e abstrato, não são estanques. Não obstante, os textos figurativos requerem uma forma de racionalidade peculiar, que é de ordem analógica, e não dedutiva. Fala-se, então, em “pensamento figurativo”, em raciocínio figurativo”, e evoca-se a “profundidade” do figurativo, embora este se situe na superfície das estruturas discursivas, dentro do percurso gerativo da semiótica (BERTRAND, 2003, p.155).

Acreditamos que este é o caso do filme *Dogville*, pois houve uma opção do enunciador em desinvestir figurativamente o texto para dar saliência à sua dimensão temática. No entanto, essa escolha não chega a prejudicar a apreensão das figuras, mas gradua a densidade delas, em outras palavras, podemos afirmar que o “invisível” se torna “visível” em função dos programas e percursos narrativos convocados e dos papéis temáticos acionados.

Em nossa pesquisa, averiguamos como os procedimentos da ordem da sintaxe discursiva se articulam com os mecanismos de tematização e figurativização, e suas ancoragens actoriais, espaciais e temporais, da ordem da semântica discursiva, gerando o mencionado efeito referencial em *Dogville*, efeito este plenamente assegurado apesar de o filme se desviar da simples e pura iconização. Diante disso, nesta dissertação, pesquisamos o grau de desinvestimento figurativo operado em *Dogville*, capaz de dar relevância à dimensão temática do texto, e a razão por que, mesmo fugindo aos procedimentos iconizantes muito característicos das produções cinematográficas hollywoodianas, o filme não deixa de convencer quanto à impressão referencial, mas constrói um efeito de profundidade que finda por dar saliência às questões temáticas, sem, no entanto, comprometer a apreensão figurativa do filme.

2 INTRODUÇÃO

Uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual,
na própria vida, novas imagens são formadas na
consciência e nos sentimentos humanos.

Sergei Eisenstein

O cinema é um texto que se vale de várias linguagens de manifestação e, como todo discurso, possui um sistema formal de significação próprio. A identidade do cinema é formada pelo conjunto de quatro linguagens: verbal, sonora, musical e visual – que fundamentam um universo figurativo a partir da manifestação dos enunciados do discurso cinematográfico. Nesse processo de sincretização de linguagens, devemos compreender como esses segmentos das várias substâncias que compõem o filme se articulam com a finalidade de construir uma enunciação global.

A especificidade do texto fílmico reside na imagem em movimento, por esse motivo, a linguagem visual impõe-se como um segmento autônomo que assume uma identidade estilística própria. Nesse sentido, é possível afirmar que o estilo visual, no gênero cinematográfico, funda o universo figurativo, dotando-o de visualidades significativas que adquirem a totalidade do enunciado genérico. De fato, na enunciação fílmica, as figuras são apreendidas pelo espectador, na sua quase que absoluta maioria, por meio da visualidade, embora o cinema seja uma linguagem sincrética composta por elementos verbais, visuais e sonoros.

Sabemos que o cinema é um texto sincrético e, na acepção de Greimas e Courtés (2011, p.467), sincretismo “é o procedimento ou resultado que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne”. Para esses autores, são consideradas sincréticas as semióticas que “(...) acionam várias linguagens de manifestação” (p.467). Assim, a partir da definição apresentada podemos afirmar que as semióticas sincréticas constituem um todo de significação e, por isso, existe um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão.

Carmo Júnior (2009), no artigo intitulado *Estratégias Enunciativas na produção do texto publicitário verbo-visual*, retoma a discussão iniciada por Hjelmslev (1978) no livro *La categoria de los casos* e indaga se, em algumas enunciações sincréticas, existe a prevalência de uma determinada linguagem sobre outra. O autor formula então duas

hipóteses: na primeira, ele questiona se um texto sincrético pode ser pensado como constituído de duas ou mais semióticas entre as quais os elementos dos planos da expressão exibem diferentes graus de intimidade e, na segunda, ele diz que estes diferentes graus refletem diferentes estratégias enunciativas e resultam em diferentes efeitos de sentido.

Para testar essas hipóteses, Carmo Júnior (2009) analisa alguns textos sincréticos nos quais reconhece duas semióticas distintas: a verbal escrita, manifestada por elementos grafemáticos, e a plástica, manifestada por elementos eidéticos e cromáticos. Além disso, em sua análise, o autor identifica diferentes tipos de textos sincréticos. No primeiro deles, ele define um fenômeno, o qual foi denominado de *incoerência*¹, em que a expressão visual e a verbal (grafemática) são incoerentes entre si. Isso ocorre em alguns textos verbo-visuais nos quais a semiótica verbal está focada na informação a ser veiculada, ou seja, na inteligibilidade do seu próprio conteúdo e, por esse motivo, o enunciador é levado a colocar as propriedades plásticas do texto num segundo plano. É o que ocorre com os manuais de natureza informativa, em que os caracteres são naturalmente veículos de um conteúdo e, quanto menos perceptíveis, melhor.

No segundo tipo de texto, o autor identifica um fenômeno denominado de *aderência*. Nesse caso, os caracteres do texto não parecem ser selecionados apenas por critérios de inteligibilidade como *contraste* e *definição*, mas parece evidente que, ao enunciador importa, acima de tudo, criar uma unidade plástica, no texto, que toque o enunciatário sensivelmente e não apenas inteligivelmente. Esse parece ser um exemplo de aderência entre expressão verbal e expressão plástica, uma vez que o componente sensível dos grafemas desempenha um papel não negligenciável.

No terceiro tipo de texto, é identificada a *coerência*² em que “a interação verbal e a plástica pode ser mais íntima, a ponto de criar uma zona de intersecção na qual, a rigor, não se sabe exatamente onde termina o verbal e onde começa o plástico” (CARMO JÚNIOR, 2009, p. 179). Neste caso, a seleção de grafemas obedece aos critérios de inteligibilidade mencionados e os elementos topológico, eidético, cromático e matérico são pertinentes. Quando analisamos um texto dessa natureza, não podemos afirmar se seus elementos são da ordem exclusivamente verbal ou, ao contrário, exclusivamente plástica.

¹ De acordo com Carmo Júnior (2009, p. 177), “na grande maioria dos textos sincréticos informativos, como manuais técnicos, por exemplo, há uma delimitação clara entre componente verbal e visual. Neste caso, não apenas os elementos verbais e visuais preservam sua integridade, mas, mais que isso, eles não podem nunca se confundir. É esta relação que chamamos de *incoerência*”.

² De acordo com Carmo Júnior (2009), é denominada de *coerência* essa intersecção que se dá entre o plano verbal e visual de um texto e que não nos permite diferenciá-los entre si.

No quarto caso, o qual foi denominado de *inerência*, é reconhecida uma clara superposição de elementos pertencentes tanto à semiótica verbal (grafemas dos caracteres escritos) quanto à semiótica do mundo natural (formantes eidéticos, cromáticos e matéricos). Nessa situação, “a superposição entre as duas semióticas cria lacunas semânticas no texto, o que gera a suspensão cognitiva do enunciatário” (CARMO JÚNIOR, 2009, p. 180).

Assim, incoerência, aderência, coerência e inerência ordenam os diferentes graus de intimidade observados entre dois objetos. A partir da análise desses quatro textos sincréticos, o autor conclui que o sincretismo ocorre de diversas maneiras de acordo com a superposição de linguagens. Um dos problemas que os textos dessa natureza apresentam reside na relação particular que se estabelece entre expressões de diferentes semióticas, pertencentes ou não a diferentes canais sensoriais para a produção de um único efeito de sentido. A explicação para esse fato é dada pelos diversos graus de interação que existe entre os diferentes planos da expressão o que nos leva a nos questionarmos por que isso ocorre e quais os efeitos de sentido que produzem. Diante do exposto, podemos afirmar que nos textos sincréticos, embora todas as linguagens tenham o mesmo peso, existem momentos em que há um equilíbrio entre elas, em outros, a linguagem visual é mais valorizada em relação à linguagem verbal e, em outros, esta se destaca mais que aquela.

No caso da enunciação fílmica, as figuras que compõem o universo figurativo da narrativa são apresentadas na sua quase que absoluta maioria por meio da visualidade. Embora o cinema seja uma linguagem sincrética, é o visual que tem um peso preponderante. No entanto, em *Dogville*, algumas figuras que compõem o plano visual estão adensadas enquanto outras não se apresentam como na grande maioria dos filmes. Essa estética o aproxima da linguagem teatral, mais especificamente do teatro de Bertold Brecht (1967), o que lhe confere uma estética de “filme teatralizado”. A compreensão da instância da enunciação fílmica é possível graças à linguagem verbal, em articulação com a linguagem gestual, sonora e visual. Nessa perspectiva, julgamos importante analisar como ocorrem os mecanismos de articulação entre as linguagens verbal e não-verbal para a impressão referencial e produção de sentido na narrativa.

Sendo assim, a nossa pesquisa se propõe justamente a analisar, sob a perspectiva da semiótica discursiva, como a articulação entre a linguagem verbal e a não-verbal constrói o universo figurativo e o efeito de realidade³ no filme *Dogville*. Sabemos que a impressão de

³ Segundo Aumont (2003, p. 92): “efeito de realidade no cinema designa o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme) pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados, sendo, portanto, convencionais (“codificados”, diz Oudart). O efeito de realidade será mais ou

realidade é o elemento distintivo do cinema em relação às outras artes, tendo em vista que nele temos: a trilha sonora, os ruídos, os efeitos especiais, o figurino, a maquiagem dos personagens etc. Todos esses elementos levam o espectador a induzir um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e lhes conferir um referente no real, dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real, mas sim que o que ele vê existiu no real. Por esse motivo nos perguntamos, em uma perspectiva semiótica, como essa impressão de realidade se dá e por quê. Essa ilusão é típica da arte cinematográfica e está ligada à comprovação referencial ou à proximidade e autoridade da enunciação.

Na obra *L'enunciation impersonnelle ou le site du film*, Metz (1991) discute a questão da enunciação fílmica e afirma que se tentou transpor para o domínio fílmico o dispositivo enunciativo do intercâmbio verbal, fundado no aparelho dêitico⁴. Dentre eles, os mais comuns são os pronomes pessoais, os pronomes e adjetivos possessivos e demonstrativos, os advérbios de tempo e de lugar e os tempos dos verbos. Essas instâncias remetem, de uma maneira mais ou menos confessa, ao autor e ao espectador e, a partir desse modelo, tentou-se denominar “eu” a fonte da enunciação fílmica e “você”, seu alvo, considerando desse modo o filme como o lugar de uma conversa indireta. Entretanto, o autor faz uma ressalva e diz que não é porque os diálogos fílmicos empregam os dêiticos que devemos assimilar a enunciação fílmica à enunciação da conversa. Num intercâmbio verbal oral, os dêiticos fornecem informações sobre a enunciação por meio da própria enunciação, enquanto os dêiticos dos diálogos de um filme fornecem informações sobre uma enunciação interna, ela própria enunciada pelo filme. O autor acrescenta ainda que, ao contrário da conversa, o filme e o romance são “discursos preparados de antemão e imutáveis”, pois em uma conversa, o “eu” e o “você” são intercambiáveis e essa reversibilidade faz parte dos fundamentos da enunciação dêitica no intercâmbio oral. No entanto, nada disso ocorre na enunciação fílmica ou literária tendo em vista que não existe um diálogo verdadeiro possível entre a fonte e o alvo, ou seja, nenhuma intervenção possível do “você” e nenhuma intercambialidade dos papéis.

Com base no que foi exposto, acreditamos que a maneira mais adequada de realizar o estudo do cinema com os conceitos da teoria semiótica é por meio da valorização do plano da expressão dos sistemas de significação complexos, as semióticas sincréticas, de

menos obtido conforme as convenções que são julgadas aceitáveis (...). O efeito de real designa o fato de que, na base de um efeito de realidade suposta suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real.

⁴ Chama-se dêitico qualquer marca, qualquer indicador que remete tanto ao locutor quanto à situação de enunciação (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 40).

acordo com o arranjo criado entre as linguagens participantes do sistema de sincretização. Para que os filmes possam ser abordados de forma abrangente, considerando as especificidades da sua linguagem, é necessário que dois âmbitos da construção do sentido sejam analisados: o percurso imanente do plano do conteúdo⁵ e as características peculiares do plano da expressão⁶. No presente trabalho, abordamos algumas dessas pesquisas que seguem essa ideia de valorização do plano da expressão e apontam certos caminhos, os quais devem ser considerados para melhor situar as bases teóricas de nossa pesquisa. Dentre elas, podemos citar: a teoria Semiótica Visual, proposta por Jean Marie Floch (1985), na obra *“Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit - pour une sémiotique plastique”*, os estudos realizados por José Roberto do Carmo Júnior (2009) sobre *“Estratégias Enunciativas na produção do texto publicitário verbovisual”* e por Lúcia Teixeira (2009) *“Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais”*.

A partir dos fundamentos da semiótica greimasiana, as proposições de Jean Marie Floch (1986) sobre a Semiótica Visual postulam um viés importante nos estudos dos textos sincréticos, como é o caso do cinema. Segundo o autor, as linguagens semissimbólicas irão se caracterizar "não pela conformidade de elementos da expressão e do conteúdo isolados, mas pela conformidade de certas categorias desses dois planos. De acordo com a colocação de Floch (1986), os objetos sincréticos são textos que se manifestam a partir da interação de várias linguagens. A partir dessa definição, é proposta a análise da estratégia enunciativa uma vez que as diferentes linguagens estariam unidas por meio da enunciação com uma relação entre elementos verbais e não verbais, constituindo, assim, uma enunciação única.

Diante disso, em nossa pesquisa, averiguamos como os procedimentos da ordem da sintaxe discursiva se articulam com os mecanismos de tematização e figurativização e suas ancoragens actoriais, espaciais e temporais, da ordem da semântica discursiva, gerando o mencionado efeito de realidade em *Dogville*, efeito este plenamente assegurado apesar de o

⁵ Segundo Greimas e Courtés (2011, p.95-96), “o conteúdo corresponde, para Hjelmslev (1975), a um dos dois planos da linguagem (ou, mais amplamente, de qualquer semiótica) – sendo que o outro é o plano da expressão -, cuja reunião (ou semiose) permite explicar a existência dos enunciados (frases ou discursos) ‘providos de sentido’”. O termo conteúdo é, assim, sinônimo do significado global de Saussure (1916), sendo que a diferença entre os dois linguistas só aparece na maneira de conceber a forma linguística; enquanto para Saussure (1916), esta se explica pela indissolúvel união entre o significante e o significado que assim se “enformam” mutuamente e pela reunião de duas substâncias que produzem uma forma linguística única. Hjelmslev (1975) distingue para cada plano da linguagem, uma forma e uma substância autônomas: é a reunião das duas formas, a da expressão e a do conteúdo – e não mais de duas substâncias -, que constituem, a seu ver, a forma semiótica.

⁶ Na esteira de L. Hjelmslev (1975), denomina-se plano da expressão o significante saussuriano considerado na totalidade de suas articulações, como o verso de uma folha de papel cujo averso seria o significado, e não no sentido de “imagem acústica” como uma leitura superficial de Saussure (1916) permite alguns interpretá-lo. O plano da expressão está em relação de pressuposição recíproca com o plano do conteúdo, e a reunião deles no momento do ato de linguagem corresponde à semiose (...) (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 197-198).

filme se desviar da simples e pura iconização. Nesse sentido, tivemos como objetivo aquilatar o grau de desinvestimento figurativo operado no filme, a saliência temática que ganha destaque e a razão por que, mesmo fugindo aos procedimentos iconizantes muito característicos das produções hollywoodianas, o filme não deixa de convencer quanto à impressão referencial.

A reunião entre sistemas, ou a expressão sincrética, é, portanto, uma escolha do enunciador quanto ao modo de expressão do conteúdo. As diversas estruturações expressivas dos sistemas audiovisuais, dos sistemas verbo-gráfico-visual-espaciais, dos cinético-áudio-visuais, dos gestual-corpóreo-visual-verbal-espaciais, ou seja, os distintos objetos sincréticos materializam, na concretização do enunciado, as opções da construção enunciativa do enunciador no seu orientar o percurso do enunciatário em direção à significação. Uma vez tomado a partir dessa perspectiva de abordagem, o objeto sincrético estrutura-se sob uma perspectiva interacional que está montada pelos mecanismos da enunciação empregados pelo enunciador para produzir a apreensão, possibilitando entrever a assunção de um posicionamento materializado no enunciado por suas escolhas e ordenamentos destas na plástica da expressão. Como resultado, temos um todo de significação manifestado por diferentes substâncias da expressão que produzem uma unicidade no sentido expresso.

Observamos que as análises atuais que consideram os filmes como textos sincréticos abordam as relações estabelecidas entre enunciador e enunciatário - o contrato enunciativo - e investigam as estratégias enunciativas do discurso cinematográfico por meio do envolvimento do espectador com o objeto artístico, o que cria ora uma relação de aproximação e ora de afastamento. Essas pesquisas investigam também os recursos discursivos utilizados pelo enunciador com a finalidade de manipular o enunciatário na narrativa fílmica.

Por outro lado, a nossa pesquisa visa a estabelecer mais especificamente o conceito de semiótica sincrética aplicado ao cinema, já que nesse caso, o fenômeno do sincretismo é formado por meio do processo de sincretização em um sistema que integra diversas linguagens em uma só totalidade. Nas investigações a respeito de objetos sincréticos, percebemos que há geralmente duas maneiras de conceber a junção de diversos códigos. A primeira maneira aponta a semiótica complexa como sincrética, um sistema que possui várias linguagens que se colocam como funções e funtivos a se relacionar. A segunda considera majoritariamente a percepção que o enunciatário possui da semiótica sincrética; assim, ocorreria um processo discursivo comandado pelo enunciador sincrético a partir do qual o enunciatário seria capaz de perceber o significado homogêneo dos textos sincréticos criado

pela união de diversos materiais heterogêneos. O conceito de sincretismo aplicado ao enunciado fílmico diz respeito a essa segunda definição, tendo em vista que ele constitui uma estratégia enunciativa adotada pelo enunciator fílmico para produzir um único texto a partir de uma pluralidade de substâncias da expressão.

Acreditamos que a relevância do nosso trabalho está em depreender os mecanismos de articulação das diferentes linguagens na enunciação fílmica, pois investigar a produção do sentido em textos sincréticos pode nos levar a conclusões produtivas a respeito da significação. Segundo Oliveira (2009, p.86) “a nossa época se organiza mais e mais pela dominância de manifestações sincréticas em que os sistemas são reunidos e exigem uma captura sensível global dos destinatários, os quais são assim absorvidos por processamentos complexos de apreensão e de significação”. Nesse sentido, o nosso propósito de desenvolver, neste estudo, a tipologia de procedimentos de sincretização apresentada é também para mostrar que os arranjos comportam, nos seus modos de interação intersistêmica de materialização do sentido, os modos de sua apreensão sensível, apreensão estética que são processados pela atuação de vários sentidos, fundamentos da apreciação estética e ética.

A presença dos textos audiovisuais e a sua grande importância cultural especialmente a partir da década de 1920 conferem-lhes um estatuto de inegável relevância na produção cultural contemporânea, tornando-os, por conseguinte, um objeto de especial interesse para a semiótica. O atual estágio dos estudos semióticos a respeito de textos audiovisuais pode ser sintetizado pelas palavras de Médola:

O desafio no atual estágio das pesquisas é verificar os mecanismos de interação entre os sistemas semióticos nos diferentes textos sincréticos, por meio de uma abordagem mais específica e aprofundada de cada objeto, para que possamos refletir sobre as especificidades e a complexidade do problema da articulação de linguagens (MÉDOLA, 2009, p.402).

Poucos estudos têm sido feitos na área que abrange a semiótica e o estudo da linguagem do cinema. As pesquisas até então realizadas e que buscaram sistematizar a linguagem dos filmes não chegaram a resultados satisfatórios o suficiente no sentido de explicar a articulação entre as diferentes linguagens que compõem o texto fílmico e a produção do efeito de realidade. Devemos abordar o texto cinematográfico considerando-o uma totalidade de sentido. O exame da especificidade da linguagem cinematográfica tem mostrado que a sua análise deve ser feita mediante uma perspectiva de homologação entre as categorias do plano da expressão e do plano do conteúdo.

Para nosso estudo, utilizamo-nos da proposta de Floch (1986), o qual recomenda que a análise parta do plano do conteúdo de modo a obter uma segmentação do texto em

sequências ou em sequências denominadas tematicamente, para então chegar às estruturas subjacentes. Apropriamo-nos também da proposta metodológica proposta por Greimas (2011), a qual é retomada por Teixeira (2009) no artigo: “*Para uma metodologia de análise de textos verbo-visuais*” que leva em conta as figuras e temas disseminados no discurso, por meio dos elementos verbais e visuais que nos permitem reconstituir a organização sêmio-narrativa do texto. Assim, tomando esses princípios como diretrizes e considerando o nosso objetivo neste trabalho, selecionamos 32 cenas do filme que nos serviram de base para a nossa análise.

Nesta dissertação, o estudo foi apresentado em mais seis capítulos que se seguem. No primeiro, abordamos as teorias e os conceitos que serviram de base para a nossa pesquisa, como as características da enunciação teatral, da enunciação fílmica e de uma terceira enunciação, a qual foi denominada por nós de enunciação global, tendo em vista que o nosso *corpus* de análise – o filme *Dogville* – apresenta alguns traços que se aproximam do teatro. Inicialmente, tivemos a preocupação de abordar alguns aspectos específicos da linguagem teatral, mais especificamente no que diz respeito ao teatro político de Bertold Brecht (1967); em seguida, com base em Metz (1972), tratamos de alguns estudos sobre a estética do cinema que tiveram como objetivo analisar alguns aspectos específicos dessa arte, e por fim, contemplamos as aproximações que existem em *Dogville* com o teatro e com o cinema.

No capítulo seguinte, Fundamentação Teórica, apresentamos a definição de enunciação teatral, cinematográfica e da enunciação da narrativa de *Dogville*, tendo em vista que esse filme apresenta características comuns ao teatro e ao cinema, bem como discutiremos o fenômeno do sincretismo e as categorias do nosso trabalho: figuras, temas, figurativização e tematização e apresentamos a importância desses elementos para a “concretização do sentido” ou “efeito de realidade” nos textos. No capítulo quatro, buscamos ambientar o leitor no que diz respeito à caracterização e apresentação do filme *Dogville*, uma vez que os aspectos que compõem a peça cênica são fundamentais para a compreensão de nossa análise. No capítulo cinco, traçamos a trajetória metodológica que escolhemos para o desenvolvimento de nossa dissertação. Tratamos de sua caracterização, da construção dos dados, da delimitação do universo da pesquisa e do percurso que fizemos para empreender uma organização e um método que possibilitasse êxito em nossa tarefa. Em seguida, discutimos, no capítulo 6, a análise do *corpus* e os resultados obtidos ao longo do exame das cenas selecionadas. No último capítulo, concluímos esta dissertação, traçando um paralelo entre as questões que suscitaram esta pesquisa e os resultados apresentados no capítulo de análise do *corpus*.

Verificamos que a teoria semiótica ainda é pouco utilizada em estudos recentes a respeito da linguagem do cinema. Na dissertação *Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica*, Guirado (2013) aborda o sincretismo da linguagem cinematográfica com o objetivo de aprofundar a discussão a respeito de como pode ocorrer o arranjo e a organização das linguagens participantes do sistema de sincretização na linguagem do cinema. Já na dissertação *Semióticas sincréticas (o cinema)*, Beividas (2006) propõe um modelo de estrutura de manifestação para as semióticas complexas capaz de descrever como se dá a conciliação e a compatibilização das várias linguagens heterogêneas de manifestação, para a obtenção de uma significação global e homogênea.

Assim, esperamos que esta dissertação possa trazer à tona reflexões capazes de contribuir para o crescimento de um campo ainda pouco explorado, que é a relação entre a semiótica e o estudo do cinema uma vez que examinamos os procedimentos de tematização e figurativização, segundo os quais se constrói, no filme, um simulacro da realidade.

.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Fiz-me compreender numa língua que passava ao lado
da palavra de que carecia, da música que não sabia
tocar, da pintura que me deixava indiferente.

Ernst Ingmar Bergman

Neste capítulo, faremos uma discussão sobre os três tipos de enunciação trabalhados por nós nesta dissertação. Ao tratarmos sobre a enunciação teatral, fílmica e global, buscamos evidenciar, por meio de uma discussão teórica, as marcas específicas de cada um desses enunciados que caracterizam tanto o teatro como o cinema na composição do filme *Dogville*.

3.1 Enunciação Teatral

A palavra “encenação” é formada pelo prefixo “en” (movimento para dentro, colocação em), pelo elemento “scena” (pátio, episódio, espetáculo) e pelo sufixo “-ção” (ação, resultado de ação). O termo teatro, por sua vez, possui dois sentidos fundamentais: o primeiro se refere ao imóvel, edifício onde ocorrem os espetáculos, composto de um espaço para a plateia e do palco; e o segundo, à manifestação artística transmitida ao público por meio da encenação. A encenação teatral une diversas formas de arte, tais como: a literatura, as artes plásticas, a expressão corporal, e as tira de sua instância usual para que juntas formem um espetáculo teatral (FERNANDES, 2006).

Segundo a autora, a encenação teatral pode ser considerada a manifestação cênica de um discurso, que se utiliza de elementos visuais e sonoros, a partir de uma ideia principal. Para manter esse discurso, ela se utiliza de um conjunto de componentes com diferentes linguagens que carregam, à sua forma, imagens capazes de remeter o espectador a uma ideia específica. Dentre esses elementos, podemos citar: a) a arquitetura teatral – organização do espaço cênico – que pode ser: teatro de rua, teatro de arena, palco italiano, construções inovadoras da sala de teatro, ambiente escolar etc; – b) a ambientação visual e sonora – cenografia, iluminação, figurino, acessórios, maquiagem, sonoplastia, música –; c) o texto verbal – que pode estar mais ou menos presente de acordo com a estética teatral, embora a sua ausência não descaracterize a forma de expressão teatral – o trabalho do ator que é a própria representação – o trabalho do

diretor que organiza todos esses elementos de modo a sintetizar as imagens sincréticas para que elas possam produzir uma significação una e coesa.

Nesse sentido, ainda segundo Fernandes (2006), a encenação teatral apresenta-se como uma manifestação artística complexa, em que elementos verbais e não-verbais coexistem em uma espécie de interdependência, uma vez que não é possível dissociá-los durante uma representação sem que a produção do sentido seja prejudicada. Dentre os elementos verbais, citamos o texto escrito, que na encenação passa à instância de fala que ganha forma na entonação empregada pelos atores ou pode manifestar-se por meio de placas expostas à plateia sem a interferência das personagens. O não-verbal é percebido no cenário, no figurino, na sonoplastia, na iluminação, nos acessórios, na expressão corporal e nos gestos dos atores. Para se analisar a encenação teatral, faz-se necessário considerar todos esses elementos juntos e a forma como eles se organizam na realização do espetáculo. E somente a partir dessa análise, será possível estabelecer como se dá a relação entre a encenação e a plateia, conforme as escolhas feitas para se conceber uma peça, as quais estão geralmente vinculadas a determinado gênero teatral. No texto escrito, componente verbal da encenação teatral, as escolhas de pessoa, tempo e espaço realizadas no nível discursivo provocam os efeitos de distanciamento ou de aproximação. Assim, os enunciados construídos em primeira pessoa, no tempo presente e no lugar do aqui são tidos como subjetivos, produzindo um efeito de aproximação por meio de uma debreagem enunciativa⁷. Já aqueles construídos na terceira pessoa, no tempo do então e no espaço do lá são chamados objetivos, responsáveis pelo efeito de distanciamento, e são oriundos de uma enunciação de debreagem enunciativa⁸. E por ser constituída por elementos verbais e não verbais, a análise da encenação teatral não pode ser feita nos mesmos termos de um texto verbal, ou seja, não devem ser considerados apenas os pronomes utilizados no discurso, mas investigado o efeito que esses pronomes produzem com os outros elementos da encenação – figurino, cenário etc.

Lehmann (2007) em sua obra *Teatro pós-dramático* afirma que o teatro é o lugar do contexto real em que ocorre um entrecruzamento único da vida cotidiana e da vida esteticamente organizada. O autor afirma que:

⁷ Pode-se definir debreagem como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado discurso (...). Partindo do sujeito da enunciação, implícito, mas produtor do enunciado, pode-se, pois, projetar (no momento do ato de linguagem ou do seu simulacro no interior do discurso), instalando-os no discurso, quer actantes da enunciação, quer actantes do enunciado. No primeiro caso, opera-se uma debreagem enunciativa (...). (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 111-112).

⁸ (...) Partindo do sujeito da enunciação, implícito, mas produtor do enunciado (...). No primeiro caso, opera-se uma debreagem enunciativa, no segundo, uma debreagem enunciativa (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 112).

na encenação teatral, ao contrário do que ocorre nas artes do objeto e da comunicação midiática, tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados. Teatro significa um tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e a recepção dos signos e sinais ocorrem ao mesmo tempo, pois a representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na plateia, um texto em comum, mesmo que não haja discurso falado (LEHMANN, 2007, p.18).

Ainda conforme Lehmann (2007), o teatro partilha, com as outras artes da pós-modernidade, a tendência à autorreflexão, uma vez que a dimensão do texto teatral é por excelência a linguagem que abre espaço para o uso autorreflexivo dos signos e, por isso, está subordinada as mesmas leis e censuras que regem outros signos teatrais, tais como: visuais, auditivos, gestuais etc. De fato, o espaço teatral é o local, por excelência, em que os signos proliferam e dialogam entre si e é por meio das suas várias linguagens que o público é capaz de identificar as diversas situações de enunciação.

Ainda segundo Lehmann (2007, p.21), “o reconhecimento de uma perspectiva estética do teatro torna necessário notar que as investigações estéticas sempre envolvem, em sentido mais amplo, questões éticas, morais, políticas e jurídicas, ou seja, questões ligadas à “eticidade””. Sendo assim, o teatro propõe uma reflexão sobre as normas de percepção e comportamentos da sociedade à medida que concretiza, por meio de imagens, figuras e pessoas, ideias e qualidades abstratas, o mundo e as suas relações sociais e serve, ao mesmo tempo, como instrumento político e pedagógico.

Segundo Cabral e Ferraz (2014), a arte tem se constituído em um espaço de constante embate entre o ilusionismo e o anti-ilusionismo, o que irá provocar ora o efeito de ilusão no espectador - no caso das artes ditas ilusionistas - ora o efeito de estranhamento e distanciamento - no caso das artes ditas anti-ilusionistas. Apesar desse embate, entre realidade e ficção, o cinema já parece nascer com a vocação ilusionista, uma vez que ele se esforça para construir um cenário "real" a fim de compor uma narrativa que leve o espectador a se "transportar" para a tela sem questionar o que vê.

Desde o primeiro instante, o que nos chamou a atenção em *Dogville* foi o efeito de estranhamento causado pelo filme, pois ele se coloca na contramão da estética do ilusionismo típica dos filmes hollywoodianos. Nele, observamos que a cidade inexistente: o cenário é um palco onde as personagens permanecem todo o tempo em cena, a planta baixa da vila é responsável pela delimitação dos espaços, – as ruas, as casas, os objetos, o cachorro, as plantas etc., tudo é apresentado dentro de um minimalismo que convida (ou exige) o

espectador a estabelecer uma cumplicidade com o enunciador fílmico. Assim, conforme salienta Stam (2008, p. 21) “a arte anti-ilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é domínio do faz de conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas”

A apresentação física de *Dogville* é comparada ao método teatral de Bertold Brecht (1898-1956) que, assim como no teatro épico, o palco mostra-se desconstruído e cada pedaço que o compõe está à vista. O cenário, os objetos de cena, as luzes e a movimentação dos atores obrigam o espectador a adotar uma postura diferente da que ele está acostumado dentro do cinema. Tanto o palco quanto a cidade estão nus – não há a quarta parede, supondo-se uma narrativa cinematográfica transparente, sem qualquer véu de ilusão. Assim, os personagens de *Dogville* abrem e fecham portas imaginárias, janelas invisíveis, tocam sinos, alimentam um cachorro que não existe e olham para o horizonte que os cerca – sem que esse horizonte, no entanto, nos seja também visível – o que estabelece um jogo interessante de interação entre espectador e filme, pois, apesar de o espectador conhecer a cidade, ele não consegue enxergar além dela. No entanto, essa estética teatral adotada não nos impede de compreender a narrativa pois, como espectadores, somos levados a selecionar alguns traços para compor os actantes da narrativa, extrair das figuras os seus semas comuns e reconhecer os temas que subjazem a cada uma delas, estabelecendo assim, uma associação entre o conteúdo expresso pela língua natural - a fala das personagens e o plano significativo do mundo natural, ou seja, a realidade sensível.

Além desses aspectos citados, existe outro ponto fundamental do filme *Dogville* que se aproxima da estética do teatro brechtiniano⁹: a necessidade de despertar a atenção do público para questões do sistema capitalista. Isso pode ser constatado na relação “capitalista” estabelecida entre Grace e os moradores da cidade, tendo em vista que a jovem era apenas um objeto de produção para o sistema, pois oferecia a sua força de trabalho em troca de casa e comida.

Em suas peças, Brecht (1967) rompeu com os cenários realistas e construiu ambientes no palco a partir de cartazes, sempre com o objetivo de tirar o espectador da sua relação hipnótica de identificação com a cena para ensiná-lo a observar o mundo criticamente. Segundo o autor, o teatro deveria transformar o homem, fazê-lo reconhecer a si e à realidade que o envolve como passíveis de transformação ao ver-se em uma existência historicizada.

⁹ O teatro épico de Brecht opunha-se ao efeito catártico provocado pelo teatro tradicional, que para ele servia como um entorpecimento do público, limitando a sua ação transformadora da sociedade (...) (BRECHT, 1978, p. 85).

Para isso, era preciso que o homem lidasse com a realidade na sua complexidade, reconhecesse suas tensões e contradições, pois seria nesse contexto que a atitude dialética se faria presente, tornando-se o eixo das práticas e teorizações do teatro épico.

No teatro épico brechtiniano, a relação do ator com a plateia vai ser intermediada pelo afastamento da personagem, o que, como consequência, impedirá a “adesão ilusória” do espectador, a fim de que este possa conservar a sua lucidez crítica. Segundo Cabral e Ferraz (2014), o teatro épico foi pensado com o objetivo de tornar a arte dramática mais inserida num mundo em transformação e tornar o teatro mais próximo do público, para que este pudesse ter participação decisiva em tal transformação. Para Brecht (1967), o público é um “produtor”, e sua participação é tão fundamental que transformar o teatro também significa transformar a plateia.

Brecht (1967) acreditava que as condições históricas deviam ser mostradas em cena, não como algo imutável, mas como algo que foi criado e mantido pelo ser humano, sendo, portanto, passível de mudar. Ele acreditava que o espectador não deveria assistir a peças cuja evidência seria tão flagrante que não lhe levaria a pensar e nem a empregar nenhum esforço para sua compreensão. Ao contrário, a plateia deveria tornar-se “produtiva” e acabar com seu papel eternamente à mercê dos favores do que Brecht chamava o teatro “culinário” – ou seja, um teatro que “punha à mesa” seu prato para ser saboreado, degustado, consumido e engolido. (CABRAL & FERRAZ, 2014).

O teatro essencialmente político de Brecht (1967) tem por objetivo despertar o espírito crítico do espectador e, para isso, ele utiliza a estética do afastamento, pela qual seria possível isolar o *gestus social* e, conseqüentemente, o estabelecimento de uma fusão ilusória do ator com o seu público. Segundo o autor, essa técnica visa a

[...] evitar o compromisso do espectador com a ordem capitalista ou feudal, em cujo espírito foi a obra concebida. Por considerar que a nossa dramaturgia reflete a opinião da classe dominante, Brecht acredita que exigir do público o impulso adesista seria envolvê-lo nas malhas enganosas de um mundo caduco. No caso de suas próprias peças, que são de denúncia, o aguçamento da observação do espectador vem favorecer o objetivo crítico da montagem (BRECHT, 1978, p.107).

A partir do efeito de estranhamento, Brecht quer eliminar da cena todo o vestígio de magia, de sedução, de ilusão. Ao romper a quarta parede e atuar diretamente para o público, o ator quebra a ilusão e destrói os chamados “campos hipnóticos”. Com base nesse aspecto, o ator deve mostrar-se como ator, sem causar o desaparecimento da personagem. Assim, o espectador verá o ator nesse ato de se mostrar. Segundo Bornheim (2007), tudo isso vai depender

[...] das técnicas que constroem esse ato de mostração, da elaboração do gesto que o ato de mostrar exige. Tudo vai se concentrar no cultivo das distâncias – distância entre o ator e o personagem, distância entre o espectador e o personagem. E tais distâncias estabelecem um modo de diálogo entre o ator e o espectador (BORNHEIM, 2007, p.48).

O efeito do distanciamento, tal como proposto por Brecht (1978), pretende eliminar as emoções do teatro aristotélico tais como o terror e a piedade, consideradas emoções “cegas”, ao substituí-las por curiosidade e admiração, com as quais se buscaria como que uma repetição do distanciamento, mas desta vez no espectador. Ele vê mais intensamente, porque se vê vendo. Ao abdicar dos cenários e dos adereços, o diretor procurou valorizar o âmago de cada personagem para que o espectador, despojado do “supérfluo” e do “superficial”, pudesse olhar apenas para o que verdadeiramente interessa no filme: a desumanidade que emana da humanidade. Para representar o teatro épico, é preciso um novo tipo de ator, e, para isso, novas técnicas de representação. O ator deverá fazer com que o espectador se questione sobre as atitudes das personagens, sobre suas ações, suas relações sociais. Deve livrar o espectador do ilusionismo, sem jamais imitar a realidade, mas mostrar como enxergá-la, por meio das técnicas do distanciamento.

Em 1936, Brecht formulou pela primeira vez na Alemanha sua teoria do efeito de distanciamento ou estranhamento. Segundo o autor, “distanciar” um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. O distanciamento aparece em todas as partes que compõem o espetáculo teatral: songs, cartazes, slides, efeitos sonoros, voz em *off*, roupas, cenários, sendo o ator o alicerce e motor desse efeito.

A partir do teatro épico, Brecht (1967) pretendia despertar a consciência crítica do espectador, retirá-lo da passividade para torná-lo atuante e revolucionário. Segundo o autor, a produção de uma tomada de consciência é considerada necessária para uma transformação do mundo e essa seria a colaboração do teatro épico, em que a diversão seria o prazer do aprendizado. Isso nos faz perceber que ele procurou uma possibilidade de aliar o prazer do pensar ao prazer estético, pois, o fator de evolução de seu pensamento teórico sobre o teatro é representado por essa contradição dinâmica que existe entre instrução e divertimento.

Com base no que foi exposto, podemos dizer que todos esses aspectos do teatro brechtiniano podem ser percebidos em *Dogville*, pois nele há uma representação dialética na qual a realidade se realiza como um fenômeno que surge com o acontecimento na relação entre "sujeito" (espectador) e "objeto" (filme). Nesse momento, observamos que o espectador não é reduzido a uma mera condição passiva, mas torna-se testemunha e, ao mesmo tempo,

agente daquilo que assiste. A aproximação estética do filme com o teatro de Brecht (1967) mostra-se também na locação escolhida para a realização das filmagens, pela maneira como os personagens são construídos - o que leva o espectador a um olhar mais atento para a forma como se "comportam" o tempo e o espaço, elementos precisos de ruptura com os cânones aristotélicos que garantem a unidade de ação. Além disso, o filme não se resume a um discurso *a priori* já que a narrativa determina a história na medida que esta se realiza dialética e politicamente a partir das relações dos elementos cênicos, quanto dos personagens com esses elementos entre si.

Brecht (1967) dá importância ao texto, mas a inovação do teatro brechtiniano se dá com ênfase na encenação. O palco não apresenta um cenário que corrobora com o ilusionismo do espectador, ao contrário, fazem parte dele os andaimes, equipamentos técnicos, escadas, cortinas, ou seja, toda a estrutura do palco está à mostra. Há ainda a presença de um telão e de placas que entrecortam a ação, levando mensagens para lembrar o espectador de que o que se passa é apenas uma representação, mas que todos esses elementos convergem para um ponto em comum: o distanciamento, por meio do qual Brecht (1967) procura provocar a conscientização do espectador.

Brecht (1967) deixa claro que seu objetivo não é a estilização do gesto nem da voz e que nunca se deve perder de vista a conotação social de ambos. O gesto é social, aquele que permite tirar conclusões sobre a situação social, já que, segundo o autor, “por *gestus social* entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam”. E inclui no *gestus* a mímica e a fala (BRECHT, 1967, p. 100).

Brecht (1967) negou o teatro aristotélico pelo fato de suas peças possuírem uma evidência flagrante que impedia o público de empregar algum esforço para a sua compreensão, porque o deixava extasiado e incapaz de raciocinar. Da mesma forma, apresenta-se o cinema narrativo clássico em que o espectador é envolvido pela construção diegética que mostra a verossimilhança com a realidade incontestável. Como efeito, as marcas da enunciação são apagadas, o que impede o efeito de estranhamento, distanciamento e reflexão sobre aquilo que é exposto. Em seu aspecto teatral, o cinema de Von Trier, ao contrário, ao optar por uma estética anti-ilusionista, pede (ou obriga) o espectador a uma tomada de posição e o afasta do enlace sedutor e passivo da narrativa clássica. O filme *Dogville* encara o projeto de Brecht (1967) em todos os seus aspectos: temáticos, formais e produtivos. Nesse filme, a estrutura e as organizações dos elementos contraditórios se tornam

conscientes. O estilo naturalista de atuação e a forma documental de filmagem continuam, mas agora aliados à explosão estética do espaço cênico.

Além disso, podemos constatar o aspecto político presente no teatro brechtiniano na relação de exploração que os habitantes da cidade exercem sobre Grace (Nicole Kidman). Para ser aceita na comunidade, ela se dispõe a prestar serviços aos moradores: conversa com o cego McKay (Ben Gazzara), passa as páginas das partituras para Marth (SiobhanFallon) tocar o órgão sem som, cuida da plantação de groselha de Madame Ginger (Lauren Bacall). Mas, à medida que o tempo passa, o cerco em torno da moça cresce, pois os gângsters intensificam a busca por ela. Como consequência, os riscos dos habitantes da comunidade aumentam na mesma proporção que escondem a foragida. O preço, portanto, dessa “proteção”, torna-se cada vez maior já que essa é a lógica do sistema capitalista, ou seja, a vantagem de um indivíduo sobre o outro. Isso pode ser verificado a partir do diálogo que ocorre entre Grace e Tom, quando este diz que “do ponto de vista dos negócios, a permanência dela na cidade havia se tornado mais onerosa e, por esse motivo, ela deveria oferecer uma contraprestação maior para que pudesse continuar morando na cidade”. Assim, Grace passa a ser explorada duplamente: cada vez mais a comunidade requisita a sua mão de obra até ela se tornar uma escrava, ao mesmo tempo que os homens a violentam sexualmente.

No centro da narrativa de *Dogville*, encontra-se o mito da América como símbolo do capitalismo e existe um idealismo que conduz a forma e limites pouco vistos no cinema comercial. A cidade *Dogville* que pode ser traduzida como "a cidade cão" ou "o país cão" coloca em questão as consequências da crise da Bolsa de Nova York que levou o povo a muita miséria, desavenças e ganância. Grace representa todas as classes sociais, ou seja, todos os excluídos do sistema – as mulheres oprimidas pelo machismo, as crianças oprimidas pela educação, os estrangeiros oprimidos pela xenofobia etc. Ela representa todos os sofredores porque encarna o trabalhador como elemento fundamental de toda a sociedade. A comunidade de *Dogville* que parecia ser boa e honesta, aparentemente acolheu a moça, mas ao longo da narrativa, constatamos que em nenhum momento, Grace se tornou uma cidadã daquele lugar. A sua condição sempre foi a de uma “estrangeira refugiada” vista apenas como um objeto de produção para o sistema. A cidade não precisava dela, mas ao oferecer abrigo à moça, eles deveriam receber algo em troca pois, nas sociedades capitalistas não existe prestação sem contraprestação.

3.2 A Enunciação Fílmica

O cinema é a forma mais recente da linguagem definida como “sistema de signos destinados à comunicação”. Ele dispõe de uma linguagem extremamente complexa e variada capaz de transcrever com maleabilidade e precisão acontecimentos, sentimentos e ideias. Na produção fílmica, perde-se a especificidade do plano da expressão, que junta, em concomitância, substâncias variadas, tais como: a visual (a imagem), a sonora (ruídos, fonações), a verbal (diálogos) e a musical (MARTIN, 2005).

Muitos são os questionamentos que envolvem a arte cinematográfica: se o seu surgimento ocorreu nas exibições de filmes dos irmãos *Lumière* ou na descoberta do cinetoscópio por *Thomas Edison*; se o seu diálogo se faz com a fotografia, como técnica, ou com o teatro e a literatura como narrativa; se ele é essencialmente documental, ficcional ou mágico. Na verdade, todas essas perguntas são difíceis de ser respondidas, pois acreditamos que tudo isso faz o cinema ser o que ele realmente é – uma arte autônoma contaminada pelas demais artes. No entanto, deixamos essas questões para serem estudadas pela teoria do cinema, visto que o objeto do nosso trabalho é a enunciação fílmica – formada por diferentes linguagens que, uma vez compatibilizadas, produzem um único sentido. A partir dessa reflexão, entendemos que a significação dos filmes deveria ser estudada com atenção pelos semioticistas para que pudessem compreender o funcionamento linguístico das estruturas narrativas veiculadas. Assim, a análise dos elementos utilizados para construir a linguagem do cinema é fundamental para a fruição total e compreensão das significações obtidas.

Segundo Cabral e Ferraz (2014), o discurso cinematográfico, por manipular movimentos, imagens, ruídos, falas, músicas etc., desenvolve um mundo de significados que, em harmonia, compõe uma narrativa naturalista e extremamente eficaz no que diz respeito à construção verossímil do ambiente. Sendo assim, o texto fílmico deve ser analisado levando em consideração suas ligações intertextuais, ou seja, como um texto maior que tem embutido no seu contexto a soma de outros textos que produzem uma totalidade de significação (SPINELLI, 2010).

Como arte, o cinema possui as suas próprias características e a sua própria linguagem, bem como as artes plásticas, a música, o teatro e a dança. Diferentemente de algumas vanguardas artísticas, nenhuma arte é composta, antes de ser uma obra em sua plenitude, ou seja, sem um conjunto de regras, de princípios e de um esquema que ela respeita até se materializar. Assim também é o cinema, para se ter o filme e ele ser uma obra de arte cinematográfica, a produção participa de um processo criativo composto de regras e

princípios, os quais são responsáveis pela composição da linguagem cinematográfica (METZ, 1972).

O reconhecimento da existência dessa linguagem cinematográfica, conforme argumenta Michel Marie (2011, p.157), serviu para consagrar o cinema como meio de expressão artística, pois “a fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro”. Marie (2011) menciona que grande atenção deveria ser dada às reflexões de Jean Mitry em *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), no qual o cinema é definido como uma forma estética, já que possui imagens como matéria significante a ser organizada de maneira lógica para gerar uma linguagem constituída como sistema de signos que produzem pensamentos.

Assim, Marie explica (2011, p.174) que Mitry (1963) pensa o cinema como uma forma estética por conceber que as imagens concatenadas como meio de expressão formam um sistema de signos, tendo em vista que existe uma linguagem cinematográfica “mesmo se esta elabora seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da “reprodução do real concreto, ou seja, da reprodução analógica do real visual e sonoro”.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (2012) afirmam que é atribuído a D.W. Griffith o mérito de ter elaborado a forma narrativa cinematográfica que serviu de modelo a todo o classicismo holywoodiano e europeu a partir de 1915. A continuidade narrativa é elaborada com base nos princípios da homogeneização do significante visual (cenários, iluminação) e do significado narrativo (relações existentes entre as legendas/imagens, desempenho dos atores, unidade do roteiro), depois do significante audiovisual (sincronismo da imagem e dos sons – palavras, ruídos, música) e da linearização, ou seja, pelo modo como um plano se vincula ao plano seguinte.

Embora o cinema seja uma linguagem sincrética, ou seja, composta por uma variedade de linguagens, é o visual que tem um peso preponderante. As figuras são apresentadas na sua quase absoluta maioria por meio da visualidade, o que vem contribuir para o efeito de realidade no texto fílmico. Na verdade, desde o seu nascimento, o cinema foi como que perseguido pela tradição ocidental e aristotélica das artes de ficção e da representação, da diéxis e da miméxis, para a qual os espectadores estavam preparados – em espírito, mas também sob a forma de pulsão – pela experiência do romance, do teatro e da pintura figurativa. Desse modo, podemos afirmar que a distinção entre o cinema e todos os outros meios de expressão cultural é o poder excepcional que advém do fato de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. O filme nos dá a

sensação de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. Ele desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” e conquista de imediato, uma espécie de credibilidade muito mais forte do que nas outras artes (MARTIN, 2005).

Em suas reflexões no *Estética e semiótica do cinema*, o teórico russo Yuri Lotman argumentou, de outra maneira, que a percepção visual do mundo forma a base da linguagem cinematográfica (1978, p.75), e seria possível perceber que:

tudo o que notamos durante a projeção de um filme, tudo o que nos toca atua sobre nós, possui uma significação. Aprender a assimilar estas significações é tão indispensável como para quem quer compreender a dança clássica, a música sinfônica ou qualquer outra arte suficientemente complexa e assente numa longa tradição é necessário conhecer o seu sistema de significações.

Segundo Spinelli (2010), o espectador assiste ao filme como se fizesse parte daquele contexto, pois a maneira como as imagens e os sons são articulados cria um certo tipo de cumplicidade que faz com que ele se esqueça do mundo e adentre no universo ficcional da narrativa. Os espectadores estão acostumados com um tipo de representação audiovisual, na qual existe uma organização espacial e temporal, tanto dos planos isolados, como da articulação entre os diversos planos que compõem o filme, e que conduz o desenrolar dos acontecimentos sem chamar a atenção para as suas condições de produção. Desse modo, o filme é estruturado com o intuito de fazer o espectador acompanhar apenas o fluir da história sem dar brechas para que ele perceba como o discurso é organizado pelo dispositivo cinematográfico.

Diante disso, cremos que os filmes se esforçam para construir um cenário real a fim de compor uma narrativa em que o espectador se transmude para a tela sem questionar o que vê. Isso só é possível porque o público reconhece os signos postos em tela como "reais", pois as imagens e sons constroem um ambiente de credibilidade ancorado na verossimilhança com o mundo real. Essa parece ser a proposta do cinema: entreter enquanto "imita", diferente do teatro que "representa" a realidade e sugere reflexões filosóficas, políticas, éticas e estéticas.

Tal característica pode ser explicada pelo fato de o cinema ser herdeiro da fotografia enquanto técnica e, por isso, assumiu este compromisso com a verossimilhança – as imagens como derivadas do mundo real parecem não se submeter a questionamentos, mas possuir um selo de credibilidade. Xavier (2005, p. 17-18) afirma que é comum identificar o cinema e a fotografia como um índice e um ícone ao mesmo tempo: um índice porque o objeto “imprime” na película a sua marca, e um ícone, pela relação de semelhança que

estabelece com o objeto retratado. Porém, no cinema, isso se apresenta de maneira ainda mais evidente:

se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento (XAVIER, 2005, p.18).

A impressão de realidade é o elemento distintivo do cinema em relação às outras artes pois, além dos aspectos técnicos, temos a multiplicidade de linguagens, tais como: música, ruídos, figurino, maquiagem, sons etc. que lhe conferem o aspecto de uma narrativa naturalista. Essa é a base do grande sucesso do cinema, pois o filme nos dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela: brigas verdadeiras, amores verdadeiros etc. Essa ilusão é típica da arte cinematográfica e tem relação com os movimentos da câmera, os *close ups* e efeitos de sentido que estão sendo gerados.

No caso do filme *Dogville*, encontramos uma dramaturgia que causa estranhamento por suas características “anti-ilusionistas” e pela aproximação com o teatro épico de Brecht (1967). Ele se aproxima de alguma maneira da enunciação teatral: a trilha sonora, os efeitos fotográficos e a artificialidade foram proibidos em sua produção como exigência do Dogma 95, e, como consequência, o espectador é obrigado a uma tomada de posição e a ser cúmplice da ilusão artística produzida por ele. Porém, mesmo estando ambientado em um espaço pouco convencional, nada sugere ser um filme teatralizado nem uma peça filmada; trata-se, na verdade, de um filme cujo diretor reconsiderou a ética cinematográfica mediante a reinvenção de uma estética própria.

Na realidade, quando assistimos a um filme, a representação do que vemos na tela é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico, pois como sublinha Metz (1972, p.45), “se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objetos, não com os objetos em si”. De fato, a ambiguidade de relação entre o real objetivo e a sua imagem fílmica é uma das características da expressão cinematográfica e que determina a relação do espectador com o filme, relação esta que vai desde a crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem.

A impressão de realidade no cinema é tão grande que leva o espectador a esquecer que está assistindo a um filme. No entanto, não podemos dizer que o cinema é a reprodução do real, mas a “produção dos efeitos de realidade”, já que na produção fílmica existem as intervenções humanas, tais como: a montagem, os movimentos de câmera, os jogos de cena, os efeitos visuais e sonoros que visam a mostrar o ponto de vista de um autor-manipulador.

Assim, uma vez escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma imagem artística e reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente (MARTIN, 2005).

De acordo com Metz (1972), a manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Se o cinema escapa, pelo menos em grande parte, ao profundo divórcio contemporâneo entre a arte viva e o público, se o cineasta ainda pode se dar ao luxo de falar a outros que não seus amigos, é porque existe no domínio fílmico o segredo de uma presença e de uma proximidade que aglomera o grande público e consegue lotar mais ou menos as salas. Denominamos a este fenômeno de “impressão de realidade”, “efeito de realidade” ou “ilusão referencial”, o qual traz muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são, sobretudo, psicológicos.

Ainda segundo Metz (1972, p.17-18):

Uma obra fantástica só é fantástica se convencer (senão é apenas ridícula) e a eficácia de irrealismo, no cinema, provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse sido inventado. Os assuntos de filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como se queira, mas o poder atualizador do veículo fílmico é comum aos dois gêneros, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo, seu poder de desnorтеio tão estimulante para a imaginação.

O cinema tem como especificidade a presença fundamental de uma linguagem que transmite ao espectador uma relação entre o espetáculo ou a sequência de imagens e a reprodução do real. De fato, o cinema é uma linguagem da arte, e ela nunca aparecerá por si só, mas estará vinculada em todos os sentidos a outros sistemas de significações, que são culturais, sociais, perceptivos, estilísticos. É preciso frisar essa relação com o espectador, o qual é fato essencial no desenvolvimento do cinema e, conseqüentemente, dos fatores que também fazem parte da linguagem cinematográfica, como estes sistemas de significações (METZ, 1972).

O filme ou o cinema possui linguagem quando é considerado como discurso fílmico e possui elementos que, segundo Metz (1972), são integralmente significantes, como a forma e a substância do conteúdo e a forma e substância da expressão. De forma mais específica e falando diretamente da semiologia saussuriana, o cinema é uma linguagem, mas uma linguagem da arte, com propriedades imagéticas. Portanto, no cinema, o significante é uma imagem e o significado é o que representa essa imagem, e essa imagem equivale a uma

ou mais frases (planos), e a sequência de frases é um segmento complexo de discurso – o discurso imagético (METZ, 1972).

Diante disso, é possível constatar que a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica, ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa, pois é dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade. Segundo Martin (2005, p.28), “a imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um sentimento de realidade, em alguns casos, suficientemente forte, para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela. Essa crença vai desde as reações mais elementares nos espectadores virgens ou pouco evoluídos, cinematograficamente falando, aos fenômenos, bem conhecidos, de participação e de identificação do público com as personagens”.

De acordo com Metz (1972), o filme é uma linguagem composta: é a imagem em movimento, o ruído, o som fonético, o som musical, com todos os efeitos que comporta para o filme. O fato de ele recorrer a essas substâncias e não a outras (comparemo-lo, por exemplo, com os desenhos animados, a fotografia fixa, a emissão radiofônica e até mesmo com o cinema mudo) traz como consequência um conjunto significativo formado por um conjunto de configurações perceptivas reconhecíveis nestas quatro substâncias: por exemplo, a recorrência regular de uma associação sintagmática entre determinada frase do diálogo e determinado motivo visual etc. Assim como a distinção entre o significante e o significado, a distinção entre a forma e a substância opera em diversos níveis de sentido de modo que o mesmo elemento do filme pode ser atribuído tanto à forma quanto à substância em dois momentos distintos da análise.

Metz (2002), fiel aos princípios hjelmslevianos, propõe que um analista deve observar qualquer filme em sua forma e substância da expressão (significante) e em sua forma e substância do conteúdo (significado). Disso resultará uma classificação dessa função semiótica proposta por Hjelmslev (1975) que caracteriza especificamente o veículo fílmico:

[...] propomos distinguir tanto para o significante como para o significado de um filme as instâncias de *forma* e as instâncias da *substância*. No nível da totalidade do filme, a substância do significado é o conteúdo social do discurso cinematográfico; a forma do significado é a estrutura semântica profunda (às vezes denominada estrutura temática) que ordena esse conteúdo no âmago do dito filme e que explica especialmente aquilo que se pode projetar em outro filme – e se tem feito frequentemente – a partir de um conteúdo global em grande medida semelhante; a substância do significante (ou melhor, *as* substâncias do significante, porque o filme é uma linguagem composta) é a imagem em movimento, o ruído, o som fonético, o som musical, com todas as consequências que comporta para o filme; a forma do significante é o conjunto das configurações perceptivas reconhecíveis nestas quatro substâncias: por exemplo, a recorrência regular de uma associação sintagmática entre determinada frase do diálogo e determinado motivo visual, etc) (...). Assim como a distinção entre o significante e o significado, a distinção entre a forma e a

substância opera em diversos níveis de sentido, de modo que o mesmo elemento do filme pode ser atribuído à forma e à substância em dois momentos distintos da análise (METZ, 2002 b, p.116-123).

Pelo exposto, concluímos que a característica fundamental do cinema está no fato de ele se configurar como uma linguagem que manipula quatro substâncias da expressão: a imagem em movimento, o som musical, o som fonético e os ruídos. As correlações entre as formas da expressão e do conteúdo, no cerne dos estudos da semiótica visual, produzem o semissymbolismo. Assim, o cinema, além de ter sua especificidade fundamentada na imagem em movimento e nas correlações entre suas formas (expressão e conteúdo), pode também ser considerado como uma linguagem que opera com o intrincado processo semissimbólico.

Nesse sentido, a identidade dessa arte é formada pelo conjunto das quatro linguagens manifestadas no plano da expressão (verbal, sonora, musical e visual) que, aglutinadas por uma visualidade suprema e abrangente, suscitam o aparecimento de um estilo visual, no plano da expressão, e, por sua vez, no plano do conteúdo, fundamentam um universo figurativo na manifestação de determinados enunciados do discurso cinematográfico.

No filme *Dogville*, Lars Von Trier propõe desconstruir as convenções cinematográficas atuais em torno das possibilidades estéticas da produção de filmes e da forma como o espectador concebe a arte. Seu cinema é polêmico e inovador e capaz de rever os próprios conceitos na medida em que nossa percepção é subjugada pelos filmes hollywoodianos. As produções de Trier carregam fortes traços de originalidade estética, autoria e reflexão. Ele opera na contramão das grandes produções cinematográficas e faz o público se sentir incomodado com os seus filmes, pois apresenta uma provocação que passa por uma sensação de estranhamento e emoção.

3.3 Enunciação Global

Dogville, inserido nos postulados do movimento cinematográfico Dogma 95, é um exemplo de “hibridez artística” ou “cinema de fusão”. Ele nega o modelo dos filmes de *Hollywood*, assim como o teatro de Brecht (1967) nega a catarse aristotélica, marcando-se, decididamente, como propostas que têm em comum a característica da anti-ilusão. Desde o primeiro instante, o filme causa um estranhamento por nos remeter ao teatro. Nele, observamos que a cidade inexistente – o cenário é o próprio palco onde as personagens permanecem todo o tempo em cena – a planta baixa delimita os espaços e insere explicitamente o ambiente nesse jogo de faz-de-conta: as ruas, as portas, o portão, a igreja, a

mina desativada etc. tudo é apresentado de forma minimalista e convida (ou exige) o espectador a estabelecer uma cumplicidade com o enunciador.

Dogville é um filme que nos faz lembrar a enunciação teatral pois, de início, ele se reporta aos primórdios do teatro e à narrativa romanesca, já que, além de conter um prólogo, também está dividido em capítulos. Os elementos em cena não seguem a linguagem cinematográfica convencional porque têm o propósito de convidar o espectador à "construção de uma imagem mental" tendo em vista que nada no cenário é real, mas tão somente sugerido. Na verdade, a referência visual do espaço é mais teatral do que cinematográfica e o espaço cênico é marcado pelas falas, gestos e movimentos dos atores. Observamos ainda, a simultaneidade de personagens e ações em cena, e a mudança de um capítulo para outro por meio do apagar das luzes do palco que são características típicas do espetáculo teatral.

Além desses traços que o aproximam do teatro, no filme inexistem trilhas sonoras e as suas ações ocorrem em um palco no qual podemos constatar a presença simultânea dos personagens ao longo de todo o filme. A história é relatada por um narrador observador que nos dá o contexto das cenas. No cenário, constatamos a ausência de diferentes espaços, interiores e exteriores, e de deslocamentos temporais e geográficos. Observamos ainda que o investimento figurativo é o estritamente necessário para a composição da trama e discussão dos temas, tais como: relação econômica, arrogância, vingança, aceitação, liberdade, opressão etc. Essa simplicidade de características traz-nos realmente a influência do teatro de Bertold Brecht (1967), cuja ruptura com os cenários realistas tinha como objetivo tirar o espectador da "sua relação com o palco hipnótico de identificação com a cena" e ensiná-lo a observar o mundo criticamente.

Segundo Cabral e Ferraz (2014), outro ponto merecedor de reflexão na narrativa é o uso dos recursos sonoros. Toda a história é narrada por meio da voz *over*¹⁰ de um narrador onisciente, a qual contribui para tornar o enredo mais irreal, já que ele narra uma cidade que não se vê, com casas pobres e um cachorro desenhado no chão, do qual só se escuta o latido. Assim, ao estabelecer um diálogo com a literatura, o filme é produzido nessa mistura de cinema documental, ficcional, teatro e literatura.

De fato, a arte em *Dogville* se estabelece continuamente em um espaço de constante embate entre o ilusionismo e o anti-ilusionismo. No início do século XX, Brecht

¹⁰ Segundo Xavier (2005), o termo voz *off* e voz *over* são usados indistintamente no Brasil e na França, mas nos Estados Unidos há uma distinção entre eles. O primeiro termo diz respeito à voz de um ator inserido na cena, mas que não está no enquadramento da câmera e a segunda diz respeito a uma voz "intrusa" que não faz parte da cena, e que muitas vezes cumpre a função de narrador.

(1967), com a teoria do Teatro Épico¹¹, impõe o rompimento com as convenções do teatro tradicional que se caracteriza essencialmente pelo efeito ilusionista, propondo-se a rompê-las e subvertê-las. Ao criticar a arte ilusionista, Brecht (1967) propõe outra forma de análise capaz de exercer alguma influência na modificação desse contexto, para, por meio do efeito de distanciamento, eliminar a ilusão causada sobre a plateia. O cinema, por sua vez, já nasce com a vocação ilusionista e, ao contrário do teatro, que representa a realidade e cuja proposta é levar o espectador a uma reflexão filosófica, ética ou política, imita o mundo real e tem como objetivo o entretenimento.

Isso é o que ocorre, principalmente, com os filmes documentários e de ficção que se esforçam para construir um cenário “real” a fim de compor uma narrativa em que o espectador se transmude para a tela sem questionar o que vê, pois está preso à narrativa cinematográfica que tenta imitar o real. Assim, concluímos que a dicotomia entre realidade e ficção sempre pautou as reflexões sobre o cinema. Para alguns, a essência da arte cinematográfica era dada pelo real, e a câmera seria um olho que captaria a realidade que se oferece, já para outros, o cinema se mostra em seu potencial e plenitude por meio do mágico e do ficcional e possui como peculiaridade a sua forte impressão de realidade. As imagens e sons constroem um ambiente de credibilidade ancorado na verossimilhança com o mundo real o que faz com que o espectador seja engendrado na narrativa ao reconhecer os signos expostos na tela.

Desse modo, segundo Metz (1972) o espectador percebe o filme como um objeto narrado, e essa é a grande diferença entre o cinema e o teatro (o teatro é real, mas o cinema não). Na TV ou na tela do cinema, tem-se apenas um recorte do real. A realidade pressupõe a presença, o espaço e o tempo. Só é plenamente real o aqui e o agora. O objeto de estudo da narratividade é o acontecimento. Já no texto fílmico, a unidade mínima é a imagem.

Contrariamente ao teatro naturalista que intenta reproduzir a realidade, o teatro épico, na sua fuga constante à ilusão está constantemente procurando sedimentar sua consciência de que é teatro. Do mesmo modo é o cinema de Lars Von Trier que propõe

¹¹ O conceito de teatro épico diz respeito a um teatro didático que procura uma distância entre personagem e espectador para que este seja capaz de refletir e apreender a lição social proposta. Este conceito é apontado, por volta de 1926, pelo poeta e dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898 – 1956), que opõe ao teatro clássico e tradicional (teatro aristotélico) um teatro narrativo que em vez de suscitar emoções e sentimentos desperta uma atitude crítica. O teatro épico, proposto por Brecht contrapõe-se à tragédia clássica para melhor conseguir o efeito social. Enquanto o teatro clássico conduz o público à ilusão e à emoção, levando-o a confundir o que é arte com a vida real, no teatro épico a “distanciação” deve permitir o envolvimento do espectador no julgamento da sociedade. Por isso, o teatro épico implica comprometimento, crítica contra o individualismo, conscientização perante o sofrimento dos outros e a realidade social. In *Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]*. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-02-27 15:49:27]. Disponível na Internet: <<http://www.infopedia.pt/teatro-epico>>. Acesso em: 27 fev.2016.

romper com o drama hollywoodiano, a sua estética glamourizada e os “grandes efeitos especiais” com o objetivo de criar formas alternativas de expressão artística (livres das composições cosmético industrializadas da cinematografia dominante). Assim, Trier aposta no distanciamento como um meio para o anti-ilusionismo que rompe com a reprodução mimética da realidade e dispõe-se a reconsiderá-la mediante a reinvenção de uma estética própria. Sendo assim, o teatro brechtiniano, como o cinema de Von Trier, impacta e desestabiliza a naturalidade da narrativa: é indigesto, incômodo e traz a sensação de estranhamento como algo inerente. Como resultado, tem-se uma obra que pretende instigar, inquietar, arrancar o espectador do comodismo e fazê-lo pensar.

A ornamentação do discurso fílmico é o que o torna diferente do teatro: o cinema apresenta apenas imagens, ao passo que o teatro está inserido no tempo e no espaço reais, o que nos leva a acreditar muito mais na ficção do filme que na ficção da peça de teatro. O que no teatro é mais “forte” não é a ilusão de realidade, mas a própria realidade (particularmente, o espaço real do palco e a presença real dos atores), então não se pode dizer que o espectador de teatro tem uma ilusão do real, o que se pode dizer é que ele assiste a acontecimentos reais (METZ, 1972, p.26).

Ainda segundo Metz (1972), a linguagem teatral representa e não imita, a sua preocupação é temática e está focada nas ideias, no protesto e no apelo social. Seu peso carnal vem “se opor” à tentação, sempre sentida durante o espetáculo, de percebê-los como os protagonistas de um universo ficcional. E talvez por ser o teatro excessivamente real que as ficções teatrais dão apenas uma leve impressão de realidade quando comparadas ao filme. O autor afirma ainda que o espetáculo teatral não consegue ser uma reprodução convincente da vida porque o próprio espetáculo faz parte da vida, e de modo muito visível; há os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença dos atores etc.

Em *Dogville*, observamos que a narratividade se constitui como traço basilar na estrutura da obra. A voz do narrador onisciente mantém-se como um princípio organizador na condução e na exposição das transformações relativas à sequência dos eventos que vão sendo contados e mostrados ao longo do filme. A sua narrativa compreende nove capítulos e um prólogo, este último funcionando de moldura à história a ser contada. O prólogo aponta algumas coordenadas da situação, além de despertar expectativas e apontar pistas acerca do que irá se desenrolar na narrativa.

A economia da disposição espacial em que a cidade é mostrada chama a atenção do espectador. E, desta economia material dos objetos em cena, emerge a relevância do papel do som, da iluminação e dos gestos das personagens para a produção do efeito de realidade

que é comum às narrativas cinematográficas. Ao fim de cada capítulo, a luz se apaga completamente restando, então, a tela negra sobre a qual se exhibe um novo letreiro escrito em branco com a indicação do capítulo e respectivo título seguinte. Sendo assim, estes artifícios minimalistas na configuração estética de *Dogville* reforçam, no espectador, um contrato enunciativo¹² que termina por dar sustentação ao princípio da verossimilhança tão caro à consolidação da realidade mimética no mundo ficcional.

Greimas e Courtés (2011), afirmam que esse princípio de verossimilhança é um efeito da enunciação no enunciado e que a semiótica tem em suas preocupações, não o problema da verdade, mas o do dizer verdadeiro, da veridicção:

[...] O *crer-verdadeiro* do enunciador não basta, supomos à transmissão da verdade: o enunciador pode dizer quanto quiser a respeito do objeto de saber que está comunicando, que “sabe”, que está “seguro”, que é “evidente”; nem por isso pode ele assegurar-se de ser acreditado pelo enunciatário: um *crer-verdadeiro* deve ser instalado nas duas extremidades do canal da comunicação, e é esse entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes que nós denominamos *contratos de veridicção*[...] (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 530).

Esse dizer verdadeiro está relacionado à capacidade do enunciador em persuadir seu enunciatário (fazer-*crer*) para que este estabeleça uma adesão ao enunciado e contribua com o seu fazer interpretativo. O bom funcionamento desse contrato depende, portanto, da instância do enunciatário visto que é ele quem irá decidir sobre o seu “*ser*” ou o seu “*não-ser*”. Nesse sentido, concluímos que na enunciação, o enunciador faz o seu discurso “*parecer-verdadeiro*”, ao mesmo tempo que o enunciatário “*crê como verdadeiro*” aquilo que está sendo dito.

No caso da enunciação fílmica, o *crer verdadeiro* do espectador, ou seja, aquilo que ele está vendo na tela, constitui um efeito do enunciador fílmico projetado em seu enunciado – uma estratégia de enunciação. Analisemos o caso a partir de alguns aspectos do filme *Dogville*: a cidade é apresentada como um espaço cênico formado por casas, ruas, mina, montanha etc. As portas, paredes, telhado dessas casas não estão adensadas do ponto de vista visual, no entanto, os gestos dos personagens articulados com a linguagem verbal e sonora, além de figuras como: fogão, rádio, cadeiras etc. vão reforçar a ideia de que se trata realmente de uma casa e fazer com que o espectador creia na verdade do enunciado.

¹²Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 101) (...) ele se manifesta, entretanto, também no nível da estrutura da enunciação e apresenta-se então como um contrato enunciativo (termo proposto por F. Nef), ou como contrato de veridicção, já que visa a estabelecer uma convenção fiduciária entre o enunciador e o enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao dizer-verdadeiro) do discurso enunciado. O contrato fiduciário, que assim se instaura, pode repousar numa evidência (isto é, numa certeza imediata) ou então ser precedido de um fazer persuasivo (de um fazer-*crer*) do enunciador, ao qual corresponde um fazer interpretativo (um *crer*) da parte do enunciatário.

3.4 Sincretismo

Com o objetivo de investigar de maneira mais apropriada o texto cinematográfico, neste capítulo, discutimos o fenômeno do sincretismo, analisando suas principais características e a forma como este foi apropriado pela semiótica. Para isso, recorreremos às propostas de Hjelmslev (1975), Greimas e Courtés (2011), Beividas (1983), Fiorin (2009) e Floch (1986). Inicialmente, definimos o conceito de sincretismo para a linguística, posteriormente, discutimos as suas principais características e, por fim, analisamos como o conceito foi apropriado pela semiótica visual a partir dos estudos realizados por Floch (1986). Acreditamos que essa abordagem prévia é de grande importância para a compreensão do fenômeno do sincretismo, tendo em vista a complexidade dos textos sincréticos. Embora sejam muitos os exemplos de objetos sincréticos, nossa análise detém-se sobre o texto cinematográfico, já que nosso objetivo é descrever como se dá a geração de sentido e analisar a significação nos textos fílmicos. Por fim, apresentamos os estudos mais recentes realizados nessa área que até hoje se configura como um dos eminentes campos de desenvolvimento dos estudos semióticos.

O conceito de sincretismo surge, em Linguística, a partir dos estudos realizados por Hjelmslev em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975). O autor dedica um capítulo inteiro ao tema e, em síntese, indica que, no sincretismo, códigos de naturezas distintas combinam-se, compatibilizam-se para servir de suporte da manifestação da significação, atuando como seus coprodutores. O fenômeno, que é conhecido na gramática tradicional sob o nome de sincretismo e, na fonologia moderna sob o nome de neutralização, "consiste no fato de que, em certas condições, a comutação entre duas invariantes pode ser suspensa" (1975, p.93). Como exemplo, citamos o caso, dado pelo próprio autor, do nominativo e do acusativo neutro em latim e a neutralização dos fonemas /p/ e /b/ em dinamarquês na posição final na sílaba, ou seja, no caso em que, numa palavra como *top*, se pode pronunciar indiferentemente /p/ ou /b/. De acordo com o autor, o caso trata de uma *suspensão* e apresenta a seguinte definição: "quando um determinado funtivo¹³ está presente em certas condições e ausente em outras, dizemos que, nas condições em que o funtivo está presente, há aplicação desse funtivo e, nas condições em que ele está ausente, há suspensão ou ausência desse funtivo" (HJELMSLEV, 1975, p. 93).

¹³ Hjelmslev (1975) denominou de *funtivos* termos que se inter-relacionam e que constituem um sistema de significação. Segundo o linguista dinamarquês, uma *função* é a inter-relação entre os termos que constituem todo sistema de significação, ou seja, toda semiótica. Ele desenvolve o conceito de função semiótica e o define como a relação entre dois *funtivos*: expressão e conteúdo.

O fenômeno do sincretismo pode manifestar-se de duas maneiras diferentes: por fusão e por implicação. A fusão consiste na manifestação de um sincretismo que, do ponto de vista da hierarquia da substância, é idêntico à manifestação de todos ou de nenhum dos fntivos que entram num sincretismo. Em latim, o sincretismo no nominativo e do acusativo tem a significação "nominativo-acusativo" (em diferentes contextos, esta significação produz as manifestações de variedades que o nominativo e o acusativo têm). O sincretismo *p/b* pronuncia-se como /p/ e /b/ e são, aliás, pronunciados em diversas combinações com as mesmas manifestações de variedades (HJELMSLEV, 1975, p. 95).

Segundo Hjelmslev (1975, p.95), a implicação, por sua vez, é "a manifestação de um sincretismo que, do ponto de vista da hierarquia da substância, é idêntico à manifestação de um ou vários fntivos que entram no sincretismo, mas não de todos". O autor cita dois casos distintos: quando o sincretismo é manifestado por apenas um fntivo dos que entram em sincretismo e quando é manifestado pelos vários fntivos que entram em sincretismo. Em alemão, há uma superposição das consoantes oclusivas /t/ vs /d/ em posição final. Esse sincretismo é manifestado pelo /t/: por exemplo, os vocábulos: *Rad*(roda) e *Rat* (conselho) são pronunciados como: /rat/. Nesse caso, a manifestação do sincretismo, /t/, é idêntica à manifestação de um dos fntivos que entram no sincretismo (MARTINET, 1968, p.98).

Ainda de acordo com o autor, o conceito de sincretismo também pode ser utilizado para elucidar fatos "não linguísticos", como ocorre, por exemplo, com a relação entre classe e componente. Um paradigma, ou seja, uma classe de elementos que podem ocupar um mesmo lugar na cadeia sintagmática, não é a simples soma de seus membros, por esse motivo, ele é considerado um sincretismo dissolúvel. Fiorin (2009, p.28) explica esse termo por meio do paradigma do gênero em português e diz que "ele não é simplesmente a soma do masculino e do feminino dado que ele exprime o genérico e que existem nomes comuns de dois gêneros (o/a cliente), sobrecomuns (a testemunha, a criança) e epicenos (o jacaré macho/o jacaré fêmea)". No entanto, esse sincretismo é dissolúvel, porque nós podemos sempre introduzir a distinção entre o masculino e o feminino. E, a partir da dissolução do sincretismo, nesse caso, o gênero é transformado num conjunto de componentes: masculino e feminino.

Outro aspecto que deve ser considerado no que diz respeito ao fenômeno do sincretismo linguístico é a questão da grandeza zero. Hjelmslev (1975, p.97) afirma que, em análise, é preciso reconhecer a existência de grandezas latentes e facultativas. Denomina-se de latente todo fato linguístico que não aparece na cadeia da fala, mas cuja presença precisa ser invocada, no sistema da língua, para a explicação de certos fenômenos. Fiorin (2009)

exemplifica o fenômeno com o caso do “h” aspirado em francês. A aspiração desse fonema não aparece na cadeia da fala quando pronunciamos as palavras "héros", "Hongrie" e "honte", mas é preciso postular a sua existência, para explicar a impossibilidade da elisão". Assim, falamos La Hongrie", "lahonte", mas "l'horreur", "l'horoscope" e "l'horloge", em que, nos três últimos casos, temos um h mudo. Facultativo é o fenômeno pelo qual um elemento pode ou não ocorrer na cadeia da fala, como ocorre com as marcas de concordância. Elas são obrigatórias tão somente nos casos da norma culta, já do ponto de vista do sistema, passam a ser facultativas. Como ocorre com o plural, na fala coloquial podemos dizer: "os menino", mas, no uso formal da língua, é socialmente interessante que façamos a marcação do plural.

Greimas e Courtés no *Dicionário de Semiótica* (2011) apresentam duas definições para o termo sincretismo. A primeira delas é definida tal como entende Hjelmslev (1975):

pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p.467).

A definição apresentada acima pode ser observada, no programa narrativo de apropriação, em que ocorre o sincretismo de papéis, ou seja, a superposição do sujeito do fazer com o sujeito de estado. Isso significa que o papel dos dois actantes é reunido, pois um único ator representa os dois sujeitos – isso acontece quando o sujeito de um enunciado do fazer é o mesmo sujeito de um enunciado de estado. Os autores explicam ainda a definição de *sincretismo a posteriori*, o qual se acha ligado à utilização de uma unidade linguística que pertence a um nível de geração mais superficial que os dos actantes, e o *sincretismo a priori*, quando a enunciação é considerada o próprio sincretismo por configurar um lugar de indistinção original do eu-aqui-agora (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p.467).

A segunda definição de sincretismo, que é a que nos interessa por constituir o objeto do nosso estudo, pode ser encontrada em Greimas (2011):

num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas que - como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos etc. (GREIMAS E COURTÉS, 2011, p.467).

O conceito apresentado por Greimas (2011) levou a algumas imprecisões, o que fez com que os estudiosos afirmassem que tal definição nada tinha a ver com àquela inicialmente apresentada por Hjelmslev (1975). Assim, Floch (1985, p.217), em sua obra *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit – pour une sémiotique plastique*, propôs,

inicialmente, uma semiótica do visual a fim de descrever a construção do sentido em objetos plásticos, tais como: a fotografia, a pintura, o desenho, o anúncio publicitário etc. Os estudos de semiótica visual derivados da teoria greimasiana desenvolveram metodologias de análise e descrição dos sistemas de significação visuais tendo em vista que os objetos plásticos são considerados elementos significantes, isso foi feito porque o método utilizado inicialmente para textos verbais não se mostrou suficiente para a análise desses objetos.

Essa abordagem dá ênfase aos elementos do plano da expressão e à sua importância na construção dos objetos de análise, e tem o objetivo de descrever como se dá a geração de sentido nos textos verbo-visuais, pictóricos, fotográficos, audiovisuais etc., a fim de abarcar com os seus modelos operatórios a análise desses objetos complexos. A semiótica visual dedica-se também à descrição do plano da expressão de modo a preservar a coerência de sua descrição com a do plano do conteúdo dos textos que analisa. Essa estratégia é realizada pelo fato de que a organização da significação dos objetos plásticos não ocorre com a simples disposição de unidades isoladas, mas por meio da relação que se estabelece entre as categorias desses dois planos os quais são homologáveis entre si (GUIRADO, 2013).

Segundo Floch (1986), o estudo das formas, da expressão e do conteúdo têm uma importância fundamental para a semiótica visual, tendo em vista que o seu objetivo está centrado em estabelecer as categorias da forma da expressão com as formas do conteúdo. Sabemos que nos textos sincréticos, como é o caso do cinema, esses dois planos são inseparáveis entre si pois precisam estar correlacionados para a manifestação de um texto.

Na revista *Le Bulletin* (1978, p.01-16), um dos primeiros textos de Floch (1986) sobre semiótica visual, "*Quel ques positions pour une sémiotique visuelle*", o autor apresenta essa teoria como uma semiótica do texto a construir, o que significa que ela não é concebida como mera concatenação de enunciados, mas como uma globalidade que se articula e se decompõe em unidades. Assim, o autor se propõe a pesquisar o sistema global que estrutura a significação dos objetos visuais, e, em seus trabalhos, analisa textos não-verbais, no nível do enunciado.

Nesse artigo, Floch (1986) afirma que a semiótica plástica é um caso particular de sistema semissimbólico¹⁴, o qual se define não mais pela conformidade entre elementos

¹⁴ É L.T. Hjelmslev que faz a primeira distinção entre sistemas simbólicos e sistemas semióticos. Os sistemas simbólicos - como os sinais de trânsito - são linguagens cujos planos de expressão e de conteúdo estão em conformidade total. A cada elemento da expressão corresponde um - e somente um - elemento do conteúdo. Para o estudioso não é vantagem distinguir o plano de expressão (lugar de trabalho de uma ou mais linguagens que vão, no mínimo, carregar os sentidos do plano de conteúdo) e o plano de conteúdo (lugar dos conceitos, ou onde o texto diz o que diz), já que ambos têm a mesma forma. Os sistemas semióticos são linguagens nas quais não existe conformidade entre os planos. É preciso distinguir e estudar separadamente expressão e conteúdo. As

isolados dos dois planos, mas pela relação entre categorias do plano da expressão e categorias do plano do conteúdo que criam uma espécie de microcódigo. Ele afirma ainda, que o propósito da semiótica plástica não é somente compreender as condições de produção dos textos que analisa, mas também o tipo de relação que existe entre um significante de natureza visual e o seu significado. Para isso, ela deve dotar-se de uma metalinguagem descritiva suscetível de dar conta do plano da expressão das línguas que ela toma por objeto, assim como de uma metodologia de análise própria.

A partir da proposta de análise semissimbólica sugerida por Floch (1986), são elaboradas análises do plano da expressão das manifestações visuais de sua dimensão significante e são exploradas as estruturas da lógica do sensível para que se possa descrever a articulação do plano da expressão nos mais diversos tipos de texto.

No ensaio "*Semiótica figurativa e semiótica plástica*", Greimas (1984, p.11) apontou os formantes figurativos como indicadores de orientação para análise do texto plástico:

Ao falar do dispositivo topológico que desencadeia como consequência o ato de enunciação plástica, fomos levados a conferir-lhe, ao lado de sua função de segmentação, o papel de orientação da leitura: com efeito, os diferentes eixos que esse ato projeta sobre a superfície enquadrada podem ser considerados como outros tantos convites a reunir as figuras aí constituídas em conjuntos significativos.

Greimas (1979) explica que, para compreender as condições topológicas de leitura dos objetos plásticos, é preciso considerar o "contrato"¹⁵ pressuposto entre enunciador-produtor e enunciatário-leitor da significação do objeto plástico. Assim, a capacidade por parte do enunciatário-leitor de exercer a função de segmentação da obra deve-se especialmente ao auxílio dado pelo dispositivo topológico com sua função de orientar a leitura do objeto artístico. O autor afirma que, mesmo que a análise desses objetos esteja fundamentada numa convenção ou submetida a um relativismo cultural, esse dispositivo topológico não deixará de possuir uma existência virtual a qual é garantida pelo contrato pressuposto estabelecido entre o enunciador-produtor e o enunciatário-leitor.

análises semióticas plásticas (pintura, fotografia, cartazes), poesia, dança mostraram a importância de um terceiro tipo de sistemas simbólicos ou poéticos, que se definem não mais pela conformidade entre elementos isolados dos dois planos, mas pela relação entre categorias do plano da expressão e categorias do plano do conteúdo, que criam uma espécie de microcódigo (HERNANDES, 2005).

¹⁵ O termo contrato ao qual se refere Greimas é definido como: “uma relação intersubjetiva que tem por efeito modificar o estatuto (o ser e/ou o parecer) e cada um dos sujeitos em presença. Sem que se possa dar uma definição rigorosa dessa noção intuitiva, trata-se de propor o termo contrato, a fim de determinar progressivamente as condições mínimas, nas quais se efetua a “tomada de contato” de um sujeito para com o outro, condições que poderão ser consideradas pressupostos do estabelecimento da estrutura da comunicação semiótica (...). O conceito contrato deve ser aproximado do de troca (...) um contrato fiduciário (muitas vezes precedido de um fazer persuasivo e de um fazer interpretativo dos dois sujeitos) seja estabelecido previamente à operação pragmática propriamente dita (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p.100, 101).

Assim, a partir dos estudos realizados em semiótica visual, Floch (1986, p.217-219) procura reformular a definição do conceito de semióticas sincréticas, no segundo tomo do *Sémiotique: dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, e apresenta a seguinte definição para o termo sincretismo: "as semióticas sincréticas – no sentido de semióticas-objeto, isto é, grandezas manifestadas que se dão a conhecer – caracterizam-se pelo emprego de várias linguagens de manifestação", como ocorre com os quadrinhos, as novelas de televisão, os jornais televisivos, o cinema etc. Na definição de Floch (1986), a sincretização é abordada como mecanismo de enunciação, e o semioticista francês trata de objetos os quais nomeia como "textos sincréticos" em suas pesquisas, pois ele não segue a vertente de "linguagens sincréticas" como foi proposta por Greimas (2011).

Floch (1986) afirma que o plano de expressão das semióticas sincréticas caracteriza-se "por uma pluralidade de substâncias para uma forma única", isso implica que, quando analisamos o nosso objeto de estudo, não fazemos uma separação dos diferentes planos de expressão que constituem o texto, mas o consideramos em sua totalidade. Segundo o autor, nas semióticas sincréticas, o sincretismo não é somente do conteúdo, mas é também da forma da expressão, assim, não existe, para um dado enunciado sincrético, uma enunciação visual, uma enunciação verbal, uma enunciação gestual. Floch (1986) explica ainda:

caso houvesse uma enunciação para cada linguagem, o resultado seria colocar uma linguagem ao lado da outra, sem que houvesse uma superposição da forma da expressão e, por conseguinte, sem que dela resultasse um sincretismo. Na verdade, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um único texto. Essa enunciação constitui uma estratégia global de comunicação, que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e uma forma da expressão (FLOCH, 1986, p.218).

Já o segundo dicionário de semiótica, apresenta a seguinte definição para o termo:

As semióticas sincréticas (no sentido de semióticas objetos, quer dizer, das magnitudes manifestadas que dão a conhecer) se caracterizam pela aplicação de várias linguagens de manifestação. Um "spot" publicitário, uma historieta, um telejornal, uma manifestação cultural ou política são, entre outros, exemplos de discursos sincréticos. [...] Semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão – e mais precisamente a substância de seu plano de expressão – com os elementos dependentes de várias semióticas heterogêneas. Afirma-se, assim, a necessidade – e a possibilidade – de abordar estes objetos como "todos" de significação [...] (FLOCH, in: GREIMAS e COURTÉS, 1986, p. 218).

Essa definição proposta por Floch (1986) impõe o conhecimento de signo apresentado por Hjelmslev (1975), para quem num texto sincrético "não há soma de sentidos", mas relações, não existem, também, diversos "planos de expressão" para um só

conteúdo, pois o sentido não é gerado a partir de uma intersemioticidade, como se as linguagens tivessem sentidos diferentes no texto e formas de expressão diversas”. Para Floch (1986), todas as substâncias de expressão formam um “todo de sentido” que resulta em um único significado.

A definição apresentada pode nos fazer questionar se a condição para que um texto seja caracterizado como sincrético depende da tipologia das linguagens que a pluralidade de manifestação implica. Floch (1986) explica que essa classificação não depende dos tipos de linguagens envolvidas no plano da expressão de um texto, uma vez que as semióticas sincréticas constituem seu plano da expressão, com elementos que dependem de várias semióticas heterogêneas. Um único conteúdo é manifestado por diferentes substâncias da expressão, portanto, o sincretismo constitui um todo de significação, em que há um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão.

Teixeira (2009), no artigo “*Para uma metodologia de análise de textos verbo-visuais*”, afirma que “a particularidade matéria das linguagens em jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, o que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem”. Assim, as linguagens verbal, visual, musical, gestual, sonora desaparecem dando origem à linguagem teatral, audiovisual, cinematográfica etc. O sincretismo da forma da expressão é, pois, o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das semióticas que entram em sincretismo, visto que os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta isoladamente e passam a expandir e condensar efeitos de matéria e de sentido no atrito, sobreposição, contração e contato entre as materialidades das diferentes linguagens.

A sincretização de que fala Floch (1986) é um mecanismo de enunciação, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético. Essa enunciação constitui uma estratégia global de comunicação que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e uma forma da expressão (FLOCH, 1986, p.218).

Ao reformular o conceito de sincretismo, Floch (1986) menciona a condição necessária da pluralidade de substâncias para uma única forma no fenômeno sincrético, e, ao apontar o problema da tipologia das linguagens que se unem, o semioticista propõe conceber em sua análise a presença de todas as linguagens sincretizadas que dariam origem aos textos sincréticos. O processo de sincretização é definido por esse autor como uma enunciação realizada por um enunciador capaz de produzir textos por meio do ato enunciativo. Como argumenta Fiorin (2009, p.37), é possível perceber que Floch (1986) “pensa o sincretismo em

termos de processo e não de sistema": a sincretização ocorreria, portanto, na enunciação, que seria o momento mais importante para a produção do objeto sincrético, ou seja, o sincretismo é estabelecido como uma operação da enunciação por meio do sujeito sincretizador.

Essa enunciação, no caso dos textos sincréticos, é o que Fiorin (2009) denomina de “edição”, “montagem” etc. O autor sugere como meio para iniciar o estudo do fenômeno do sincretismo “analisar a edição de um jornal, de um programa de televisão, a montagem de um filme, de uma peça de teatro etc”, para que o estudioso possa observar como as diferentes linguagens de cada sistema se articulam para a produção do enunciado. E afirma que, embora a análise de tais textos ainda careça de uma metalinguagem própria, algumas coordenadas já foram dadas no sentido de utilizar as seguintes categorias: “/no alto/ *versus* /em baixo/, /espaço maior/ *versus* /espaço menor/ etc., tendo em vista que, segundo Pietroforte (2006), as semióticas sincréticas se organizam em sua forma de expressão no plano espacial e temporal.

Podemos observar que, desde o início, Floch (1986, p. 50) rejeita a ideia de que no sincretismo ocorreria apenas a junção dos enunciados. Ele afirma que o “fenômeno deve ser analisado como um processo global passível de ser decomposto em unidades menores e significantes”. Por isso, as unidades visuais significantes poderiam ser as linhas, as cores, as superfícies etc., as quais teriam determinados efeitos de sentido conforme seu arranjo sincrético.

Ao recusar a ideia de várias enunciações num texto sincrético, Floch (1986) recomenda que a análise identifique uma “estratégia global de comunicação sincrética”, capaz de gerir o contínuo discursivo resultante da textualização. Fiorin (2009, p.37) afirma que, nas semióticas sincréticas, “o sincretismo não é somente do conteúdo, mas é também da forma da expressão”. Isso significa que a cada forma da expressão corresponde uma substância de expressão – é a superposição de fônicos à qual se referia Hjelmslev (1975). Quando pensamos na manifestação da linguagem sincrética não podemos pensar na sua manifestação em termos de sons, imagens, cores etc. Ao superporem-se as diferentes formas, é preciso que sejam tomados os traços comuns a todas elas, como ocorre com a neutralização fonológica, em que o arquifonema contém apenas os traços comuns a uma dada posição fonológica. Portanto, “o sincretismo da forma da expressão é o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das semióticas que entram em sincretismo, pois os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta” (FIORIN, 2009, p.37).

A proposta apresentada por Floch (1986) nos faz questionar como poderemos, a partir de correspondências de categorias verbais e visuais, depreender uma estratégia

enunciativa global. O autor apresenta a resposta a essa pergunta ainda no verbete semióticas sincréticas e comenta que

o recurso a uma pluralidade de linguagens de manifestação, para construir um texto sincrético, decorre, no nosso entender, de uma estratégia global de comunicação sincrética que "suscita", por assim dizer, o contínuo discursivo resultante da textualização, optando por "investir" a linearidade do texto em substâncias diferentes; em certos casos, os procedimentos de sincretização podem resultar de verdadeiras sinestesias. (FLOCH, *in*: GREIMAS E COURTÉS, 1986, p.218).

O verbete escrito por Floch (1986) para o *Dicionário de Semiótica II* tem se mostrado como um importante ponto de partida para o estudo do tema. Para o autor, a substância do plano da expressão de um texto sincrético é constituída de elementos oriundos de semióticas heterogêneas. Floch (1986) então recomenda que a análise parta do plano do conteúdo, de modo a obter uma primeira segmentação do texto em sequências discursivas (descrições dos diálogos, narrativas) ou em sequências denominadas tematicamente, para chegar às estruturas subjacentes.

Diante do exposto, concluímos que o cinema representa um texto sincrético, pois reúne diversas linguagens – música, ruídos, falas, gestos – que, articuladas, produzem uma única enunciação. Nesses textos, a particularidade matérica das linguagens em jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem. A totalidade do sentido é decorrente do arranjo global de formantes de diferentes sistemas, assim como de suas regras de distribuição e ordenação. Teixeira (2009, p.47), no artigo: “Para uma metodologia de análise de textos verbo-visuais”, define o termo sincretismo da seguinte maneira: "entende-se por sincrético um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação".

Entendemos que a linguagem cinematográfica apresenta um grau de heterogeneidade particularmente importante, uma vez que ela combina cinco elementos diferentes: a imagem, que compreende as imagens em movimento e, assessoriamente, as notações gráficas (letreiros, legendas, inscrições diversas); a trilha sonora que compreende o som fônico (diálogo), o som musical e o som analógico (ruídos). Assim, como afirma Martin (2005), tanto o áudio quanto o visual de um filme são constituídos nos seus processamentos expressivos por várias articulações intra e intersistêmicas que resultam em seu processar caracterizado por mecanismos de reunião das partes heterogêneas em uma totalidade significativa. Essa complexidade de relações entre os sistemas – o visual com o espacial, o verbal fônico, o verbal gráfico, o sonoro ambiental, o musical, o cinético, o gestual, o corporal

– nos possibilita depreender como essa plástica sincrética tem um modo particular de operar integrando suas partes em uma só totalidade e levando o enunciatário a uma única apreensão sensível (OLIVEIRA, 2009, p. 82-83).).

Hernandes (2005), por sua vez, ao analisar o fenômeno do sincretismo nos filmes, afirma que uma obra cinematográfica é um objeto que tem uma construção e também uma significação, ou seja, possibilidades de "encaixe" entre expressão e conteúdo, determinadas a partir de uma enunciação que se dá na forma de uma sucessão temporal. Na enunciação fílmica, o enunciador poderá lançar mão de vários conjuntos significantes no plano da expressão - relacionar a música, os cenários, os gestos e as locuções, para criar efeitos de coesão variados que modificam a carga sensorial do enunciador – e de significados de um elemento individualmente em favor de uma estratégia global. Essa estruturação se submete à coerção desse tipo de texto, pois as várias formas de "sincretização" das suas unidades e, depois, a organização textual final são pensadas pelo enunciador com o objetivo de manipular possibilidades de percepção do enunciatário. Os elementos que aparecem no filme estão em processo de acumulação, e essas duas ideias – de acumulação e de estratégia global – são centrais para o entendimento da discussão sobre o sincretismo.

Compreender como o sincretismo acontece nos filmes e em outros textos sincréticos tem sido um desafio para os semioticistas. Ao definir-se como teoria geral do texto e da significação, a semiótica ocupa-se da produção do sentido e procura contemplar a totalidade dos textos manifestados em qualquer materialidade, sejam eles verbais, visuais ou sincréticos, e definir as estratégias enunciativas particulares para cada um deles. Assim, a necessidade de melhor explicar esse fenômeno tem reunido, desde os anos 1980, um grupo de estudiosos que abriram um campo de investigação em torno do conceito que continua em amplo desenvolvimento. O desafio é provocado, de um lado, pela proliferação de articulações intersistêmicas com a hipermídia, a internet, e, de outro, pelas dificuldades de erigir uma metalinguagem e procedimentos metodológicos próprios capazes de conceber um modelo geral de análise das manifestações com mais de um sistema constituindo seu plano de expressão.

Teixeira (2009, p.60) afirma que os textos sincréticos, tendo em vista a sua grande complexidade, vêm desafiando a teoria semiótica a produzir modelos de análise, mas “a própria prática da análise demonstra não ser possível operar com “modelos”, mas com categorias que devem adequar-se às diferentes materialidades sensoriais – textos verbo-visuais, audiovisuais, cancionais etc. – quando precisam referir-se a procedimentos enunciativos gerais. A análise deve começar pelo mais simples e aparente e, em seguida,

identificar a estratégia metodológica mais rendosa, definir categorias e examinar procedimentos.

José Luiz Fiorin (2009, p.37), em seu texto “*Para uma definição das linguagens sincréticas*”, afirma que “nas semióticas sincréticas, o sincretismo não é somente do conteúdo, mas é também da forma da expressão”. O semioticista enfatiza a importância de se observarem os desenvolvimentos hjelmslevianos a respeito da função semiótica e de seus formantes para que seja possível compreender de modo amplo os fenômenos sincréticos e sua significação homogênea. Portanto, a construção da significação dos filmes, anúncios publicitários, peças de teatro, telenovelas, histórias em quadrinhos etc. deve levar em conta o fato de que esses objetos são formados por uma variedade de sistemas. Devemos nos lembrar que a totalidade de sentido em um objeto sincrético é formada a partir do arranjo global de formantes¹⁶ de diferentes sistemas, assim como de suas regras de distribuição e ordenação. Portanto, somos levados a tratar esse tipo de constituição sincrética do plano da expressão pelo agir relacional e integrador de suas partes em uma só totalidade, uma vez que é assim que a sua apreensão sensível é processada (OLIVEIRA, 2009, p. 80).

Desse modo, para compreender a significação dos diversos materiais que compõem a linguagem cinematográfica, é preciso assimilar a complexidade desse objeto uma vez que ele é formado por uma variedade de sistemas significantes. Um dos problemas que a análise desse tipo de texto nos mostra reside na relação particular que se estabelece entre expressões de diferentes semióticas, pertencentes ou não a diferentes canais sensoriais. Quando assistimos a um filme não apreendemos a multiplicidade de linguagens que o constituem de maneira isolada, ou seja, não nos detemos em seu aspecto verbal, sonoro, visual, gestual, separadamente, mas o tomamos como um texto único que abrange todos esses componentes em sua constituição. No entanto, não nos perguntamos como essa integração intraformantes do áudio, por exemplo, complexifica-se ao atuar articulada à totalidade partitiva da visualidade.

Beividas (1983, p.123), na dissertação “*Semióticas Sincréticas*”, afirma que o problema de todo aquele que toma como objeto de análise um texto sincrético é “descrever como se dá a conciliação e a compatibilização das várias linguagens heterogêneas de manifestação, para a obtenção de uma significação global e homogênea”. E esse é o desafio

¹⁶ Por formante entende-se, em linguística, uma parte da cadeia do plano da expressão, correspondente a uma unidade do plano do conteúdo e que – no momento da semiose – lhe permite constituir-se como signo (morfema ou palavra). O formante não é, portanto, uma unidade sintagmática do plano da expressão considerada em si; é mais propriamente “o formante de...”, e decorre do uso, e não da estrutura(...) (GREIMAS; COURTÈS, 2011, p. 221).

com o qual nos deparamos, pois um filme não é apenas uma reunião de "efeitos de áudio" e "efeitos visuais", mas um complexo relacionamento entre conjuntos significantes diversos, sincretizados com o objetivo de obter e manter a atenção do enunciatário.

A definição de sincretismo que apresentamos nos faz levantar os seguintes questionamentos: como abordar esse arranjo sincrético? Como poderemos, a partir de correspondências de categorias verbais e visuais, depreender uma estratégia enunciativa global nesses textos? A resposta a essa pergunta é dada por Floch (1986), que diz que a análise desses objetos não deve tratar as linguagens em separado, nem tampouco os signos de cada linguagem. O autor afirma que quando recusamos a ideia de várias enunciações, devemos identificar uma estratégia global de comunicação capaz de gerir o contínuo discursivo resultante dessa textualização. Para que isso ocorra, o semiótico deverá abordar as relações intersistêmicas que entrecruzam as expressões heterogêneas no processar a sua reunião em um arranjo da expressão que manifesta um único todo de sentido. Por isso, a plástica do arranjo sincrético impõe os modos de sua apreensão com ações particulares dos sentidos correlatos aos tipos de articulação.

Floch (2002), na conclusão do livro *“Une lecture de Tintin au Tibet”*, analisa a história em quadrinhos do famoso personagem belga e define a estratégia enunciativa global como um procedimento de reiteração figurativa. O semiótico correlaciona as categorias do plano do conteúdo com as quais trabalhou às do plano da expressão, e assinala os aspectos visuais e verbais responsáveis pela criação do efeito e conclui que “se uma sincretização se opera entre signos verbais e visuais desse álbum é porque eles manifestam uma dimensão figurativa dessas aventuras regida pelo mesmo sistema de significação subjacente” (FLOCH, 2002, P.193).

A partir dessa análise, Floch (2002) mostra que se deve dar atenção prioritária ao plano do conteúdo e à economia geral da narrativa. Ao analisar as aventuras de Tintin, Floch (2002) elenca dois princípios que ele considera necessários à leitura semiótica de qualquer texto: a concepção do objeto analisado como um todo de significação que tem uma organização interna e a atenção à significação contextual de cada unidade ou de cada figura considerada, isto é, ao sentido atualizado pelo contexto. Em sua análise, o autor identifica um estoque limitado de figuras, cenas e motivos e afirma que é essa rede figurativa que funda uma figuratividade regida por um sistema semissimbólico, por meio do qual se identificam códigos regulados por fenômenos semióticos de conexão e conversão. O código epistêmico (visão de mundo) é traduzível em outros códigos – espacial, temporal, gestual – e inversamente esses códigos são passíveis de conversão em termos de visão de mundo. A

correlação que instaura o semissimbolismo, entre categorias do plano do conteúdo e do plano da expressão, manifesta-se nas dimensões verbal e não verbal. Floch (2002) então afirma que o sincretismo implica na existência de um sistema de significação imanente, ou seja, um sistema de relações independente do plano da manifestação e, portanto, da natureza dos signos que constituem esse plano. O sistema analisado é semissimbólico e fundado sobre a correção entre o nível abstrato do conteúdo e o nível figurativo desse mesmo conteúdo.

Assim, para a análise de um texto dessa natureza, o semiótico deverá partir do plano do conteúdo de modo a obter a primeira segmentação do texto em sequências discursivas (descrições, diálogos, narrativas) ou em sequências denominadas tematicamente, para só então chegar às estruturas narrativas subjacentes. É uma vez encontradas as correspondências de diferentes graus e a coextensividade entre as unidades textuais e os sintagmas narrativos, o analista deverá voltar à manifestação, a fim de compreender melhor as regras de distribuição desses elementos narrativos-discursivos em diversas linguagens, assim como os papéis e estatutos que são atribuídos a estas últimas (cf. FLOCH, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p.218).

3.5 Teoria Semiótica

Para melhor compreendermos como a articulação entre a linguagem verbal e não-verbal opera na construção do universo temático-figurativo do filme *Dogville* e contribui para o efeito de realidade na narrativa, convocamos as categorias: figuratividade, figurativização¹⁷, tematização¹⁸, figura¹⁹ e tema²⁰, que alicerçam a semântica do nível discursivo de qualquer texto e que, na narrativa cinematográfica do filme *Dogville*, parecem exigir atenção especial do analista.

¹⁷ A figurativização do discurso é, mais exatamente, um processo gradual sustentado de um lado pela iconização, que garante a semelhança com as figuras do mundo sensível e, de outro, pela abstração, que delas se afasta. Essa concepção permite explicitar, de passagem, as categorizações culturais da figuratividade. Estas associam e combinam, de maneira variável e específica, os dois polos do icônico e do abstrato: estilização, alegorização, parabolização, simbolização (BERTRAND, 2003, p.231).

¹⁸ Tematização é um procedimento que, tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, os dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo-se assim caminho à sua eventual figurativização (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p.496).

¹⁹ A definição do termo figura que interessa ao nosso trabalho é aquela apresentada por Greimas e Courtés (2011, p.209) que diz: “em semântica discursiva (...) reservando-se esse termo somente às figuras do conteúdo que correspondem às figuras do plano da expressão da semiótica natural (ou do mundo natural) (...).”

²⁰ Em semântica discursiva, pode-se definir tema como a disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados (vale dizer, em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p.495).

Nesta seção, averiguamos como os procedimentos, da ordem da sintaxe discursiva, se articulam com os mecanismos de tematização e figurativização, e suas ancoragens actoriais, espaciais e temporais, e descrevemos como as figuras que compõem o universo figurativo da narrativa se apresentam e contribuem para a ilusão referencial por parte do espectador. Observamos que, na narrativa em questão, existe, em alguns momentos, um investimento figurativo mínimo que merece ser analisado, uma vez que muitas das figuras que aparecem no plano verbal não estão “adensadas”, no plano visual, como na grande maioria dos filmes. Assim, analisaremos as estratégias adotadas pelo enunciador para presentificá-las e produzir a significação e a verossimilhança com o mundo real. Abordamos o estudo desses elementos semióticos com base em Greimas e Courtés (2011), Barros (2001), Fiorin (2005), Bertrand (2003) e Teixeira (2009).

De acordo com Teixeira (2009), a semiótica define-se como teoria geral do texto e da significação e ocupa-se da produção de sentido de um texto por meio de uma metodologia – o percurso gerativo do sentido – que considera a articulação entre um plano do conteúdo e um plano da expressão e categorias gerais de análise capazes de, por um lado, contemplar a totalidade dos textos, manifestados em qualquer materialidade e, por outro lado, definir as estratégias enunciativas particulares dos textos concretos.

O percurso gerativo de sentido representa uma sucessão de níveis, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido do texto, num processo que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. No nível fundamental, uma oposição abrangente e abstrata organiza o mínimo de sentido a partir do qual o texto se articula. No nível narrativo, sujeitos em busca de valores investidos em objetos traçam percursos que expandem e complexificam as oposições do nível fundamental. E, no patamar discursivo, um sujeito da enunciação converte as estruturas narrativas em discurso, por meio da projeção das categorias sintáticas de pessoa, tempo e espaço e da disseminação de temas e figuras que constituem a cobertura semântica do discurso (GREIMAS, 2011).

Assim, cada um desses níveis são lugares diferentes de articulação do sentido, que pedem a construção, no interior da gramática semiótica, de três gramáticas – fundamental, narrativa e discursiva –, cada qual com dois componentes: uma sintaxe e uma semântica. No nível das estruturas fundamentais, uma oposição ou oposições semânticas, que são determinadas como positivas ou eufóricas e negativas ou disfóricas, constroem o sentido do texto, e uma sintaxe explica as primeiras articulações da substância semântica e das operações sobre ela efetuadas. No nível das estruturas narrativas, uma semântica atribui estatuto de valor

aos objetos do fazer e uma sintaxe regulamenta o fazer do homem no mundo e das suas relações com outros homens. Na etapa mais superficial das estruturas discursivas, uma semântica estabelece percursos temáticos e reveste figurativamente os conteúdos da semântica narrativa e uma sintaxe organiza as relações entre enunciação e discurso, e entre enunciador e enunciatário (BARROS, 2001).

Nosso trabalho explora, sobretudo, o terceiro nível – nível discursivo – tendo em vista que é nesse nível que o texto é examinado como resultado da enunciação, e as relações e operações elementares do nível fundamental são retomadas como transformações, valores e paixões narrativas apresentando-se como percursos temáticos e figurativos. Assim, os valores são escolhidos pelo sujeito da enunciação de acordo com o discurso que ele deseja produzir e, em seguida, eles são concretizados figurativamente e assumidos por um sujeito enunciador – que temporaliza, actorializa, tematiza e figurativa o discurso (BARROS 2001, p.16).

Tomando-se a narrativa do filme *Dogville*, reconhecemos, no nível das estruturas fundamentais, a oposição semântica “liberdade x opressão”, tendo em vista que a protagonista Grace se recusa a fazer parte do grupo de gângsters chefiado por seu pai. Nesse momento, ela está em conjunção com o *objeto-valor disfórico* “opressão” e em disjunção com o *objeto-valor eufórico* “liberdade”; assim, para entrar em conjunção com este objeto, ela foge e chega a *Dogville*, onde é acolhida por Tom. Já no nível sintático, Grace passa da dominação negativa de seu pai (quando foge) à liberdade positiva (quando é convidada a ficar na cidade). Assim, vemos que o percurso de Grace ao longo da narrativa é de um estado inicial de “liberdade” até um estado final de opressão, à medida que os moradores passam a explorá-la cada vez mais, reduzindo-a à condição análoga de escrava.

A partir da análise do nível narrativo do filme *Dogville*, observamos que a actante Grace, sujeito de estado, busca entrar em conjunção com o *objeto-valor* liberdade. Para que isso ocorra, é preciso que Tom – *sujeito do fazer* – realize uma assembleia e convença os moradores que a moça pode permanecer na cidade, tendo em vista que ela “tem muito a oferecer a *Dogville*”. Nesse enunciado, Tom é o *destinador- manipulador*²¹, pois como líder da comunidade, ele é o sujeito competente para manipular os moradores, por *tentação*, a abrigar a fugitiva. Desse modo, é estabelecido um contrato de proteção entre Grace e Tom e um contrato de prestação de serviços entre a moça e a comunidade.

²¹ Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 132) (...) o destinador é aquele que comunica ao destinatário –sujeito (do âmbito do universo imanente) não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da performance do destinatário-sujeito, que lhe compete sancionar. (...)

Já no nível discursivo, reconhecemos a existência de alguns temas, tais como: aceitação, relação e exploração econômica, pobreza, vingança, crueldade, fragilidade, arrogância etc. O tema relação econômica, por exemplo, é concretizado a partir do contrato que é estabelecido entre Grace e os moradores da cidade, e aparece sob a figura dos serviços prestados pela moça a cada uma das famílias de *Dogville*. Essa relação utilitário-capitalista mais se evidencia no momento em que a permanência de Grace se torna mais onerosa para os moradores da cidade, razão pela qual eles passam a exigir trabalhos sobre-humanos a ponto de a moça tornar-se uma escrava.

A partir do que foi exposto, podemos afirmar que é por meio da enunciação que os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito que os converte em discurso e nele deixa “marcas”. Greimas e Courtés (2011, p. 166) definem enunciação como: “uma instância linguística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)”. Segundo os autores, a enunciação aparece como instância de mediação, que assegura a colocação em enunciado discurso das virtualidades da língua. Ela é concebida como uma instância que possibilita a passagem entre a competência e a performance (linguísticas); entre as estruturas semióticas virtuais, de cuja atualização ela deve encarregar-se, e as estruturas realizadas sob a forma de discurso. Assim, ao mesmo tempo que produz o discurso, a enunciação instaura o sujeito por meio da projeção denominada de *debreagem*²².

Greimas e Courtés (2011) afirmam que a enunciação pressupõe um sujeito que realiza o ato de dizer num determinado tempo e num dado espaço, ou seja, é um ato singular realizado por um “eu”, “aqui”, “agora” – no caso da *debreagem* enunciativa – ou por um “ele”, “lá”, “então” – no caso da *debreagem* enunciativa. É na enunciação que se produz o discurso e, ao mesmo tempo, se instauram os sujeitos da enunciação. Segundo Greimas (2011), quando o sujeito da enunciação põe a língua em funcionamento, ele “constrói o mundo” enquanto objeto, ao mesmo tempo que constrói a si mesmo.

Sendo assim, é por meio da *debreagem* que o sujeito da enunciação projeta o seu discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. De acordo com Barros (1990):

²²*Debreagem* pode ser definida como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso (...). O ato de linguagem aparece, assim, como uma fenda criadora do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação e, por outro, da representação actancial, espacial e temporal do enunciado. De outro ponto de vista, que faria prevalecer a natureza sistemática e social da linguagem, dir-se-á igualmente que enunciação, enquanto mecanismo de mediação entre a língua e o discurso, explora as categorias paradigmáticas da pessoa, do espaço e do tempo, com vista à constituição do discurso explícito (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 111).

Partindo do princípio de que todo discurso procura persuadir seu destinatário de que é verdadeiro (ou falso), os mecanismos discursivos têm, em última análise, por finalidade criar a ilusão de verdade. Há dois efeitos básicos produzidos pelos discursos com a finalidade de convencerem de sua verdade são o de *proximidade* ou *distanciamento* da enunciação e o de *realidade* ou *referente* (BARROS, 1990, p. 55).

Em semiótica, de acordo com Barros (2001, p. 59), “por efeitos de realidade ou de referente entendem-se as ilusões discursivas de que os fatos contados são “coisas ocorridas”, de que seus seres são de “carne e osso”, de que o discurso, enfim, copia o real”. Na sintaxe do discurso, os efeitos de realidade decorrem, geralmente, por meio das *debreagens*²³ internas (segundo, terceiro graus) que criam a ilusão de situação “real” do diálogo. Isso ocorre, no interior do texto, quando é cedida a palavra aos interlocutores, em discurso direto, construindo, assim, uma cena que serve de referente ao texto.

No caso da enunciação fílmica, um universo de discurso como o cinematográfico deve ser visto como processo de produção ou como uma *microsemiótica*, enquanto os textos enunciados são vistos como produto, ou seja, como resultado do fazer persuasivo de um sujeito enunciatário – o próprio filme – e do fazer interpretativo de um sujeito enunciatário. O enunciatário fílmico busca simular o contexto real de produção e, para isso, além de recursos sintático-discursivos, por meio dos procedimentos de *debreagem* e *embreagem*²⁴, ele se vale também de recursos semântico-discursivos – das figuras e temas – por meio dos quais ele cria efeitos de realidade.

A aposta na generalidade dos modelos actanciais fez com que as pesquisas semióticas se lançassem na descrição de outros sistemas de significação, como é o caso da linguagem cinematográfica. O cinema, como todo discurso, possui seu próprio sistema formal de significação. O reconhecimento desse padrão formal pelo espectador analista guiará a experiência do enunciatário em relação à obra fílmica, já que são examinados os mecanismos segundo os quais se constrói um simulacro da realidade. Para atingir esse objetivo é necessário abstrair, operacionalmente, as articulações dos níveis profundos, do texto fílmico, e centrar a atenção mais próxima ao nível da manifestação. Sabemos que nos textos, o plano da expressão e o plano do conteúdo são inseparáveis, pois um plano de conteúdo precisa ser

²³ Pode-se definir *debreagem* como a “operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado discurso (...)” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 111).

²⁴ Ao contrário da *debreagem*, que é a expulsão, da instância da enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, denomina-se *embreagem* o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço, e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado. Toda *debreagem* pressupõe, portanto, uma operação de *debreagem* que lhe é logicamente anterior (...) (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 160-161).

veiculado por um plano de expressão para a manifestação de um texto. Diante disso, para a análise de *Dogville*, analisaremos a enunciação global²⁵ do filme tendo em vista que a construção do plano do conteúdo é oriunda da realização do plano da expressão.

3.5.1 *O percurso temático-figurativo*

Vimos que no nível discursivo do percurso gerativo, as estruturas discursivas desempenham um papel importante na construção do significado. O componente sintático dessas estruturas é representado pela sintaxe discursiva responsável pela discursivização do texto, o que consiste na instauração das categorias de pessoa, espaço e tempo. Já o componente semântico é representado pela semântica discursiva, responsável pela figurativização e tematização desse mesmo texto. É nesse nível de manifestação mais superficial que centramos a nossa atenção: para compreender como a articulação entre as diferentes linguagens presentes no texto fílmico ajuda na composição dos aspectos da dimensão visual e da ilusão referencial pelo espectador e lhe permite compartilhar um espaço presente na cabeça das personagens.

Barros (2001) afirma que a semântica discursiva descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo. A disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação que provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre mundo e discurso.

O processo por meio do qual o sujeito da enunciação formula abstratamente os valores, na instância discursiva, disseminando-os em percursos é denominado de tematização. Ela assegura a conversão da semântica narrativa em semântica discursiva e, posteriormente, o seu revestimento semântico sob a forma de figuras. Greimas e Courtés (2011, p.496), no Dicionário de Semiótica, definem tematização como:

um procedimento que, tomando valores da semântica fundamental já atualizados em junção com os sujeitos pela semântica da narrativa, os dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo assim caminho à sua eventual figurativização. A tematização pode concentrar-se quer nos sujeitos, quer nos objetos, quer nas funções, ou, pelo

²⁵ Segundo Teixeira (2009, p. 59), o sincretismo da forma da expressão é o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das semióticas que entram em sincretismo, pois os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta isoladamente e passam a expandir e condensar efeitos de matéria e de sentido no atrito, sobreposição, contração, contato entre as materialidades das diferentes linguagens.

contrário, repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura da narrativa em questão (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 496).

Observamos que o desinvestimento figurativo em *Dogville* não prejudica a apreensão das figuras por parte do espectador, tendo em vista que o que ocorre, na verdade, é uma diminuição da densidade delas para dar saliência à dimensão temática do texto. Muitas das figuras da narrativa não estão adensadas visualmente, mas podem ser percebidas pelo enunciatário-leitor, a partir dos gestos das personagens e da linguagem verbal e sonora. Por isso, aquilo que parece “invisível” aos olhos do espectador torna-se visível em função dos programas e percursos narrativos convocados e dos papéis temáticos acionados.

Essa opção do enunciador fílmico, em *Dogville*, pode nos fazer questionar se esse texto se caracteriza como temático ou não figurativo. A resposta a essa pergunta é dada por Barros (2001, p.115) que diz:

a tematização assegura a conversão da semântica narrativa em semântica discursiva e poder-se-ia, então, pensar em discursos puramente temáticos ou não-figurativos, como os discursos científicos. O exercício da análise textual tem mostrado, porém, que não há discursos não-figurativos, e sim, discursos de figuração esparsa, em que assumem relevância as leituras temáticas.

Ao defender a ideia de que não existem textos não-figurativos, Barros (2001) afirma que o que existe são graus de figurativização, adotados pelo sujeito enunciatário, como estratégia enunciativa, para chamar a atenção do leitor para os aspectos temáticos do texto. A autora afirma que “os discursos temáticos, em que se realizam um ou mais percursos temáticos de uma configuração, têm por objetivo, em lugar de representar o mundo ou de causar esse efeito, classificar e organizar a realidade significativa, estabelecendo relações e dependências temáticas” (BARROS, 2001, p. 116).

Tendo em vista o que foi exposto, concluímos que *Dogville* é um texto de figuração esparsa, pois os actantes recebem o investimento semântico mínimo, necessário para se tornarem atores. Os elementos da sintaxe narrativa e da sintaxe discursiva especificam-se por meio de um ou mais papéis temáticos. Essa afirmativa pode ser constatada ao longo de todo o filme, por exemplo, no cenário, que é arquitetado por meio de desenhos no chão para representar as casas dos moradores, o cachorro da vila, a plantação de groselhas. Outras figuras, como ocorre com a porta das residências, o portão da cidade etc. são apresentadas, principalmente, por meio dos gestos das personagens e da linguagem sonora, já a figura vento aparece apenas por meio da linguagem sonora. Portanto, o que temos em *Dogville* é um texto figurativo que apresenta diferentes graus de figurativização com o objetivo de chamar a atenção do enunciatário para os temas que aparecem na narrativa, tais

como: o tema socioeconômico, o qual é figurativizado por meio dos trabalhos realizados por Grace (professora, cuidadora, enfermeira etc) como preço a ser pago para que ela permaneça morando na cidade. Essa relação de troca constrói um ambiente propício para o aparecimento do tema da exploração sexual, tendo em vista que a maioria dos moradores passam a exigir, além do trabalho, o seu corpo. Essa exploração transforma a sua condição humana em “animal”, tendo em vista que não lhe é permitido expressar a sua vontade ou recusar-se a nada, mas tão somente realizar os desejos dos homens daquela cidade.

Com base no que foi exposto, podemos afirmar que o reconhecimento de um texto como figurativo ou de figuração esparsa ou esporádica²⁶ aplica-se às diferentes maneiras de figurativizar o discurso. Françoise Bastide (1992), em seu artigo, “*Le sentier et la cascade, deux figures spontanément aspectualisées*”, mostra que mesmo textos tradicionalmente classificados de abstratos, como ocorre com os artigos científicos e políticos, apresentam figuras que remetem ao mundo real para sustentar a significação. Durante muito tempo, esses discursos foram considerados isentos de qualquer figuratividade. No entanto, Bastide (1992) verificou, ao divulgar o resultado de suas pesquisas para a comunidade acadêmica, que os textos científicos apresentavam uma figuratividade mínima que possibilitava a sua apreensão.

A autora mostrou, a partir dessa análise, que não havia uma divisão categórica no uso de figuras nos textos e, por esse motivo, a classificação de textos como figurativos e não figurativos deveria ser revista. Por sua vez, o semioticista Joseph Courtés (1991), em seu livro “*Analyse Sémiotique du Discours: de l'énoncé à l'énonciation*” propôs o termo figurativo abstrato para denominar textos com uma figuratividade mínima e figurativo icônico para aqueles que melhor produziam a ilusão referencial²⁷.

Assim, a partir da observância de alguns temas e figuras presentes em *Dogville*, constatamos que esses elementos são responsáveis pela “concretização do sentido”, ou ainda, “efeito de realidade” na narrativa. Para averiguarmos como os procedimentos da ordem da sintaxe discursiva se articulam com os mecanismos de tematização e figurativização e aquilatarmos o grau que esse desinvestimento figurativo dá à dimensão temática do texto,

²⁶ Encontramos em Barros (2001) a classificação “esporádica” para as diferentes maneiras de figurativizar um discurso. A autora afirma: “No quadro da semiótica geral, os dois pontos extremos do reconhecimento, denominados figurativo e abstrato no campo das artes plásticas, aplicam-se às diferentes maneiras de figurativizar o discurso. (...) pode ser esporádico e não recobrir totalmente os percursos temáticos (...) (BARROS, 2001, p. 118).

²⁷Para o presente trabalho, é importante estabelecermos uma distinção entre efeito de realidade (ou ilusão de realidade) e efeito referencial (ou impressão referencial). Barros (2001, p.76) afirma que “os efeitos de sentido, ao menos na nossa cultura, são de dois tipos: efeitos de referente ou de realidade e efeitos de enunciação, com os quais se obtém efeitos de verdade. A verdade ou a falsidade de um discurso ligam-se à comprovação referencial ou à proximidade e autoridade da enunciação”. No caso da ilusão completa de realidade, um texto possui o maior grau possível de realismo, o que leva o enunciatário leitor a estabelecer uma relação entre mundo e discurso.

centramos a nossa atenção nos estudos sobre figuratividade, os quais têm sido de grande importância para a compreensão do sentido nos textos.

3.5.2 *Figuratividade*

No contexto dos anos 1980, o conceito de figuratividade era entendido como o acabamento do discurso cuja função era manipular o enunciatário para fazê-lo crer nos efeitos de realidade produzidos pelo texto. A partir dos anos 1990, é acrescentada à concepção anterior outra noção: a de que a figuratividade instaura outra forma de apreensão do sentido, constituindo um raciocínio figurativo e mantendo relação direta com a percepção. Estas últimas formulações foram fruto do entendimento e das discussões em torno do livro “*Da imperfeição*”, de Greimas (2002), o qual constituiu um marco para a figuratividade. A partir de então, buscou-se observar as relações entre percepção e sentido, e como a figuratividade poderia ser o resultado dessa relação. Isso reabriu as discussões sobre a semiose e as correlações entre as duas macrossemióticas naturais: o mundo e a língua. Nesse contexto, os estudos sobre a figuratividade tornaram-se o eixo dos questionamentos sobre o papel categorizador da linguagem, da sua relação com a percepção e da constituição das zonas semânticas do sentido.

Segundo Bertrand (2003), o termo figuratividade é proveniente do cenário das artes pictóricas e, em Semiótica, designa a propriedade dos discursos de fazer remissões às significações análogas àquelas constituídas pelas nossas experiências sensíveis. A figuratividade é determinada pelos códigos culturais de apreensão do sentido e pode ser definida como todo conteúdo de um sistema de representação, verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em correlação com uma figura significativa do mundo percebido, quando ocorre sua assunção pelo discurso. É por meio da figuratividade que um texto pode simular, pelas suas figuras, a experiência sensível, podendo levar o enunciatário a tomá-lo como “real”, “irreal” ou “surreal”. Isso é possível graças às estratégias discursivas que, em razão de sua organização, participam da criação das impressões referenciais que condicionam a nossa adesão de leitor

Ainda de acordo com Bertrand (2003), o conceito de figuratividade está enraizado mais profundamente na teoria do sentido e permite considerar de maneira mais ampla os fenômenos semânticos e as realizações culturais que se ligam aos processos de figurativização. A importância da figuratividade não se dá por uma mera ornamentação das coisas, mas sim, pela imanência do sensível, que permite ao enunciatário localizar no discurso

esse efeito de sentido particular que torna “sensível” a realidade “sensível”, e uma de suas formas é a mimésis.

De forma geral, a figuratividade é concebida como uma propriedade semântica fundamental da linguagem. Esse conceito foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. Ela proporciona manifestações graduais: a iconização e a abstração, de acordo com o uso que o discurso faz dela. A diferença semântica precisa entre os polos icônico e abstrato é interpretada pela semântica estrutural em termos de densidade sêmica, assim, a iconicidade²⁸ ocorrerá se os traços que o formante²⁹ reúne forem suficientes para “permitir sua interpretação como representante de um objeto do mundo natural” (BERTRAND, 2003, p.210). Essa densidade de traços pode ser submetida a variações consideráveis que vão, para dar um exemplo baseado na pintura, da densidade máxima (produzindo a iconização ilusionista do hiper-realismo) à densidade mínima até a ausência (conduzindo à impossibilidade de qualquer reconhecimento, e dando lugar, em caso de desaparecimento dos traços figurativos à abstração).

A figuratividade também se define como a correspondência entre as figuras do plano da expressão do mundo natural e as figuras do plano do conteúdo de uma linguagem, afetando prioritariamente as categorias espaciais, temporais e actoriais que se realizam no âmbito de um contrato fiduciário de veridicção: este corresponde ao crer compartilhado, o qual se realiza por meio de um fazer persuasivo pelo enunciador e de um fazer interpretativo pelo enunciatário. Desse modo, cada uma das clássicas unidades do discurso, tais como: a descrição, a narração, o diálogo, o monólogo interior, o comentário etc. apresentam estratégias discursivas que, em razão de sua organização, participam da criação das impressões referenciais e, conseqüentemente, do efeito de realidade (BERTRAND, 2003).

Esse modo de estruturação sequencial condiciona nossa adesão de leitor. Cada unidade de discurso se apoia na outra: a narrativa se alicerça numa descrição que fixou o quadro da ação, o diálogo tira sua verdade da narrativa que o motivou, etc. Assim, cada unidade faz da outra, seu plano de referência, em que ela seleciona os elementos que atualiza,

²⁸ Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 251), “a iconicidade encontra seu equivalente na ilusão referencial. Esta pode ser definida como sendo o resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir o efeito de sentido “realidade”, aparecendo assim como duplamente condicionada pela concepção culturalmente variável da “realidade” e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta e daquela semiótica”.

²⁹ Por formante entende-se, em Linguística, uma parte da cadeia do plano da expressão correspondente a uma unidade do plano do conteúdo e que – no momento da semiose – lhe permite constituir-se como signo (morfema ou palavra) (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p.221).

e que em compensação a confirmam. Tal processo tem o efeito de reforçar o coeficiente de realidade de cada uma delas, “referencializando-as” reciprocamente. E, no entanto, ele não é mais que a marca de uma poética de escrita que visa à produção de certos efeitos: uma ordem cultural da veridicção na leitura (BERTRAND, 2003, p.162).

Segundo Bertrand (2003), as formas de ajuste entre as duas semióticas – a do mundo natural e a das manifestações discursivas das línguas naturais – são relativamente movediças e culturalmente forjadas pelo uso. Por isso, não se trata de opor os textos que têm um “referente real” e os que têm um “referente fictício ou imaginário”, mas sim de distinguir os jogos de verdade que o discurso instala em seu interior. Essa interpretação dos efeitos de realidade é possível, segundo Barros (2001), a partir do contrato fiduciário estabelecido entre enunciador e enunciatário. Ele pode ser definido como um entendimento implícito entre os agentes da comunicação: o enunciador faz o discurso parecer verdadeiro (fazer discursivo) e o enunciatário o crê verdadeiro (fazer interpretativo). Em outras palavras, podemos dizer que o enunciador cria “certos efeitos de realidade” que podem ser exemplificados por meio dos elementos da sintaxe discursiva (as projeções da enunciação no enunciado: debreagens enuncivas ou enunciativas, debreagens de segundo grau, que instalam atores no discurso etc.) e por meio da semântica discursiva, principalmente, a figurativização. Assim, é com base nessas “imagens do mundo” que o enunciatário reconhece a verdade do discurso aceitando-a ou rejeitando-a.

3.5.3 *Figurativização*

É por meio do procedimento de figurativização que as figuras vão recobrir os percursos temáticos abstratos e revestir figurativamente os valores antes informados no nível fundamental do percurso gerativo, tornando-os mais concretos. Greimas e Courtés (2011, p. 210-211), no verbete intitulado “figurativização”, definem esse termo como: o subcomponente da semântica discursiva que reveste semanticamente um objeto valor do programa narrativo e que permite ao enunciatário reconhecê-lo como uma figura do mundo natural. Dir-se-á, então, que a figurativização instala percursos figurativos e, se estes forem coextensivos às dimensões do discurso, farão aparecer isotopias figurativas.

Para o presente trabalho, devemos chamar a atenção do leitor para o conceito de figura que, segundo os autores, se refere às figuras do conteúdo que correspondem às figuras do plano da expressão da semiótica natural ou do mundo natural. Assim, em um programa narrativo, o sujeito da enunciação combinará as figuras com o valor que ele visa a “ênfatizar”:

dir-se-á que o discurso será figurativizado no momento em que o objeto sintático (o qual se encontra investido de um valor) receber um investimento semântico que permitirá ao enunciatário reconhecê-lo como uma figura.

Por sua vez, Fiorin (2005) define figura como o termo que representa algo no mundo natural (árvore, vagalume, sol, dentre outros), ou seja, todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que possui um correspondente no mundo natural. Ao analisarmos o filme *Dogville*, observamos a presença de algumas figuras, tais como: casas, mina, igreja, portão, rua, cachorro, plantação de groselha etc., responsáveis pela concretização de sentido na narrativa fílmica.

Tendo em vista o exposto, podemos afirmar que o investimento figurativo favorece a ideia de verossimilhança na medida que ele contribui para o real e permite ao espectador estabelecer uma relação entre mundo e discurso. Greimas e Courtés (2011) distinguem dois patamares nos procedimentos da figurativização: o primeiro é o da figuração, ou seja, a instalação das figuras semióticas, o segundo é o da iconização que, no interior do percurso gerativo dos textos, corresponde à última etapa da figurativização. A iconização visa a revestir exhaustivamente as figuras de forma a produzir a ilusão referencial que as transformam em imagens do mundo. Desse modo, podemos resumir, em linhas gerais, a figurativização como a instalação pura e simples das figuras semióticas, ou seja, a passagem do tema à figura, e iconização o revestimento exhaustivo com a finalidade de produzir a ilusão referencial.

Floch (1986) postula que a iconicidade é um efeito de sentido. Construída pelo enunciador para obter uma figura mimética à do mundo natural, a iconicidade produz no enunciatário um efeito de “parecer ser” uma figura do próprio mundo que ele vê no texto – o que a torna um efeito de sentido como tantos outros, uma relação intersemiótica entre o fora e o mundo da linguagem. A figuratividade constrói mundos na concretude discursiva, ela não é, portanto, produzida por uma relação com um referente extratextual, mas por uma relação com um referente intratextual, o que a define como uma resultante da enunciação manipulatória de um enunciador, voltado para o convencimento de seu enunciatário que também está inscrito no enunciado.

Segundo Bevidas (1983, p.27), a iconização é vista como resultante de um conjunto de procedimentos instaurados no discurso para “produzir o efeito de sentido realidade”. Tais procedimentos localizam-se primordialmente no nível discursivo do percurso gerativo de sentido. Nesse patamar de concretização do sentido, o sujeito da enunciação convoca estruturas semionarrativas para convertê-las em discurso. Aqui têm lugar as

debreagens e embreagens, as delegações de voz, as relações entre enunciador e enunciatário (ambos assumidos como actantes da comunicação criados pelo sujeito da enunciação), os movimentos argumentativos moduladores das relações entre esses dois actantes, jogos de constituição de faces (simulacros em construção), gestos esses que concorrem para a adesão do enunciatário ao contrato de comunicação proposto pelo enunciador, ou seja, o contrato fiduciário do qual depende, em primeira instância, o efeito de verdade da enunciação e, como decorrência dele, a impressão de realidade.

4 APRESENTAÇÃO DO FILME *DOGVILLE*

O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo.

André Bazin

Dogville é uma produção do ano de 2003 dirigido por Lars Von Trier que faz parte do Dogma 95 – movimento do cinema europeu, surgido em Copenhague no ano de 1995, o qual postula o retorno ao “filme puro”, com pouca ou quase nenhuma produção. Ele surgiu para contrariar algumas tendências do “cinema comercial”, opondo-se ao conceito de autor, de cinema individual e de efeitos especiais. O manifesto Dogma 95 pode ser lido como uma primeira aproximação ao modelo de Brecht ao refletir uma preocupação com o sistema produtivo do cinema e com a naturalização dos padrões técnicos segundo a perspectiva do consumo mercantil. Por meio da recusa de uma filmagem em estúdio e dos procedimentos de pós-produção digital (da imagem ou do som), os quais foram realizados por meio da volta ao estilo de filmagem documental (câmera na mão), Trier procurou modificar a linha de produção que padroniza os filmes dos grandes estúdios, principalmente os de Hollywood.

Dogville é um filme que nos remete ao teatro pois, algumas características da linguagem cinematográfica são abandonadas. O filme possui apenas marcações no chão para indicar o seu cenário (casas, ruas, árvores, cachorro etc.) e alguns objetos que ajudam na composição cênica. As figuras que compõem o espaço da narrativa e que dão concretude ao texto, pois permitem ao espectador estabelecer uma relação entre mundo e discurso, tais como: ruas, casas, mina, montanha, portão, cachorro etc, aparecem no plano verbal, mas não estão adensadas no plano visual como nos filmes tradicionais, sem, no entanto, prejudicar a ilusão referencial por parte do espectador. Observamos que esta é uma opção do enunciador, pois ele pretende desviar o olhar do enunciatário-leitor desse “adensamento figurativo” para permitir-lhe selecionar alguns traços e compor os actantes da narrativa, extrair das figuras os seus traços comuns e chamar a sua atenção para os temas que subjazem a cada uma delas e que independem das categorias de tempo, pessoa e lugar. A linguagem verbal que compõe a fala das personagens, a linguagem gestual e os escritos no chão que fazem parte do cenário do filme levam o espectador a fazer uma associação entre o conteúdo expresso pela língua

natural - a fala das personagens e o plano significativo do mundo natural, ou seja, a realidade sensível.

A história se desenvolve durante o período da Grande Depressão Americana na década de 1930. *Dogville* é uma pequena cidade, com apenas quinze habitantes, situada entre as montanhas do meio-oeste dos Estados Unidos. O enredo tem como protagonista Grace (Nicole Kidman), uma jovem que, fugindo de perigosos gângsters, encontra refúgio em *Dogville*. Ao chegar na cidade, Grace encontra Tom (Paul Bettany), um dos moradores da localidade, aspirante a escritor e filósofo. Por ser responsável pela direção das reuniões na comunidade, Tom propõe, aos seus vizinhos, oferecer abrigo a Grace em troca de pequenos serviços domésticos. Conforme se intensifica a procura de Grace pelos gângsters, mais perigosa se torna a situação dos moradores da cidade. Por esse motivo, os habitantes de *Dogville*, sentindo-se ameaçados pela presença da jovem na comunidade, passam a explorá-la cada vez mais, exigindo favores sobre-humanos. Para eles, quanto maior o risco que correm por conceder abrigo à moça, maior é o preço exigido, assim, além de cometerem abusos morais e trabalhistas, eles a exploram sexualmente.

Quando Tom se sente ameaçado pelas acusações de Grace, pelo fato delas irem de encontro aos valores morais e éticos pregados por ele, o rapaz a denuncia ao grupo de gângsters. A chegada dos criminosos à comunidade revela que a jovem fugia das imposições de seu pai, chefe da gangue, por não querer tornar-se uma conspiradora dos seus crimes juntamente com os seus subalternos. O retorno do grupo de criminosos permite um reencontro entre Grace e o pai. Após uma longa conversa, Grace pergunta ao seu pai se, caso ela retorne e aceite “tornar-se” sua filha novamente, ela iria receber o poder que lhe havia sido prometido. O pai concorda com o seu pedido. Diante disso, Grace diz que “se existe uma cidade que seria melhor sem ela, esta é uma”. Assim, tendo como objetivo vingar-se dos habitantes de *Dogville*, pai e filha decidem exterminar todos os habitantes da comunidade. Embora o filme seja dividido em dez partes (um prólogo e nove capítulos) sua argumentação pode ser dividida em três partes: na primeira, Grace é aceita na cidade ao se tornar útil a cada um dos moradores; na segunda, a polícia e os gângsters intensificam a procura por Grace e os moradores tornam-se cruéis com ela; e na terceira, ocorre o desfecho da trama com uma mudança de atitude de Grace.

Na observância das cenas que compõem o filme *Dogville*, reconhecemos itens e ideias próprias do espetáculo teatral, os quais mostram-se inéditos não só pelo enredo, mas pelos arranjos que os elementos que compõem esta narrativa (elenco, cenografia, montagem e direção) sofreram. Para a composição cênica, Von Trier criou um espaço cinematográfico

simples e despojado e incorporou elementos teatrais e literários utilizando vários componentes do teatro de Bertold Brecht (1967). O diretor utilizou alguns objetos em cena, mas nenhum cenário: apenas linhas pintadas no chão para demarcar as casas e as ruas da cidade. Esse artifício permite ressaltar a dramaticidade por meio da encenação, estender a profundidade de campo e sublinhar as consequências de cada ação individual em relação à comunidade, como na cena em que a protagonista (Grace) é estuprada enquanto todos os moradores, alheios a este acontecimento, estão ocupados com os seus trabalhos cotidianos.

Dogville não é apenas um filme sobre alguns mitos americanos ou sobre as relações de trabalho em tempos de crise, mas também um filme sobre o modo de representação que a indústria cinematográfica impôs ao cinema durante todo o século XX. Ao colocar a ação do filme sobre um palco, sem a totalização do “meio”, Trier recusa de forma taxativa uma das características principais do cinema convencional: o efeito-paisagem. Segundo Xavier (2005), um dos principais poderes de atração dos filmes industriais está no impacto que o contexto sociogeográfico (ou um detalhe que revele um fragmento de natureza) tem sobre o público. O importante a assinalar é que, enquanto na representação convencional o espaço pré-existe à ação, sendo na maioria dos casos um pano de fundo aleatório, em *Dogville*, o espaço é produzido pelos atores e seus gestos. É a ação física que determina o espaço e não o contrário, o que dá um sentido narrativo ao trabalho dos atores, assim, o espectador é obrigado a imaginar e a produzir imagens que não são dadas.

Ao contrário do que ocorre nas grandes produções cinematográficas, em que as cenas são montadas com ornamentos específicos com o propósito de iludir o espectador ou tirar a sua atenção sobre o que está ocorrendo, Trier trabalha na construção de um cenário que seja, além de um elemento de contexto, também um depoimento. Enquanto que no cinema convencional a cenografia serve apenas de pano de fundo para uma ação dramática que ocorre no primeiro plano, em *Dogville*, a dialética entre o cenário e os adereços se dá como um discurso que comenta e ilustra algumas ideias ao espectador. Os objetos cênicos que estão em cima do palco, estão lá com uma função específica a fim de contribuir para a construção da realidade contraditória que Trier quer revelar. Os pequenos objetos escolhidos que são mostrados nas cenas estão presentes para comentar aspectos específicos das ações das personagens ou retratar o papel social que elas desempenham na comunidade, como: o rádio, na casa de Tom, que anuncia o discurso do presidente americano, as estátuas chinesas que são vendidas na loja de Madame Ginger e Glória, que foram compradas por Grace e que são, ao final do filme, quebradas por essas personagens em um gesto de “estoicismo” e o tabuleiro de damas na casa da família Henson que alude ao formato do próprio cenário.

Quando observamos os elementos que compõem a narrativa de *Dogville*, verificamos que esse filme apresenta “pouco investimento figurativo”, ou seja, as figuras que compõem o espaço e que dão concretude ao texto, tais como: casas, ruas, portas, cachorro etc. não são apresentadas de forma exaustiva. Elas aparecem no plano verbal, mas não estão presentes, no plano visual, como na maioria dos filmes. Nesse sentido, a compreensão da narrativa é possível graças à linguagem verbal que ajuda na composição dos aspectos da dimensão visual e do efeito de realidade pelo espectador e lhe permite compartilhar de um espaço presente na cabeça das personagens. Observamos que esta escolha é uma opção do enunciador para permitir que o enunciatário selecione alguns traços para compor os actantes da narrativa, assim, o “invisível” se torna “visível” e ganha vida em função dos programas e percursos narrativos convocados e dos papéis temáticos acionados.

5 METODOLOGIA

"O signo linguístico é, pois, uma entidade de duas faces
 (...) Esses dois elementos estão intimamente unidos e
 um reclama o outro

Saussure

Considerando que o nosso objetivo neste trabalho é analisar, sob a perspectiva da Semiótica Discursiva, como ocorrem os mecanismos de articulação entre as diferentes linguagens que compõem o texto fílmico para a produção do sentido na narrativa e do efeito de realidade em *Dogville*, o próprio filme serviu como ambiente de base para a coleta de dados. A construção dos dados foi pensada para atender aos seguintes objetivos: a) verificar como a articulação entre a linguagem verbal e a linguagem não verbal contribui para a construção do universo temático-figurativo no filme *Dogville*; b) depreender como os procedimentos da ordem da sintaxe discursiva se articulam com os mecanismos de tematização e figurativização para gerar o mencionado efeito referencial; e c) descrever como as figuras que compõem o universo figurativo e que não estão adensadas no plano visual se apresentam e contribuem para a impressão referencial e efeito de realidade no filme.

Após a definição dos objetivos do nosso trabalho, demarcamos os liames metodológicos que orientaram o recorte e a análise dos dados. Neste capítulo, em um primeiro momento, tratamos da delimitação do universo em que a temática abordada por nós se insere. Para isso, listamos as figuras que são fundamentais para a compreensão da narrativa, tais como: casas, cachorro, plantação de groselhas, montanha, mina etc. Em seguida, partimos para a seleção do *corpus* e procedimentos de análise que nos auxiliaram na organização das cenas analisadas.

Dogville é um filme com três horas de duração, dividido em um prólogo e nove capítulos. Diante disso e do número de falas das personagens, realizamos um recorte dos dados de modo a contribuir para a seleção de uma amostra significativa que reproduza a realidade perpassada pela narrativa. Nosso foco de análise está voltado para o prólogo, tendo em vista que o consideramos uma parte fundamental da narrativa já que nele é apresentada a cidade e seus habitantes, e para algumas das cenas retratadas ao longo dos nove capítulos do filme, tendo em vista que elas reproduzem as relações estabelecidas entre a protagonista Grace e a comunidade de *Dogville*. Assim, selecionamos seis cenas do prólogo e vinte e seis

cenar dos capítulos com a transcrição das falas das personagens que foram traduzidas por nós do inglês para o português. Em seguida, relacionamos a linguagem verbal e a linguagem não-verbal (imagens, ruídos, movimentos da câmera) para apreender como ocorrem os mecanismos de produção do sentido na narrativa fílmica.

Nosso objetivo, ao realizarmos esse recorte, foi selecionar um número expressivo de cenas que não possuísse um enquadramento das personagens e que nos permitisse ter uma visão geral do cenário, de modo a reconhecermos a articulação que se dá entre as figuras que não estão adensadas no plano visual, os objetos que se relacionam com elas e a linguagem verbal. Constatamos que, em algumas cenas, ocorre a simultaneidade na apresentação das figuras pelas linguagens verbal e visual; em outros momentos, a linguagem verbal se antecipa na apresentação da figura e só posteriormente é que a reconhecemos na tela.

Neste trabalho, apropriamo-nos da proposta metodológica apresentada por Lúcia Teixeira (2009, p. 61), no artigo "*Para uma metodologia de análise de textos verbo-visuais*" que leva em conta os seguintes elementos: figuras e temas disseminados no discurso, por meio dos elementos verbais e visuais que nos permitem reconstituir a organização sêmi-narrativa do texto; mecanismos de articulação entre plano do conteúdo e plano da expressão e estratégia enunciativa que organiza todos os elementos e estabelece as formas de interação entre enunciador e enunciatário. Teixeira (2009) justifica essa proposta a partir de dois princípios apontados por Floch (2002) como fundamentais para a leitura de qualquer texto: a concepção do objeto analisado como um todo de significação que tem uma organização interna e a atenção à significação contextual de cada unidade ou de cada figura considerada.

5.1 Delimitação do Universo, Seleção do *Corpus* e Procedimentos de Análise

Com base em nossos objetivos, partimos para a seleção e para o armazenamento do *corpus*. Para isso, tomamos como método de coleta de dados o recurso *print scrin* (Yuan, 2003), que possibilitou a cópia fidedigna do material (cenas) que compõe o filme *Dogville*.

Por ser um filme de longa duração e com um grande número de cenas, selecionamos aquelas que compõem o universo das partes e que focalizam a simultaneidade de ações das personagens. Nosso objetivo foi identificar, a partir das figuras presentes no nível discursivo do texto, os temas que se referiam a elas, em seguida, buscamos explicar os mecanismos pelos quais essas figuras se concretizaram dando relevância à dimensão temática da narrativa.

Na perspectiva da leitura e da análise empreendidas em nosso trabalho, assumimos a posição de Greimas e Courtés (2011)³⁰ a respeito da segmentação, quando estabelecem que, se ela é um processo que tem o papel de colocar em evidência unidades textuais, do ponto de vista do percurso gerativo da significação, ela poderá ser considerada como um dos procedimentos de textualização³¹. Sob esse aspecto, o discurso é recortado em partes e as unidades textuais são estabelecidas e dispostas em sucessão.

Assim, a segmentação é um método que se aplica a todos os tipos de discursos e surge como uma ferramenta de auxílio no processo de leitura e análise dos enunciados fílmicos. Neste ponto, devemos observar como a teoria cinematográfica define o modo de trabalhar com a segmentação do discurso fílmico.

De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson (2001), quando se analisa um filme, uma ferramenta bastante útil de que o analista dispõe é a segmentação em sequências. Estas são frequentemente demarcadas por dispositivos cinematográficos (fades, dissoluções, cortes, tela escura, entre outros)³² e unidades formais significativas. Bordwell e Thompson (2001) notam que as sequências irão constituir as partes da trama da narrativa fílmica. Nessa, a maior parte das sequências é chamada de cena – termo usado no sentido teatral – para se referir às “(...) distintas fases de ação que ocorrem em um espaço e tempo relativamente unificados” (BORDWELL; THOMPSON, 2001, p. 79-80). Para o desenvolvimento da nossa dissertação, consideramos “cena” como uma unidade de ação dramática que, também depreensível de uma segmentação, focaliza uma determinada situação e um mesmo ambiente.

A segmentação proposta por Bordwell e Thompson (2001) pode ser complementada pelo que dizem Francis Vanoye e Anne Goliot – Lété (2012). Segundo esses autores, os critérios que permitem segmentar o filme são: o espaço, o tempo, as marcas de pontuação (cortes); a coerência, a lógica narrativa (cada ato gira em torno de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos ligados uns aos outros)³³. Observam os teóricos que cada corte não irá implicar, necessariamente, a passagem de um ato a outro. Com relação aos critérios de segmentação, esses não são, portanto, nem “mecânicos” nem rígidos, visto que diferem de um filme para outro e não podem suplantam uma boa intuição.

³⁰ GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 427, 428.

³¹ Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 504), textualização é o conjunto dos procedimentos - chamados a se organizarem numa sintaxe textual, que visam à constituição de um contínuo discursivo, anteriormente à manifestação do discurso nesta ou naquela semiótica (...).

³² Ver glossário.

³³ VANOYE, Francis; LÉTÉ, Goliot. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2012), a segmentação em sequências tem critérios que se assemelham aos que permitem segmentar o filme em grandes movimentos entendidos como atos. Essa proposta de divisão ganha um poder de síntese maior na concepção de Syd Field (1996). Ao tomar como premissa a ideia da estruturação de um filme, Field (1996, p.110) estabelece aquilo que denomina de “o paradigma estruturado” de uma narrativa e de um argumento fílmicos. O autor propõe então uma estrutura em que um filme possa ser dividido, assim como a concepção clássica aristotélica, em três grandes atos: Ato I – a apresentação; Ato II – a confrontação; Ato III – a resolução. No caso da narrativa fílmica de *Dogville*, o filme é dividido em um prólogo e nove capítulos, e sua argumentação pode ser dividida em três atos: no primeiro Grace é aceita na comunidade ao se mostrar útil a cada um dos moradores; no segundo, a polícia e os gângsters intensificam a procura por ela e os cidadãos da cidade mostram a sua crueldade; e, na terceira, ocorre o desfecho da trama com uma mudança de atitude da protagonista.

6 ANÁLISE DOS DADOS

A linguagem é inseparável do homem e segue-o em
todos os seus atos

Louis Hjelmslev

Neste capítulo, procederemos à análise das cenas selecionadas sem perder o foco do que se convencionou chamar, em semiótica discursiva, enunciação global. Para a sequência da análise aproveitamos uma organização textual fornecida pelo próprio filme: inicialmente foi analisado o prólogo e, em seguida, cada um dos nove capítulos. Essa estrutura do filme vai nos servir como primeira estratégia de segmentação para a nossa pesquisa tendo em vista que o nosso objetivo é escolher um número significativo de cenas que retratem os procedimentos de figurativização e de desfigurativização realizados pelo enunciador fílmico. Assim, iniciamos a nossa análise pela apresentação do prólogo.

Figura 1 – Prólogo: Representação da cena do prólogo



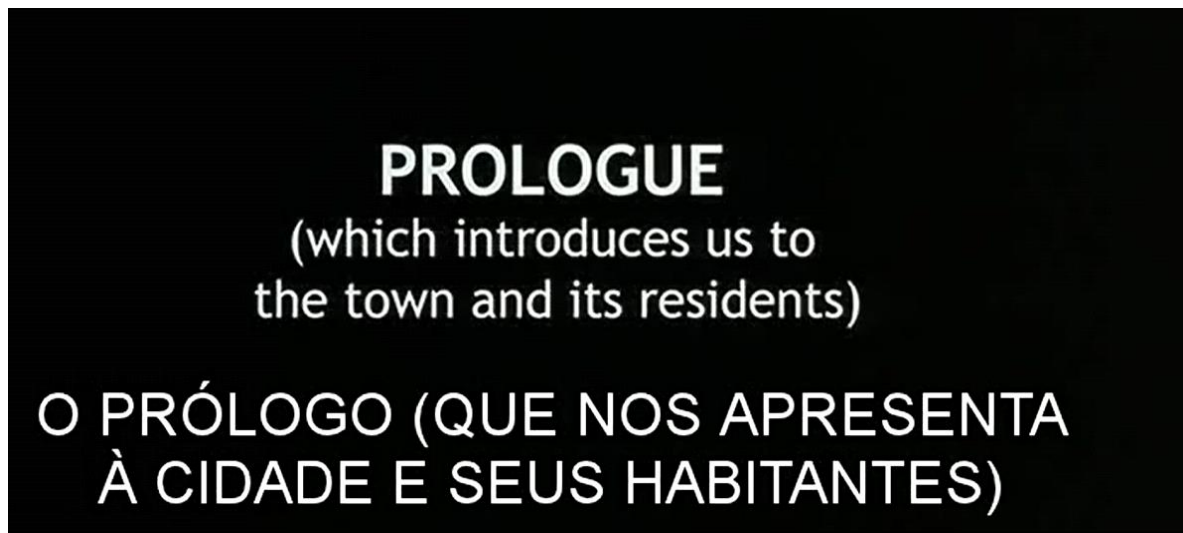
Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Segundo o Novo Dicionário Aurélio³⁴, a palavra prólogo [Do gr. *prólogos*, pelo lat. *Prologu*]. S.m. 1.V. *prefácio*, significa aquilo que “se diz no princípio, introdução”. Se analisarmos o significado dessa palavra composta pelo prefixo “pro-” – aquilo que antecede

³⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio**.1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.

uma ideia – e o radical “-logo” – a própria ideia –, verificamos que, ao fazer constar um prólogo na abertura do filme, o enunciador procura antecipar, para a instrução do enunciatário, os conteúdos mais abstratos do que aqueles ligados à dimensão figurativa, isto é, conteúdos de ordem temática, narrativa e fundamental. Sendo assim, tudo se passa como se o prólogo servisse para dar saliência às questões mais pertinentes do filme, ou seja, destacar os seus conteúdos tematicamente estruturados.

Figura 2 – Prólogo: Apresentação da cidade e de seus habitantes



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

Nesta cena, observamos que o enunciador chama a atenção para a dimensão narrativa e seus componentes: a cidade, que representa o actante coletivo, e seus habitantes, que representam os actantes individuais. O primeiro aspecto que é reforçado no prólogo é a situação de pobreza em que a cidade vive. Esse tema é figurativizado, no plano visual, por meio do estrago material dos barracos em que vivem os moradores e, no plano verbal, pela fala do narrador e dos actantes individuais. A fala do narrador que diz: “*A maioria das casas eram miseráveis, parecidas com barracos na verdade. A casa onde Tom morava era a melhor embora nos bons tempos tenha se passado por apresentável*³⁵ (...)” ancora espaço-temporalmente o filme situando-o durante a Grande Depressão Americana da década de 1930, período em que se passa a narrativa. Essa informação também pode ser percebida, na linguagem visual, a partir do estilo de vida dos moradores de *Dogville*, tais como: figurino dos atores, ambientação das casas, em suma, pelo estilo de vida representado.

³⁵ “*Most of the buildings were pretty wretched more like shacks, frankly. The house in which Tom lived was the best, though and in good times might almost have passed for presentable*”.

olmo³⁸ jamais tivesse feito sombra em *Dogville*", motivo pelo qual, os moradores da cidade não viam razão para mudar aquele lugar. Assim, diante da descrição apresentada, podemos dizer que a cidade, na ordem do "parecer", é calma, tranquila e habitada por pessoas boas e satisfeitas com a realidade em que vivem. Inicialmente, o narrador começa a instalar no enunciado um plano geral, ou seja, um espaço enuncivo; mas, a partir do movimento de aproximação da câmera, observamos a denegação desse espaço enuncivo, o qual é responsável por um efeito de objetividade e distanciamento e a sua conversão em espaço enunciativo, gerando um efeito de subjetividade e aproximação.

Outro elemento que nos chamou atenção no filme, foi a casa do personagem Tom (Thomas Edison Junior).

Figura 4 – Prólogo: Casa de Thomas Edison



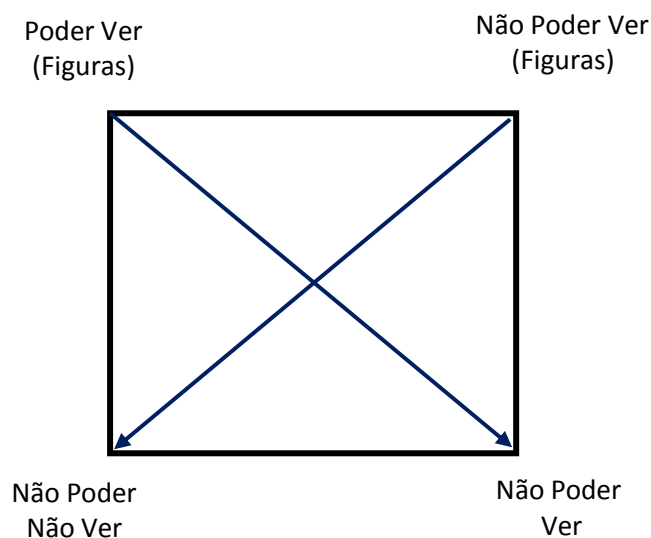
Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

Na figura 4, vemos a casa de Tom (casa de Thomas Edison) a qual é apresentada como a melhor casa da cidade, embora nos "bons tempos", ou seja, antes do período da Grande Depressão Americana, ela tenha se passado por "apresentável". Tom é filho de um médico aposentado que vive com uma modesta pensão. Ele é escritor, descrito como dono de uma luz, isto é, de um talento especial, por esse motivo, ele é o líder da cidade e responsável por presidir as assembleias, que ocorrem na igreja para discutir os assuntos de interesse da comunidade.

³⁸ [Do lat. *Ulmus*.]S.m. Árvore da família das ulmáceas, própria da Europa e ausente nos trópicos, que tem folhas simples e dísticas, exíguas flores monoclamídeas, fruto drupáceo, e cuja madeira tem importância local. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio**.1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.

A casa desse morador, assim como as demais da cidade, possui paredes, telhado, portas e janelas que não estão adensadas visualmente. O sema “porta” se presentifica por meio do gesto dos personagens. Ao assistirmos à cena representada pela figura 4, vemos que ela é constituída a partir dos gestos de Tom – ao fazer o movimento de pegar na maçaneta para abri-la, no movimento do seu corpo ao abrir a porta para sair de casa e no curvar-se para fechá-la, no gesto de bater, bem como no ranger desse objeto. A figura “parede” por sua vez, pode ser percebida a partir de traços no chão os quais servem para delimitar o espaço de cada uma das casas e leva o espectador à apreensão da figura “casa”. Essa apresentação no plano visual permite ao espectador acompanhar, simultaneamente, o que ocorre no cotidiano de cada família e se apresenta como uma estratégia enunciativa permitindo-lhe ver tanto os acontecimentos que ocorrem na esfera pública quanto na esfera privada de cada um dos moradores. Essa estratégia de "descortinar" as casas é importante para que o enunciador vá revelando gradativamente o verdadeiro “*ser*” dos habitantes de *Dogville*, ocultado pelo *parecer* civilizado. Assim, a partir dessa análise podemos afirmar que, no nível do enunciado, a oposição entre o público e o privado se mantém, pois os atores, que podem ver as figuras, conseguem fazer essa distinção. Já no nível do enunciatário, essa diferenciação não existe no plano visual tendo em vista que o observador não pode ver as figuras que constroem a ideia de privacidade, conforme pode ser observado na figura que se segue.

Figura 5 – Oposição público e privado



Dando continuidade à nossa análise, observamos a figura “cão” e vemos como ela é apresentada no plano visual da narrativa fílmica.

Figura 6 – Prólogo: Cachorro Moisés



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

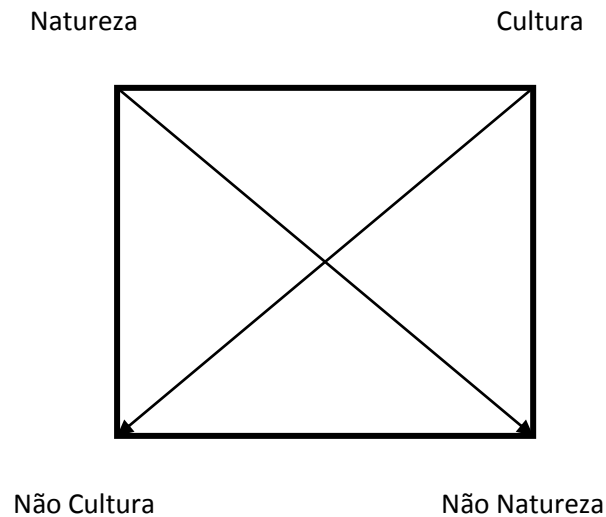
Na figura 6, vemos o foco da câmera fechar-se em direção ao cão Moisés. Os elementos em cena, no plano visual, que nos remetem a essa figura são: o desenho no chão, a palavra "dog" e os objetos osso e coleira; já no plano sonoro, temos o latido do animal. O personagem Chuck se surpreende ao ver um pedaço de osso com carne ao lado do cão³⁹. Ele diz que são tempos de crise e, por isso, nenhuma carne deve ser dada ao animal, além disso, se ele é alimentado, não vigiará a cidade. Chuck utiliza a palavra "mutt", que em português significa "vira-lata"; assim, a partir da figura desse animal e dos dizeres relacionados a ele, observamos a presença de dois temas na narrativa: pobreza e segurança. O cão vira-lata é o guardião da cidade, responsável pela sua segurança, embora, como é dito pelo narrador, não existe nada em *Dogville* que possa ser roubado. Em virtude dessa situação de pobreza, o cão deve ser mantido com fome para que ataque o inimigo. Assim, a partir da apresentação que foi feita, podemos dizer que o animal fica do lado de fora da casa por ser um mero cão de guarda responsável pela segurança do lugar e não um animal de estimação tratado com afeto por seus donos.

Observamos que o cão, embora seja um ser vivo, não está adensado, no plano visual, como os habitantes de *Dogville*. Esse desadensamento figurativo confere-lhe um aspecto de objeto, uma vez que ele é apenas mais um elemento que compõe a cidade. Ele não pertence àquele lugar por não partilhar da maldade que caracteriza os seus habitantes e, por isso,

³⁹Chuck: - *Who gave Moses that boné? It's still got meat on it. Children: - Jason did. Chuck: - Jason gave that mutt a bone with meat on it? When did we last see meat? Next time you waste good food, I'll take your knife away. I would of know it was you give 'n meat to eat. Moses was meant to be hungry! To keep watch.*

encontra-se em disjunção total com a cidade. Desse modo, podemos afirmar que o cão Moisés não pertence à natureza e nem tampouco à cultura.

Figura 7 – Oposição natureza e cultura



Na sexta cena analisada neste trabalho, vemos um diálogo entre Tom e Bill em que eles discutem um dos temas principais da narrativa em *Dogville*: a aceitação.

Figura 8 – Prólogo: Diálogo entre Tom e Bill



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

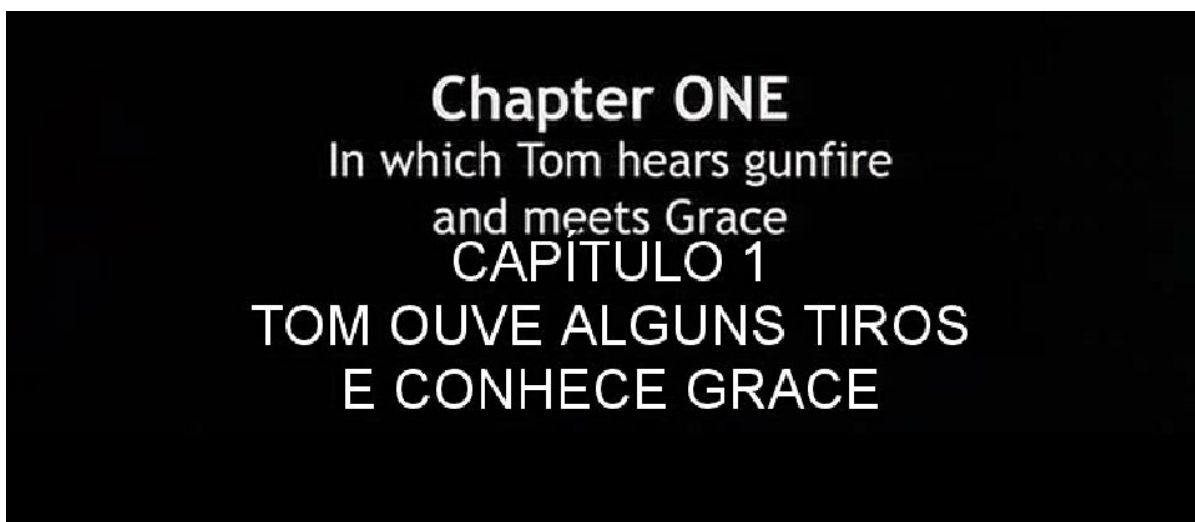
Na figura 8, vemos Tom ir à casa do seu amigo Bill para discutir alguns assuntos de interesse da comunidade, enquanto jogam uma partida de damas. Tom, como aspirante a escritor, aborda questões de natureza moral e filosófica com o objetivo de levar os moradores de *Dogville* a refletirem sobre esses assuntos. O narrador se utiliza de uma debreagem

enunciva para apresentar os personagens: *”Como sempre Bill tentava disfarçar no jogo”*. Essa afirmação pode ser verificada, no plano visual, por meio das peças escondidas por ele embaixo dos objetos. Em seguida, ao delegar voz aos interlocutores, o narrador provoca uma mudança da debreagem enunciva para a enunciativa, o que nos leva a acreditar que o discurso produzido por Tom seria subjetivo. No entanto, esse ator faz uso da debreagem enunciva (temos uma debreagem enunciva dentro de uma enunciativa) para criar um efeito de distanciamento e objetividade. Ao abordar o tema da aceitação com o seu amigo Bill, Tom diz que: *“o povo de Dogville tem um problema com aceitação”*. Essa afirmativa em terceira pessoa coloca-os de fora do enunciado, conforme podemos observar a partir da transcrição do diálogo entre ambos:

Tom: - Parece que o povo de Dogville tem um problema com aceitação. O que eles realmente precisam é algo para eles aceitarem. Alguma coisa tangível como um presente.⁴⁰

Assim, o mesmo “disfarce” que Bill se utiliza, na partida do jogo de damas, Tom usa para abordar o tema moral da “aceitação”. A figura jogo, que nos remete aos semas: estratégia, regras, oposição, figurativiza não apenas o tema “lazer”, mas também o tema “discurso”. Na narrativa, a temática da aceitação é figurativizada por meio da personagem Grace que chega à cidade porque está fugindo de um grupo de poderosos gângsters, conforme podemos observar nas cenas seguintes:

Figura 9 – Capítulo 1: Cena de abertura do primeiro capítulo

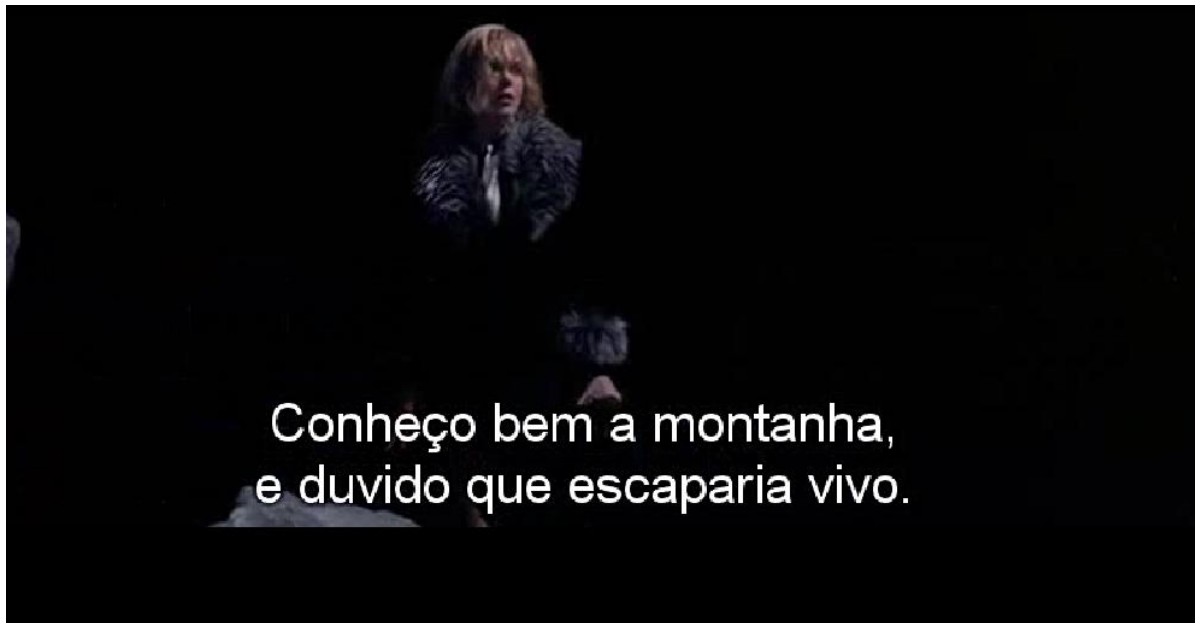


Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l].2003.

⁴⁰*Tom: See if the people of Dogville have a problem with acceptance.
Tom: - I don't know. I'm gonna have to do some thinking.*

Na figura 9, vemos a primeira cena do capítulo 1 que nos antecipa o que sucederá na narrativa.

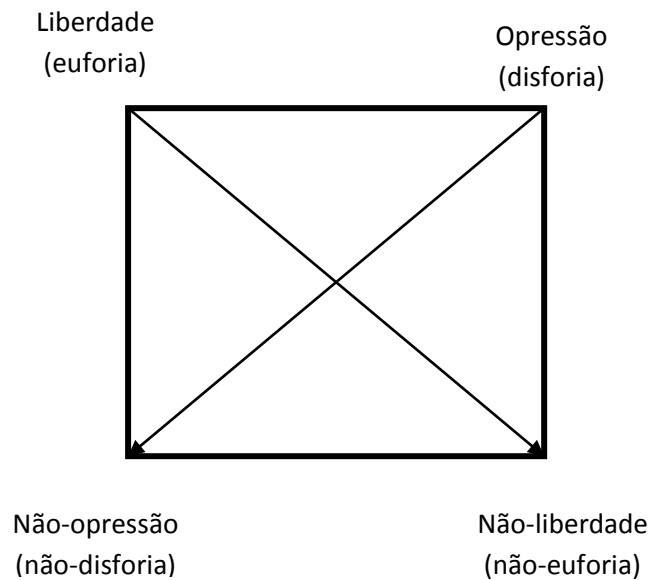
Figura 10 – Capítulo 1: Grace chega a cidade e é vista pela primeira vez por Tom



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l].2003.

Na figura 10, Grace, recém-chegada à *Dogville*, é vista pela primeira vez por Tom e, assustada, ela procura escapar subindo em uma montanha. A jovem não quer fazer parte do grupo de gângsters ("os fora da lei") chefiado por seu pai, por isso, ela foge até chegar à cidade onde é acolhida por Tom. Grace está em disjunção com os valores liberdade, bondade e generosidade e busca entrar em conjunção com esses objetos a partir da sua aceitação pelos moradores de *Dogville* e da sua permanência na cidade. Assim, a partir dessa descrição, podemos dizer que Grace se encontra em um estado inicial de dominação (opressão) e busca entrar em conjunção com a liberdade. Ao fugir do grupo de gângsters e chegar à cidade, ela passa da dominação negativa (disfórica), à não-dominação (não-disfórica) até chegar à liberdade (eufórica).

Figura 11 – Oposição Opressão e Liberdade



Na cena da figura 10, à primeira vista, o espectador talvez tivesse dificuldades em perceber que se trata de uma "montanha". No entanto, a apresentação dessa figura é feita, inicialmente, por meio da linguagem verbal, no prólogo da narrativa. Quando o narrador, ao apresentar a cidade, diz que *Dogville* ficava em *Rocky Mountains* nos Estados Unidos, ele ancora espacialmente a cidade em um lugar de "montanhas rochosas"⁴¹. Vemos ainda, na figura 8, o personagem Tom alertar Grace sobre os perigos que ela estaria correndo ao tentar escalar a montanha. Já no plano visual, reconhecemos um grande “bloco de pedra de cor escura”, o gesto da personagem para escalá-la, o movimento de abertura da câmera, além de uma oposição dos planos “/alto/ vs /baixo/”. Assim, a articulação da linguagem verbal e visual, permite ao espectador realizar um procedimento de figurativização desse discurso, e concluir que se trata da figura aludida.

Vejamos agora uma cena que retrata mais uma importante figura que compõe o espaço cênico da narrativa: a figura mina.

⁴¹*Dogville was in the Rocky Mountains in the USA (...) Dogville ficava nas montanhas rochosas dos EUA.*

Figura 12 – Capítulo 1: A mina



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

Na figura 12, podemos ver outro item que compõe o espaço cênico do filme: a mina. No plano visual, os únicos elementos que nos remetem a ela são: as estacas de madeira, os gestos de Grace, ao curvar-se para adentrá-la, e o ato de permanecer sentada em seu interior. Nesta cena, vemos Grace se escondendo e, em seguida, observamos um movimento de “fechamento da câmera” – e a oposição entre as categorias *fechamento x abertura* – cujo foco está voltado para a personagem com o corpo “encolhido”.

Observamos que a relevância desta figura, na narrativa, está em nos remeter ao tema "percurso de pedras", pois costumamos dizer que em momentos difíceis, caminhamos sobre "pedras" para em seguida chegarmos às "minas" que é sinônimo de prosperidade. A figura mina figurativiza também o tema garimpo. E esse era o papel de Tom como líder da comunidade: explorar a alma dos moradores de *Dogville* e provocar-lhes reflexões morais. Essa conclusão foi possível em virtude da apresentação do narrador no prólogo que diz: "*Tom estava sempre ocupado garimpando. Apesar de não amaldiçoar seu caminho de pedras, ele amaldiçoava aquilo que era ainda mais difícil, isto é, a alma humana (...)*"⁴². Além disso, o diálogo que se sucede entre Grace e Tom também nos confirma tratar-se da figura “mina”:

Tom: - Você tem algo a ver com aqueles tiros?

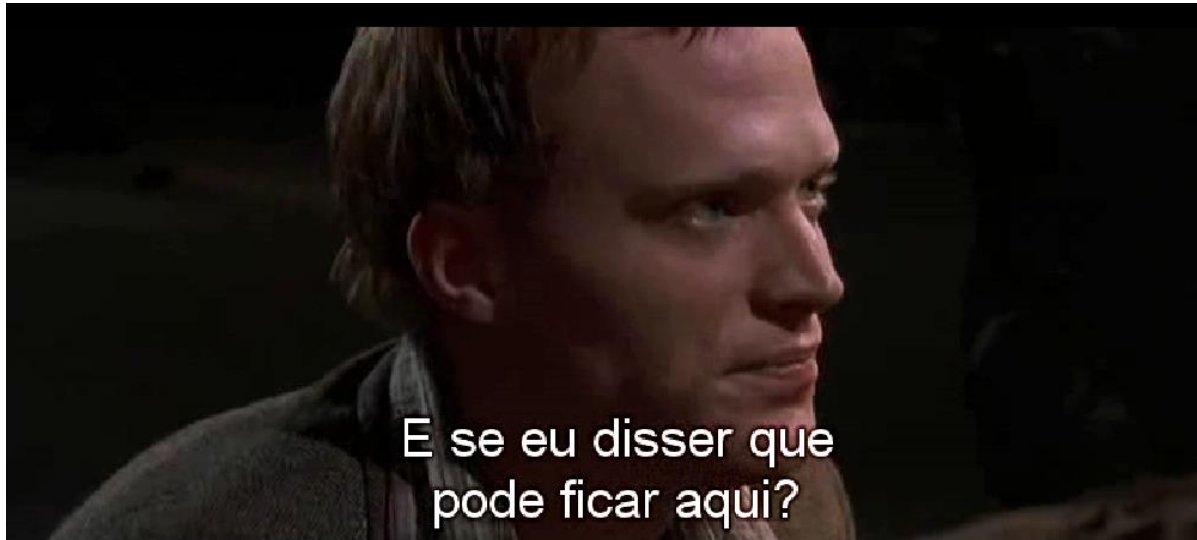
Grace: - Me ajude. Me ajude, por favor!

⁴²(...) he'd merely reply “mining”. For although he did not blast his way through rock, he blasted through what was even harder... namely the human soul (...).

Tom: - Você pode se esconder na mina. Lá dentro!⁴³

A partir desse diálogo inicial, vemos que Grace é acolhida por Tom que, por conhecer bem a cidade, ajuda a fugitiva a esconder-se dos gângsters. Dando sequência, analisemos a seguinte cena:

Figura 13 – Capítulo 1: Tom convida Grace a ficar na cidade



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l].2003.

Na figura 13, vemos que Tom convida Grace a permanecer na cidade conforme o diálogo⁴⁴ a seguir:

Tom: - E se eu disser que você pode ficar aqui?

Grace: - Aqui? Mas mesmo se você disser isso, é impossível. A cidade é muito pequena. Eu preciso me esconder. As pessoas fariam perguntas.

Tom: - Bem, talvez não importe. Não se todos eles quiserem te ajudar também.

Grace: - Você está dizendo que todos aqui na cidade são como você?

Tom: - São pessoas boas. Você sabe, pessoas honestas. Todos se ajudam! Talvez eles te rejeitem, mas eu acho que valeria a pena perguntar.

⁴³Tom: - Did you have anything to do with those gunshots? Grace: - Help me. Help me, please! Tom: - You can hide in the mine. In there!

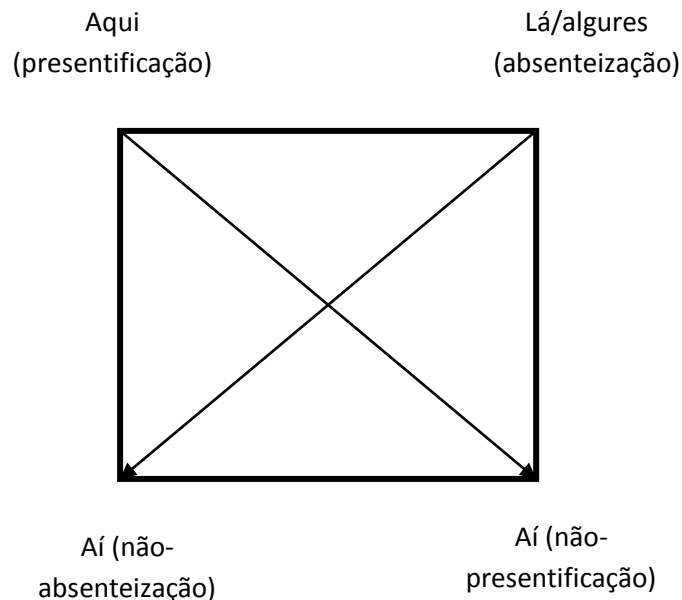
⁴⁴Tom: - What if I Said you could stay here? Grace: - Here? But even if you meant it it's impossible. It's a very small town. I have to hide. People will ask questions. Tom: - Well, it might not matter. Not if they all wanted to help you too. Grace: - Are you saying that everybody in this town is like you? Tom: - They're good people. You know, they're honest people. They've all been in need themselves. They might well turn you down, but I think it would be worth the trouble to ask. Grace: - But I got nothing to offer them in return. Tom: - No. I think you have plenty to offer Dogville.

Grace: - Mas eu não tenho nada pra dar em troca.

Tom: - Não, acho que você tem muito a oferecer a Dogville.

A análise dessa cena nos permite concluir que, desde o princípio, Grace se apresenta como um objeto-valor para Tom, o qual é disseminado, ao longo do filme, sob o tema da sexualidade. A partir do diálogo, reconhecemos uma debragem enunciativa que produz um efeito de aproximação e subjetividade, o qual está em consonância, no plano visual, com o *close* sobre Tom. No caso da espacialidade, esse efeito de aproximação se manifesta por meio da oposição entre as categorias *presentificação x absenteização*. Essa presentificação torna presente, visível e concreto, no espaço do enunciador, algo que estava fora da situação de enunciação, o que indica o seu interesse por aquilo que ele “pôs” perto dele.

Figura 14 – Oposição presentificação e absenteização



A partir da descrição que foi feita, observamos que Tom estabelece um *contrato fiduciário* com Grace para protegê-la. Ele se coloca como *destinador-manipulador* responsável pelos valores do discurso e capaz de levar seu destinatário (Grace) a crer e a fazer, e, por conseguinte, a modificar o estatuto de Grace, o qual é de disjunção com o objeto-valor liberdade, bondade e generosidade, para o de conjunção. Na cena analisada, Tom utiliza uma manipulação por “*tentação*” ao afirmar que todos os moradores de *Dogville* são pessoas boas, honestas e que se ajudam, para convencer a moça a ficar na cidade.

Figura 15 – Capítulo 1: Primeira assembleia na igreja



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Na cena representada na figura 15, assistimos à realização de uma assembleia na qual Tom, como líder da comunidade, faz uma leitura sobre valores morais e aborda o problema humano do "receber", de acordo com o diálogo abaixo:

Pai de Tom: - Tenho certeza de suas boas intenções, Tom, mas todos na cidade, acredito, têm ótimo senso de comunidade. Moramos lado a lado e todos nos conhecemos. Tenho um belo juízo do meu próprio caráter (...).

Tom: - Mas todo o país seria melhor com atitudes francas e de aceitação.

Pai de Tom: - Você não está sugerindo que todos devemos dar a mão a quem precisa de ajuda?

Tom: - Não, essa não é a questão, nós nos preocupamos com os seres humanos, aqui⁴⁵ (...).

Nesse momento, Tom conta aos seus vizinhos sobre a chegada de Grace à comunidade e apresenta-a a todos. Ele propõe que a fugitiva fique escondida no lugar, entretanto os moradores não concordam com a ideia, inicialmente, mas após o discurso de Tom, as pessoas são convencidas e aceitam abrigar a jovem.

A partir da análise da cena e dos diálogos, podemos dizer que Tom figurativiza, no nível discursivo, o papel de destinador - manipulador, pois, por meio das competências que

⁴⁵Tom's father: - Now I'm sure that you wish us well Tom. But as any town I believe this one has a very fine sense of community. Living side by side we all know one another. I'm a pretty fair judge of character myself (...). Tom: - The whole country would be better served with a greater attitude of openness and acceptance. Tom's father: - You're not suggesting that we all wouldn't help out if someone needed help. Tom: - No, that's not the point, that's not the point. We care for human beings up here (...).

possui, ele é capaz de transformar os moradores da comunidade, gerando nestes um *querer-fazer* relacionado à permanência de Grace na cidade.

Analisemos a cena seguinte, em que Grace dá o seu parecer sobre a cidade de *Dogville*:

Figura 16 – Capítulo 1: Grace expressa sua opinião sobre a cidade de Dogville



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l].2003.

Após uma breve apresentação da cidade e de seus moradores feita por Tom, Grace sanciona positivamente a comunidade, quando diz: "(...) *tudo que vejo, é uma linda pequena cidade no meio de magníficas montanhas. Um lugar onde pessoas têm esperanças e sonhos apesar das duras condições (...)*⁴⁶". Quando analisamos a fala da personagem Grace, no plano verbal, e o *close* sobre esta personagem, no plano visual, reconhecemos uma debreagem enunciativa responsável pela produção do efeito de aproximação e subjetividade, o qual está em consonância com o juízo pessoal que ela emite sobre a cidade. Constatamos que na tela do *parecer*, *Dogville* se mostra como um belo lugar, de pessoas boas e honestas, mas ao longo da narrativa verificamos que ela "*parece-ser*", mas na realidade não é.

Passemos à cena seguinte, que mostra um diálogo entre Tom e Grace em que aquele age como destinador-manipulador desta:

⁴⁶ Grace: - (...) All I see is a beautiful little town in the midst of magnificent mountains. A place where people have hopes and dreams even under the hardest conditions (...).

Figura 17 – Capítulo 1: Tom propõe a Grace oferecer trabalho braçal em troca da sua permanência na cidade



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Na figura 17, Tom apresenta seu plano à Grace: oferecer trabalho braçal como preço a ser pago para permanecer na cidade, o qual é aceito por ela. Nesse momento, verificamos que é estabelecido um contrato fiduciário entre a jovem e a comunidade de *Dogville*: ela presta serviços e em troca recebe casa, comida e moradia. Assim, o tema relação econômica que surge a partir desse contrato entre Grace e os moradores da cidade é figurativizado por meio dos trabalhos de professora, enfermeira, cortadora de lenha etc., os quais são prestados a cada família da comunidade, conforme podemos verificar nas cenas a seguir.

Figura 18 – Capítulo 2: Grace começa a trabalhar



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Na figura 18, vemos Grace trabalhando na plantação de groselha de Madame Ginger. A articulação da linguagem verbal e não-verbal contribuem para a formação da isotopia “plantação de groselha”. No plano verbal, temos a voz do narrador que nos apresenta o contexto da cena: *"Depois de algumas capinadas nas mudas de groselha, afastou-se. O cuidado de Grace até que suas inexperientes mãos de alabastro começaram a ter prática com a capinagem e com a cidade⁴⁷"*. No plano visual, temos a tomada de câmera em um movimento de aproximação que nos permite ver Grace no momento em que ela está lavrando a terra com uma enxada – ou seja, o ato de lavrar também se presentifica por meio da linguagem gestual. Além disso, vemos alguns desenhos no chão, a expressão, em inglês, “arbustos de groselha” e uma corrente de madeira; já no plano sonoro, temos o barulho da enxada. Nesta cena, Grace é o sujeito do fazer para a cidade, pois presta serviços para cada um dos moradores. Assim o tema relação econômica, nesta cena, é figurativizado pelo trabalho de cultivo da terra.

Dando sequência, vejamos a cena seguinte, figura 19, em que o tema: relação econômica é figurativizado por meio do trabalho de cuidadora que Grace presta a June:

Figura 19 – Capítulo 2: Grace cuida de June



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

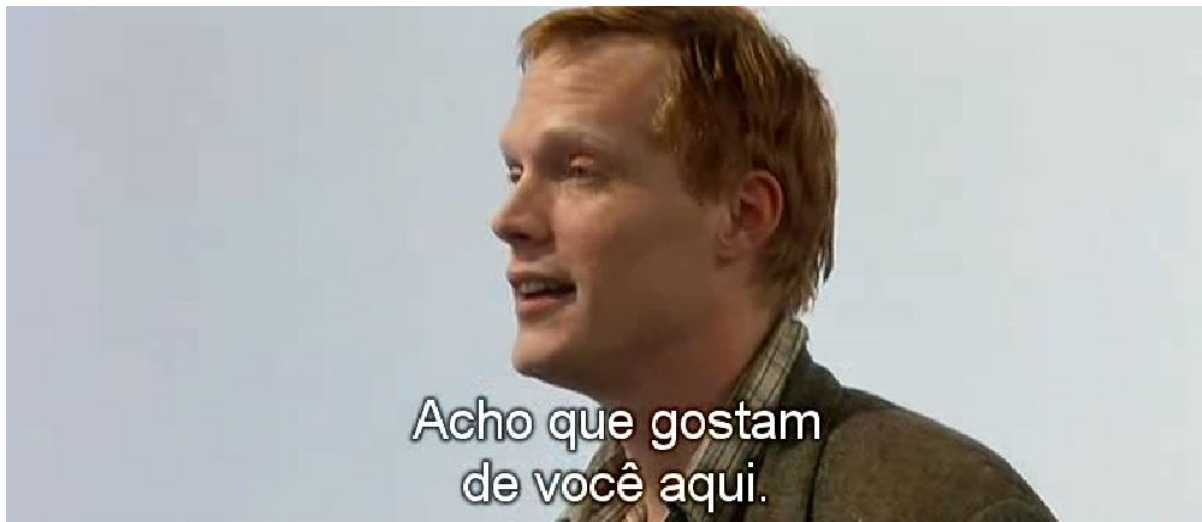
O reconhecimento da figura “cuidadora” é possível, no plano visual, por meio da linguagem gestual: quando Grace segura June para sentá-la ou se abaixa para receber um objeto de sua mão. Já no plano verbal, temos a voz do narrador que diz: *"Olívia não deixava ninguém ajudar na toilet de June enquanto ela estava no trabalho (...) até agora elas tinham*

⁴⁷Narrator: (...) After a few of the wild little gooseberry bushes had given up the ghost in the care of Grace's, as yet unpracticed alabaster hands things began looking up with the weeding and the town.

*enfrentado esplendidamente com a excelente habilidade de Olivia de trocar fraldas*⁴⁸ (...). Nessa cena, vemos que a articulação entre as linguagens verbal e visual contribuem para a formação da isotopia “cuidadora”.

Assim, a partir da voz do narrador e das figuras analisadas, podemos afirmar que os primeiros dias de Grace em *Dogville* transcorrem com normalidade. A jovem busca a aceitação das pessoas da cidade mostrando-se amável, prestando-lhes serviços como dama de companhia, cuidadora, professora etc. e sancionando todos positivamente. Após duas semanas residindo no lugar, os moradores se reúnem, conforme havia sido estabelecido anteriormente, para decidir sobre a permanência da jovem. As quinze badaladas do sino da igreja indicam que cada um deles concordou que ela ficasse, de acordo com o diálogo abaixo:

Figura 20 – Capítulo 3: Tom dá a notícia para Grace sobre a concordância de permanência em Dogville



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I.].2003.

Grace: - Todos.

Tom: - Chuck!

Grace: - Chuck!

*Tom: - Todos. Acho que gostam de você.*⁴⁹

Na figura 20, vemos Tom dar a notícia a Grace de que todos os moradores concordaram com a permanência dela na cidade, inclusive Chuck, personagem que não simpatizava com a moça. Diante disso, podemos concluir que Grace representava um objeto-valor para a comunidade, pois era vista como um objeto de produção para eles. Isso é o que vemos na figura a seguir.

⁴⁸Narrator: Olivia didn't need anyone to help June to the toilet while she was at work as hitherto they had coped splendidly with Olivia's excellent diaper arrangement.

⁴⁹ Grace: - Todos. Tom: - Chuck! Grace: - Chuk. Tom: - Everyone. I think they like you here.

Figura 21 –Capítulo 4: Grace ajuda Bill em uma partida de dama



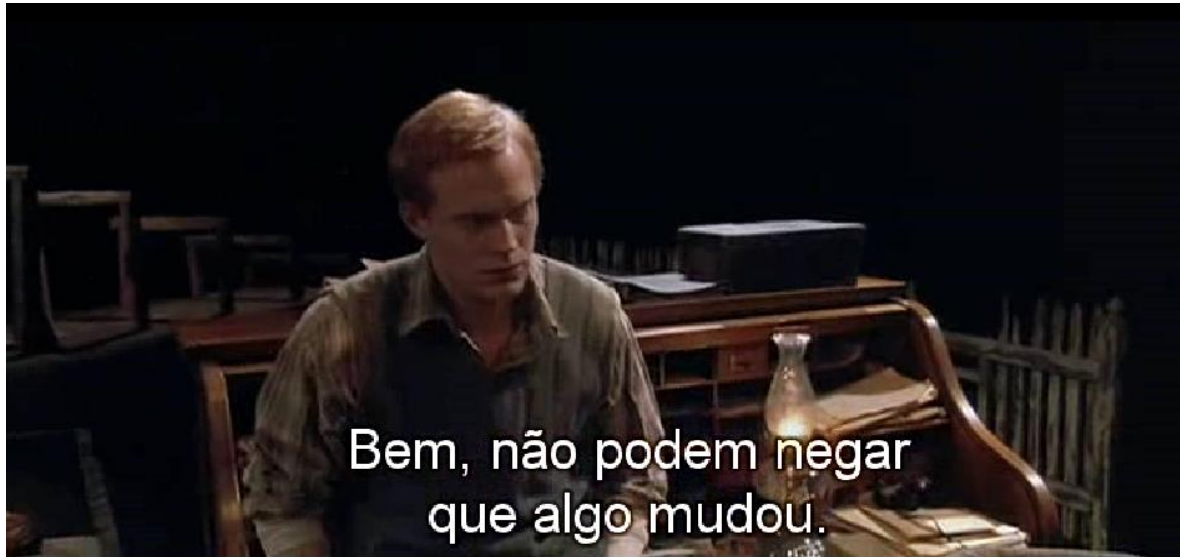
Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

Na cena representada na figura 21, vemos Grace ajudar Bill em uma partida de dama. O gesto de Grace, sentada ao lado de Bill enquanto o observa jogar, o ato de esperar pacientemente que este jogue e o *close* da câmera, nos faz concluir que ela se tornou uma amiga para todos os moradores da cidade. Neste capítulo, podemos observar que Grace cumpre o contrato fiduciário estabelecido entre ela e os moradores de *Dogville*, pois continua a prestar serviços para cada família daquele lugar em troca de aceitação. Esse tema é figurativizado por meio dos trabalhos que ela realiza como enfermeira de Thomas Edison, cuidadora de June, cortadora de lenha, professora dos filhos de Vera e Chuck etc. Isso pode ser observado na voz do narrador que nos diz sobre alguns desses trabalhos: *“Então ela pode ser os olhos de Mc Kay, uma mãe para Ben, amiga de Vera, e o cérebro de Bill (...). Lentamente aquelas mãos de alabastro se transformaram em um par de mãos que faziam parte daquela pequena comunidade rural*⁵⁰.

No entanto, como os gângsters retornam à cidade e colocam cartazes de busca com fotos de Grace, os moradores começam a se sentir desconfortáveis com a presença da jovem. Esse fato transforma o contrato fiduciário firmado entre eles, como podemos ver a partir da cena e dos diálogos a seguir:

⁵⁰Narrator: So she could serve as eyes for McKay, a mother for Ben, friend for Vera and brain for Bill (...) Slowly those alabaster hands turned into a pair of hands that could have belonged to anyone in any little rural community.

Figura 22 – Capítulo 5: Tom diz a Grace que os moradores estão se sentindo ameaçados com a presença dela na cidade



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Tom: - (...) Bem, eles não podem negar que algo mudou... Mas não contar à polícia, eles sentem que estão cometendo um crime.

Grace: - Eu acho que eu deveria partir.

Tom: - Não!

Grace: - É o bastante!

Tom: - Eu sugeri o contrário!

Grace: - Você fez isso?

Tom: Do ponto de vista dos negócios, sua presença aqui ficou mais custosa, porque é mais perigoso pra eles tê-la aqui. Não que eles não a queiram, mas eles sentem que deveriam ter algo em troca, alguma compensação (...).

Grace: - Então, qual compensação sugeriu?

Tom: - Eles queriam que você trabalhasse mais horas, ao invés disso, sugeri que você fizesse as visitas duas vezes ao dia (...). É o único meio de não causar desagrado.

Grace: - Bem, parece um pouco difícil de pôr em prática (...). E aí todos me deixam ficar?

Tom: - Não. Sra. Henson acha que também devemos reduzir seu pagamento. Apenas um valor simbólico. Veja... a palavra "perigosa" no cartaz a preocupa.

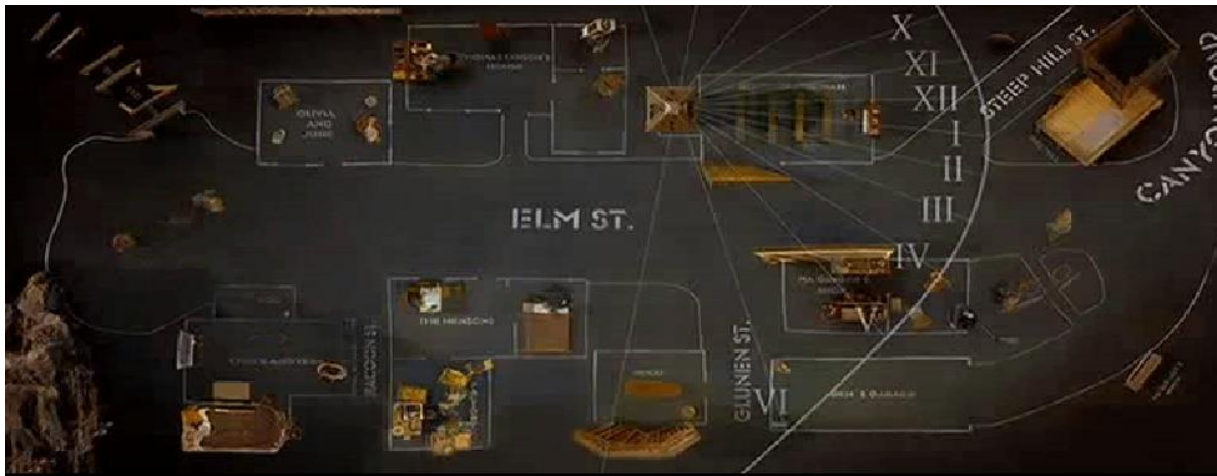
Grace: - Eu faço qualquer coisa. Se tiver que trabalhar duro, mais horas e receber menos, então farei isso. Claro que farei. Só quero saber se eles preferem que eu deixe a cidade⁵¹.

⁵¹Tom: - Well, they couldn't really argue that anything had changed. But by not telling the police they felt they were committing a crime themselves. Grace: - I think I should leave. Tom: - No. Grace: - Enough is enough.

A partir do diálogo acima, podemos afirmar que Grace é um sujeito do fazer para a cidade de *Dogville*. A relação que ela estabelece com a comunidade constitui o tema "relação econômica", o qual é figurativizado pelos trabalhos prestados à comunidade. Assim, podemos dizer que os moradores de *Dogville* nunca a viram como uma cidadã daquele lugar, mas tão somente como um objeto de produção. Tom utiliza uma debreagem enunciativa para falar com Grace sobre a mudança no contrato estabelecido inicialmente entre ela e os moradores de *Dogville*, e a exigência desses para que ela trabalhasse mais. O uso da debreagem enunciativa isenta Tom dessa exigência tendo em vista que ela produz um efeito de objetividade e distanciamento.

Tom mantém uma relação passional com a moça e, por isso, ele age como destinador-manipulador dos moradores com o objetivo de transformar o status de Grace perante à comunidade. No entanto, a partir da visita dos gângsters, as condições estabelecidas inicialmente no contrato fiduciário entre Grace e os habitantes se modificam, e a relação econômica existente se transforma em uma relação de exploração (ou relação de escravidão).

Fig. 23 – Capítulo 5: Mostra um aumento da jornada de trabalho de Grace



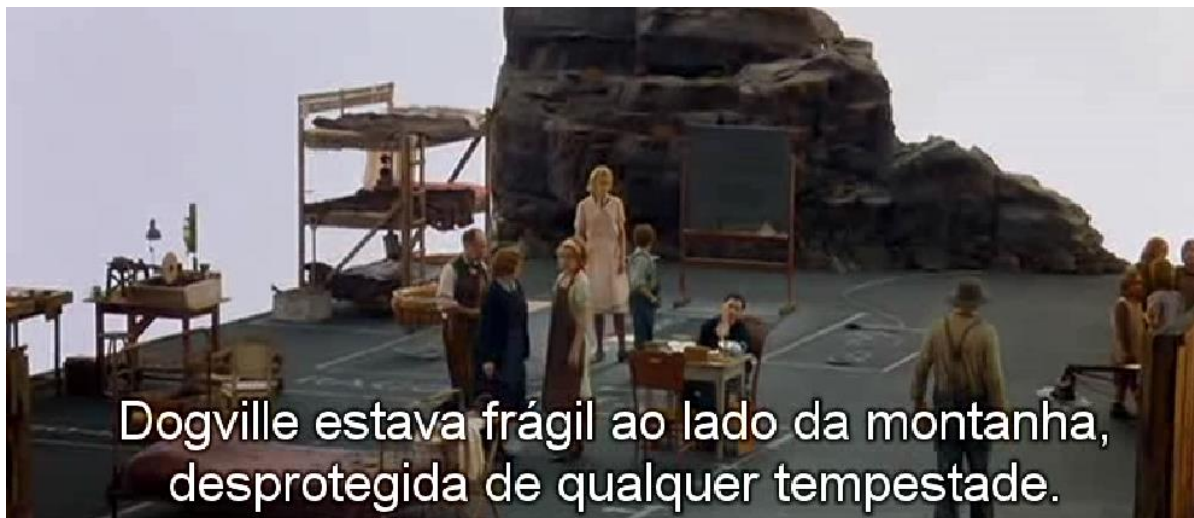
Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

Tom: - I suggested the opposite. Grace: - You did? Tom: - From a business perspective your presence in Dogville has become more costly because it's more dangerous for them to have you here. Not that they don't want you. Since they feel there should be some counterbalance, some quid pro quo (...). Grace: - So, that's the counterbalance that you suggested? Tom: - They want you to work longer hours, but instead what I proposed is that you just pay a visit to folks twice a day now. It's just a way of heading off any unpleasantness. Grace: - Well, it sounds a little peculiar and difficult to put into practice (...). Tom: - See, Mrs. Henson she also thought we should cut your pay. Merely a symbolic gesture. You see the word dangerous on that poster worried her. Grace: - I'm willing to do whatever it takes. If I have to work harder, longer hours for less pay (...) then I'm willing to do that of course I am. I just wanna be sure that they wouldn't prefer me that I left town.

Na figura 23, vemos que o ônus a ser pago por Grace para que ela permaneça na cidade aparece no plano visual por meio de um relógio. Esse objeto figurativiza o tema “tempo” o qual está relacionado com o acréscimo de horas de serviço prestado pela jovem. A dimensão tempo se apresenta também pela aceleração dos movimentos da câmera, do ângulo que incide sobre a personagem (de cima para baixo) permitindo-nos ver a rapidez dos seus passos e das suas ações, durante cada visita à casa dos moradores. Já no plano sonoro, essa aceleração se apresenta pelo barulho dos ponteiros do relógio e pelas badaladas do sino da igreja que indicam a hora que Grace deve deixar a casa de um morador e dirigir-se à próxima.

Assim, a partir da mudança ocorrida no contrato estabelecido entre Grace e os moradores de *Dogville*, esses começam a mostrar a sua crueldade conforme a cena abaixo.

Figura 24 – Capítulo 6: Cena que retrata a crueldade dos moradores de Dogville



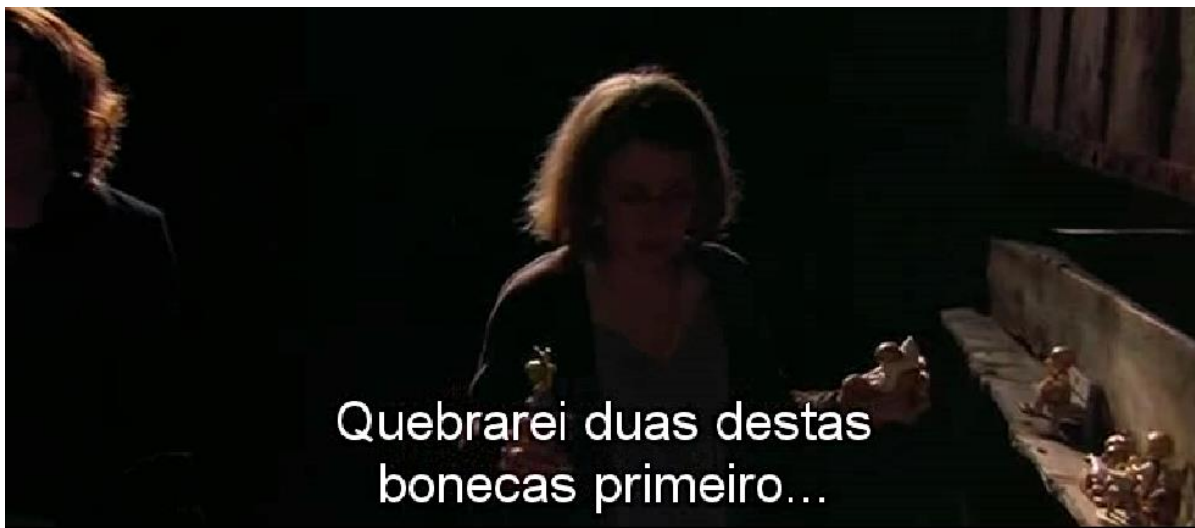
Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I.].2003.

Na figura 24, identificamos uma oposição entre as categorias *interioridade x exterioridade*. Essa estratégia do enunciador em nos mostrar, simultaneamente, o que ocorre dentro e fora das casas dos moradores, permite-nos ver a crueldade dos habitantes da cidade e reconhecer os temas da fragilidade e da humilhação, os quais são figurativizados, no plano visual, a partir dos maus-tratos sofridos por Grace. A jovem é provocada por Jason que exige que ela lhe dê palmadas e o coloque de castigo. Essa provocação manifesta-se no plano sonoro por meio da voz estridente de Grace. Além disso, ela é chantageada e estuprada por Chuk e afrontada por Vera que descobre que a jovem havia castigado o seu filho e batido nele. A fala do narrador confirma as temáticas reconhecidas por nós: “*Dogville estava frágil ao lado da montanha, desprotegida de qualquer tempestade. Grace também estava frágil. Estava pendurada num frágil caule, como a maçã do jardim do Éden. Uma maçã tão inchada*

*que seu suco quase explodia*⁵²”. Nessa fala do narrador, além das figuras apresentadas, reconhecemos algumas metáforas, tais como: maçã do jardim do Éden, frágil caule e suco que quase explodia. Diante disso, podemos afirmar que da mesma forma que o tema suscitado pela figura “fruto proibido”⁵³ na mitologia bíblica, Grace é um objeto que promove a transformação da cidade, pois ela é responsável pela revelação do *ser* dos habitantes de *Dogville*.

Por sua vez, os temas da crueldade e da humilhação também são figurativizados a partir da quebra das bonecas de porcelana que haviam sido compradas por Grace com o seu salário, e das insinuações que Vera faz de que Grace estaria se envolvendo com o seu marido. A tensão que se estabelece entre as personagens pode ser percebida, no plano visual, pela ausência de luz e pelo *close* da câmera. Esse efeito de aproximação nos permite acompanhar as emoções de cada uma delas a qual é de raiva, no caso de Vera, e de tristeza, no caso de Grace. Já no plano sonoro, temos o ruído das bonecas de porcelana quando são atiradas ao chão e se quebram.

Figura 25 – Capítulo 7: Vera quebra as bonecas de porcelana adquiridas por Grace



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

Vera: - O que você quer com meu marido?

Grace: - Não quero nada com seu marido e nem com ninguém (...)

Vera: - (...) Eu vou ter que lhe dar uma lição. Acredito em educação.

⁵²Narrator: Just as Dogville had done from its open frail shelf on the mountainside quite unprotected from any capricious storms, Grace, too had laid herself open. And there she dangled from her frail stalk like the apple in the Garden of Eden. Anapplesoswollenthatthejuicesalmostran.

⁵³ Segundo a mitologia bíblica, no Jardim do Éden, Eva colhe uma maçã, tasca-lhe uma dentada e oferece a fruta a Adão, que também a morde. É assim, segundo o livro do Gênesis, que o primeiro casal criado por Deus cai em pecado. Disponível em: <http://super.abril.com.br/historia/ninguem-sabe-se-o-fruto-proibido-era-uma-maca>. Edição 289 a março 2011. Acesso em: 30 de março de 2016.

Grace: - Vera!

Vera: - Não. Eu acredito que esmagá-las é um crime menor que fazê-las (...)

Narrador: Por toda a vida Grace tinha certa prática em reprimir suas emoções e nunca imaginou como estava difícil controlá-las agora. Mas a porcelana pulverizada no chão parecia um pedaço humano se desintegrando. As bonecas eram os filhos do encontro entre a cidade e ela. Elas eram a prova que apesar de tudo o seu sofrimento havia criado algo de valor⁵⁴.

A partir da análise da cena e das falas dos personagens e do narrador, podemos afirmar que as bonecas de porcelana figurativizam o tema da dignidade de Grace perante à comunidade, mas, ao serem quebradas por Vera e se "transformarem em pó", as bonecas quebradas representam o sofrimento de Grace e a quebra da crença no contrato entre ela e a cidade. Nesse sentido, a partir da ação de Vera, Grace, que estava em conjunção com o objeto valor dignidade, entra em disjunção com o mesmo.

Dando sequência a nossa análise, vejamos as cenas do capítulo 7, em que "Grace se enche de *Dogville*, deixa a cidade e volta a ver a luz do sol".

Figura 26 – Capítulo 7: Grace sendo estuprada por Ben



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

⁵⁴Vera: - What do you want with my husband? Grace: - I don't want anything with your husband or anybody (...)
 Vera: (...)- I'm going to have to teach you a lesson. I believe in education. Grace: - Vera! Vera: - No, I believe smashing them is less a crime than making them (...). Narrator: In her lifetime Grace had had considerable practice at constraining her emotions and would never have believed it would be hard to control them now. But as the porcelain pulverized on the floor it was as if it were human tissue disintegrating. The figurines were the offspring of the meeting between the township and her. They were the proof that in spite of everything her suffering had created something of value (...).

Ao perceber todas as coisas pelas quais Grace estava passando, Tom elaborou um plano para tirá-la da cidade. Ela seria transportada por Ben em seu caminhão mediante o pagamento de dez dólares, os quais seriam emprestados por Tom. Entretanto, eles não obtêm êxito, pois, para não ser visto por um grupo de policiais, Ben se esconde no caminhão junto com ela, exige um valor maior pelo serviço de frete prestado e ainda a estupra. Na figura 26, vemos que o tema da exploração sexual é figurativizado por meio do estupro, o que nos mostra mais uma dimensão da violência à qual a personagem é submetida.

O tema da exploração sexual é figurativizado também por meio da figura “maçã”. Segundo a mitologia bíblica, essa fruta está associada ao pecado original e é a principal representação da transgressão de Adão e Eva no Jardim do Éden. Ela possui um significado em relação à figura feminina, à qual é comumente associada em nossa cultura, aos temas: pecado, sedução e erotismo. Assim, da mesma forma que Eva provocou a desarmonia no paraíso ao ingerir do fruto proibido, Grace levou os homens de *Dogville* ao pecado por ser objeto desse erotismo.

Dando continuidade à nossa análise, vejamos a cena a seguir:

Figura 27 – Capítulo 8: Cena em que Grace é acorrentada



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Na figura 27, vemos Grace ser acorrentada como forma de punição pelo roubo de dez dólares, crime do qual foi acusada. Seu plano de fuga é descoberto pelos moradores, que novamente se reúnem em assembleia para decidir sobre a sua situação na comunidade. Nessa reunião, decidem acorrentá-la como forma de evitar uma segunda tentativa de fuga e como

forma de se proteger contra os possíveis riscos causados por Grace. Vejamos o diálogo abaixo:

Thomas Edison Pai: - Grace, nós não gostamos de ter que fazer isso. Não temos muita escolha se quisermos proteger a comunidade.

Bill: - Poderia... Se importa em se mover? Tente se mover. Funciona. Nós tivemos que fazer pesado o suficiente pra se mover somente ao nível do chão. E o chão é o nível na cidade.

Grace: - Posso ir agora? Tenho que calcular como ir pra minha casa. Ou é parte do castigo dormir do lado de fora?

Thomas Edison Pai: - Não, não, não, Grace. Não pense que isso é um castigo. De jeito nenhum! Bill deixou a corrente longa o suficiente pra que possa dormir em sua cama.

Sra. Henson: - Grace, seis horas.

Grace: - Sim, Sra. Henson⁵⁵.

A partir do diálogo transcrito, podemos dizer que a figura 27 retrata o tema punição e castigo, o qual é figurativizado, no plano visual, por meio de um “mecanismo de prevenção de fuga” desenhado e implementado por Bill e que servia para acorrentar Grace. A ausência de luz concede à cena um ar sombrio, e o gesto de Grace em pender a cabeça para o lado esquerdo e o som em ritmo “desacelerado” reforçam ainda mais a isotopia “punição”. Embora os moradores da cidade não quisessem admitir que estavam castigando-a, observamos a presença dessa temática a partir da articulação entre a linguagem verbal e visual.

Nesse momento, observamos que o percurso de Grace é o contrário daquele de quando ela chegou à cidade, pois ela parte de um estado inicial de liberdade (eufórico) para a não-liberdade (não-eufórico) até chegar à um estado de opressão (disfórico).

⁵⁵Thomas Edison Father: - Grace, we don't like having to do this. We don't have much of a choice if we are to protect our community. Bill: - Could you...do you mind moving? Try moving. It works. We had to make this heavy enough so that it can only move where the ground's level. And the ground is the level in town. Grace: - May I go now? I have to figure out how I'm going to get into my house. Or is that part of the punishment having to sleep outdoors? Thomas Edison Father: - No, no, no Grace. Don't think of this as punishment. Not at all! Bill, he made the chain long enough so that you can sleep in your bed. Mrs. Henson: - Grace, six o'clock. Grace: - Yes, Mrs. Henson.

*porque eles não podiam ser comparados a um ato sexual. Eram desagradáveis, mas eles estavam tão preocupados quanto um caipira quando estava com sua vaca, mas não mais que isso. Tom via tudo. Sofria com as visitas sexuais de uma maneira particularmente grave, mas a apoiava o máximo que podia, como uma aranha quando se enrosca em sua própria teia com o vento*⁵⁶.

A exploração sexual sofrida por Grace é percebida na escolha lexical que nos mostra a animalização da personagem. As expressões no plano verbal: “visita a Grace”, “assédio”, “correntes” nos remetem ao tema abuso sexual; enquanto as expressões: “não ser segredo”, “estar preocupado como um caipira com sua vaca” nos remetem ao tema animalização. Essa temática apresenta-se, no plano visual, pelo “mecanismo de prevenção de fuga” o qual é usado para acorrentar Grace à cama para que os homens possam abusá-la. A ausência de luz, mais uma vez, favorece a criação de uma atmosfera tensa e o gesto do personagem com a cabeça baixa denota um sentimento de “remorso” pela falta cometida.

Tom via tudo que estava acontecendo com Grace e buscava uma forma de transformar o estado dela perante a comunidade. Assim, ele se reuniu, mais uma vez, em assembleia com os vizinhos para que ela pudesse se defender contra os crimes de que estava sendo acusada. No entanto, nenhum dos moradores de *Dogville* a perdoou, ao contrário, exigiram que ela deixasse a cidade e ainda impuseram a Tom que escolhesse entre ficar ao lado deles ou ao lado de Grace. Tom rejeita os vizinhos para ficar ao lado de Grace, pois acreditava que ela iria satisfazer os seus desejos, entretanto, a jovem não cede à vontade dele em nome dos seus ideais, conforme o diálogo que transcrevemos a seguir:

Tom: -(...) Eu escolhi, Grace. Eu escolhi você. Agora é a hora! A hora que nós estávamos esperando. Nós estamos livres de Dogville.

Grace: - Você está certo, você está certo, Tom. Seria muito fácil fazer amor agora. Talvez eles nos matem a qualquer minuto. Seria um perfeito final romântico.

Tom: Eu sei. Eu sinto isso também. Eu te amo.

Grace: - Seria lindo, mas do ponto de vista do nosso amor, é completamente errado. Devemos nos encontrar em liberdade.

⁵⁶ Narrator: Had Grace had friends in Dogville they too fell like the leaves. Most townspeople of the male sex now visited Grace at night to fulfill their sexual needs (...). But since the chain had been attached things had become easier for everyone. The harassments in bed did not have to be kept so secret anymore because they couldn't really be compared to a sexual act. They were embarrassing the way it is when a hillbilly has his way with a cow but no more than that. Tom saw everything. It pained him, and the sexual visits were a particularly severe blow. But he supported her as best he could the way a spider supports when it has been tangled in its own web by the wind.

Tom: - Você está fria agora, Grace. Rejeitei a todos que conhecia por você. Não valeria a pena abrir mão de um dos seus ideais para acalmar a minha dor? Todos nessa cidade tiveram seu corpo, menos eu. Achei que estivéssemos apaixonados.

Grace: - Meu querido, Tom. Você pode me ter se quiser. Apenas faça o que os outros fizeram. Me ameace, me diga que me entregará de volta à lei, aos gângsters, e eu lhe prometo que poderá ter o que quiser de mim. Eu confio em você, mas talvez você não confie em si mesmo. Talvez você tenha sido tentado a unir-se aos outros e me forçar. Talvez por isso você esteja tão triste.

Tom: - Tudo que sempre tentei foi ajudar você.

Grace: - Estou apenas perguntando se tem medo de ser humano.

Tom: - Não, não tenho medo disso. De modo algum.

Grace: - Ótimo. Deixe que o futuro traga o que tiver que trazer. Não é crime duvidar de nós mesmos, Tom, mas seria maravilhoso que não fizesse isso.

Tom: - Não consigo sossegar. Talvez deva sair por alguns minutos. Caminhar ou coisa assim⁵⁷ (...).

A partir do diálogo, observamos que Tom reconhece o discurso de Grace como verdadeiro. Ele se sente ameaçado pelas acusações da jovem porque elas vão de encontro aos valores morais e éticos pregados por ele. Assim, podemos dizer que mais do que se recusar a satisfazer os desejos de Tom, Grace revela a verdadeira natureza dele, a qual é igual a dos demais habitantes de *Dogville*: o parecer de Tom era bom e amável, mas o *ser* era cruel e mesquinho.

⁵⁷Tom: - I've chosen, Grace. I've chosen you. Now it is the time! The time we've been waiting for. We free ourselves of Dogville. Grace: - You're right, you are right, Tom. It would be so easy to make love right now. They may kill us any minute. It would be the perfect romantic ending. Tom: - I know. I feel it too. I love you. It would be so beautiful, but from the point of view of our love is so completely wrong. We were too meet in freedom. Tom: - You're cold now, Grace. I've just rejected everybody I've ever known in your favor. Wouldn't it be worth compromising just one of your ideals just a little to ease my pain? Everybody in this town had had your body, but me. We're the ones supposed to be in love. Grace: - My darling, Tom. You can have me if you want me. Just do what the others did. Threaten me. Tell me that you will turn me in to the law, to the gangsters and I promise you can take whatever it is you want from me. I trust you. But maybe you don't trust yourself? Perhaps you've been tempted to join the others and force me. Perhaps that's why you're so upset. Tom: - All I've ever tried to do is help you. Grace: - I'm just asking if you're afraid that you could be so human. Tom: - No, I'm not afraid of that. Not in the least. Grace: - Good. Let tomorrow bring what it's gonna bring. It's not a crime to doubt yourself, Tom but it's wonderful that you don't. Tom: - I can't find the rest. Maybe I should go out for a couple of minutes. Take a walk or something.

Figura 30 – Capítulo 8: Grace rejeita Tom

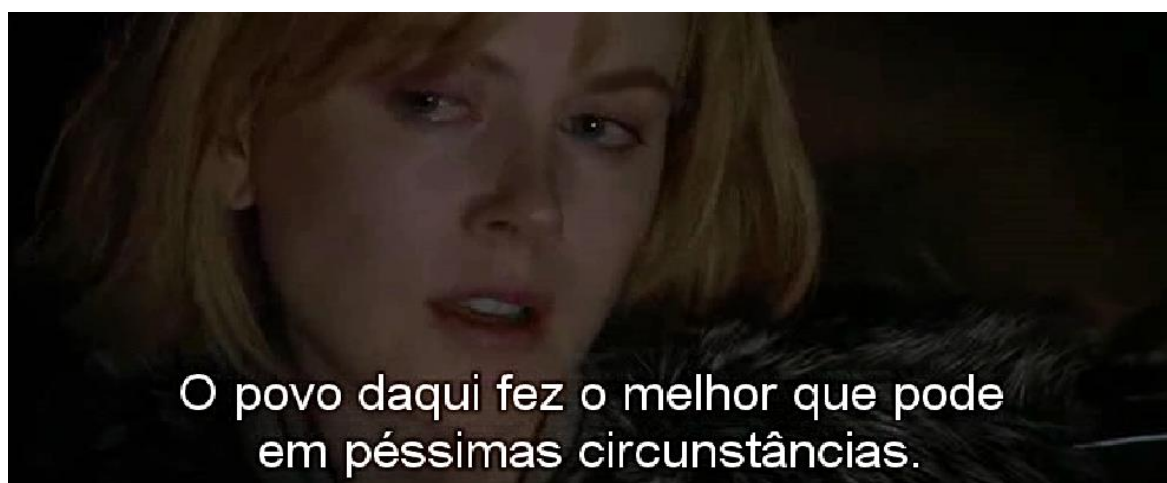


Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Diante das acusações de Grace, Tom faz com que os gângsters retornem a *Dogville* o segredo dela seja revelado. Grace é filha do chefe de um grupo de criminosos, mas não concordava com as atitudes praticadas por eles, pois eram contrárias aos seus ideais de justiça, bondade e fraternidade. Quando eles chegam à cidade, pai e filha têm uma longa conversa. A análise do diálogo entre ambos nos permite concluir que o percurso de Grace é um percurso de fuga: ela fugiu por não querer tornar-se uma criminosa e por acreditar que poderia encontrar um lugar que lhe permitiria entrar em conjunção com os seus valores.

O pai de Grace tenta mostrar à filha a verdadeira natureza humana. No entanto, ela defende os moradores de *Dogville* e justifica os atos de crueldade praticados por eles, de acordo com o diálogo que se segue:

Figura 31 – Capítulo 9: Conversa entre Grace e seu pai



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Grace: (...) - Não estou fazendo juízo passageiro pai. Você está.

Pai de Grace: - Não, você não está fazendo julgamento porque simpatiza com eles. Uma infância carente não justifica um homicida, certo? A única coisa que pode culpar são as circunstâncias. Estupradores e assassinos são vítimas segundo você, mas eu, eu os chamo de cães, e se lamberem o próprio vômito, o único modo de pará-los é acorrentando-os.

Grace: - Mas cães apenas obedecem à natureza deles. Então por que não perdoá-los?

Pai de Grace: - Cães podem ser ensinados e ser úteis para muitas coisas, mas não se os perdoar sempre que obedecerem a natureza deles.

Grace: - Então sou arrogante? Sou arrogante porque eu os perdôo?

Pai de Grace: - Você não consegue ver o quanto é condescendente quando diz isso? Você tem um preconceito que ninguém, escute, de modo que ninguém consegue alcançar os mesmos padrões éticos que você, então os desculpa. Não há nada mais arrogante que isso. Você, minha filha... minha querida filha, perdoa os outros com justificativas que no mundo não permitiria a si mesma.

Grace: - Por que não deveria ser compassiva? Por quê?

Pai de Grace: - Não, não, não. Você deve, você deve ser compassiva quando for hora para sê-lo. Você deve isso a eles. A punição que você merece por sua transgressão, eles merecem pela transgressão deles.

Grace: - Eles são seres humanos.

Pai de Grace: - Não, não, não. Só porque são seres humanos não são responsáveis por seus atos? Claro que são. Mas você nem mesmo lhes dá essa chance. Tudo isso é extremamente arrogante. Eu te amo, eu te amo, eu morro de amor por você. Mas você é a pessoa mais arrogante que já encontrei. E você chama a mim arrogante?! Não tenho mais nada a dizer.

Grace: - Você é arrogante. Eu sou arrogante. Já disse isso. Agora pode ir.

Pai de Grace: - Sem minha filha, creio?

Grace: - Uhm...

Pai de Grace: - Eu disse sem minha filha?

Grace: - Humm, sim!

Pai de Grace: - Bem, você decide, você decide. Grace, eles disseram que você está tendo alguns problemas aqui.

Grace: - Não. Não mais problemas que teria se voltasse pra casa.

Pai de Grace: - Eu vou te dar um pouco de tempo pra pensar sobre isso. Talvez você mude de idéia.

Grace: - Não vou mudar.

Pai de Grace: - Ouça, meu bem... poder não é tão ruim... Estou certo que pode encontrar um meio de usar isso de sua própria maneira. Dê uma volta e pense sobre isso.

Grace: - O povo daqui fez o melhor que pôde em péssimas circunstâncias.

Pai de Grace: - Se você diz isso, Grace. Mas o melhor deles é o suficiente? Eles amam você?⁵⁸

A partir do diálogo entre Grace e seu pai, reconhecemos os temas: perdão, arrogância e condescendência. Vemos que o pai de Grace realiza o percurso de destinador-manipulador, pois ele quer que Grace retorne para casa e volte a ser sua filha. Para atingir esse objetivo, ele age como sujeito do fazer e tenta mudar o estado da filha, que se encontra em disjunção com o conhecimento sobre a verdadeira natureza humana. Grace, por sua vez, quando sofre a manipulação do pai, é *destinatário-manipulado* e *sujeito de estado*. Quando ela entra em conjunção com o *objeto-valor* conhecimento, e recebe o poder, ela passa a ser um sujeito competente apto para o *fazer* e realiza a performance de exterminar a cidade modalizada por um *dever*.

⁵⁸Grace: - I'm not the one passing judgement, daddy, you are. Grace's father: No, you do not pass judgment because you sympathize with them. A deprived childhood and a homicide really isn't necessarily a homicide, right? The only thing you can blame is circumstances. Rapists and murderers may be the victims according to you, but I call them dogs and if they are lapping up their own vomit the only way to stop them is with the lash. Grace: - But dogs only obey their own nature. So why shouldn't we forgive them? Grace's father: - Dogs can be taught many useful things but not if we forgive them every time they obey their own nature. Grace: - So, I'm arrogant. I'm arrogant because I forgive people? Grace's father: - Can't you see how condescending you are when you say that? You have this preconceived notion that nobody, listen nobody can't possibly attain the same high ethical standards as you so you exonerate them. I cannot think of anything more arrogant than that. You, my child... my dear child, you forgive others with excuses that you would never in the world permit for yourself. Grace: - Why shouldn't I be merciful? Why? Grace's father: - No, no, no. You shouldn't, you should be merciful when there is time to be merciful. But you must maintain your own standard. You owe them that. The penalty you deserve for your transgressions they deserve for their transgression. Grace: - They are human beings. Grace's father: - No, no, no. Does every human being need to be accountable for their actions? Grace: - Of course they do. Grace's father: - But you don't even give them that chance. And that is extremely arrogant. I love you, I love you, I love you to death. But you are the most arrogant person I have ever met. And you call me arrogant! I have no more to say. Grace: - You are arrogant, I'm arrogant. You've said it, now you can leave. Grace's father: - And without my daughter, I suppose? Grace: - Uhm... Grace's father: - I said without my daughter? Grace: - Hmm, yes! Grace's father: - Well, you decide, you decide. Grace, they say you are having some trouble here. Grace: - No. No more trouble than back home. Grace's father: - I'll give you a little time to think about this. Perhaps you will change your mind. Grace: - I won't. Grace's father: - Listen, my love... power is not so bad... I am sure that you can find a way to make use of it in your own fashion... Take a walk and think about it. Grace: - The people who live here are doing their best under very hard circumstances. Grace's father: - If you say so, Grace. But is their best really good enough? Do they love you?

Figura 32 – Capítulo 9: Grace cede à manipulação do pai



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l.].2003.

Na figura 32, vemos o diálogo entre Grace e seu pai em que este transfere o poder à filha. Vemos que o termo *poder* sincretiza, no nível narrativo, a função de objeto modal e a modalização pelo /poder/ para a competência de Grace (que já havia adquirido, anteriormente, um *saber*) e no nível discursivo, ele representa o tema “do poder”, o qual é figurativizado por meio das armas de fogo. O uso da debreagem enunciativa produz o efeito de aproximação e subjetividade o que nos mostra, no plano verbal, a aquisição da competência *poder fazer*. Essa aquisição se apresenta, no plano visual, pelo *close* na personagem.

Grace: - Se eu voltar e me tornar sua filha novamente, quando terei o poder de que está falando?

Pai de Grace: - Agora?

Grace: - De uma vez?

Pai de Grace: - Por que não?

Grace: - Isso quer dizer que também teria a imediata responsabilidade de uma vez. Eu teria parte do problema resolvido, como o problema de Dogville.

Pai de Grace: - Nós podemos começar atirando no cão e pregando-o no muro. Bem ali embaixo do poste, por exemplo. Bem, talvez ajude. Às vezes, ajuda.

Grace: - Isso apenas os assustaria mais, mas dificilmente melhoraria o lugar. E poderia acontecer de novo. Alguém que revelasse...as fraquezas deles. Por isso, quero usar o poder se não se importa. Eu

quero fazer desse mundo um lugar melhor(...). Esse mundo seria bem melhor sem essa cidade, é isso (...)

Pai de Grace: - Atire neles e queime a cidade. O quê? Algo mais querida?

Grace: - Existe uma família com crianças...Executem-nas primeiro e faça com que a mãe veja. Diga-lhes que vocês pararão se ela contiver as lágrimas ⁵⁹.

A análise do diálogo nos permite concluir que Grace teme que poderia acontecer de novo algum evento que revelasse as fraquezas dos moradores de *Dogville* e, modulada por um *dever-fazer* respaldado nos seus ideais, ela decide disjuntar a cidade do seu objeto-valor vida. Diante disso, ela julga a fraqueza da cidade como uma ameaça ao mundo e, por isso, vê-se no dever de exterminá-la.

Figura 33 – Capítulo 9: Grace sanciona negativamente os moradores de Dogville



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.l].2003.

Na figura 33, vemos o percurso de destinatário-julgador de Grace quando ela sanciona negativamente os moradores da cidade. As figuras “matar”, “incendiar” e “executar” figurativizam o tema extermínio e vingança, de acordo com a imagem seguinte:

⁵⁹Grace: - If I went back and became your daughter again, when would I be given the power you're talking about? Grace's father: - Now? Grace: - At once? Grace's father: - Why not? Grace: - So that would mean that I'd also take on the immediate responsibilities at once. Grace: - I'd be a part in the problem solving...Like the problem...of DOgville. Grace's father: - We can start by shooting a dog and nailing it to a wall. Over there beneath that lamp, for example. Grace: - Well, it might help. It sometimes does. It would only make the town more frightened but hardly make it a better place. And it could happen again. Somebody happening by revealing their frailty. That's what I wanna use the power for if you don't mind. I wanna make this world a little better (...). If there is any town, this world would be better without, this is it (...). Grace's father: - Shoot them and burn down the town. What? Something else, honey? Grace: - There is a family with kids... Do the kids first and make the mother watch. Tell her you will stop if she can hold back her tears.

Figura 34 – Capítulo 9: Início do extermínio de *Dogville*



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Na figura 34, reconhecemos a figura “incendiar” e “executar”. A primeira manifesta-se, no plano visual, por meio do gesto dos gângsters em derramar combustível na cidade e pela presença da luz laranja, que nos remete à figura “fogo”. Já as figuras “matar” e “executar” se manifestam pela presença das armas de fogo, pelo ruído dos disparos destas e pelo grito e choro dos habitantes da cidade no momento em que estão sendo executados.

Outra cena em destaque no filme é a sanção da performance de traição praticada por Tom. Ele havia firmado um contrato de proteção com Grace contra os gângsters. No entanto, quando ele a denuncia ao grupo, ocorre uma quebra desse contrato, o que leva a jovem a realizar a sanção pragmática que o leva a entrar em disjunção com o valor vida.

Figura 35 – Capítulo 9: Grace age como destinatador julgador e sanciona negativamente Tom



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Na figura 35, vemos o percurso de Grace como destinador julgador, quando ela sanciona negativamente Tom, segundo o diálogo:

*Tom: - Bingo, Grace! Bingo! Tenho que dizer-lhe que a sua ilustração acabou com a minha. É assustadora, sim, mas muito clara. Acha que posso usá-la como inspiração para meus escritos?*⁶⁰

Grace: - Adeus, Tom.

Na figura 35, observamos a figura “assassinato” a qual está associada à presença, na cena, do revólver, do fundo escuro e da expressão de Grace em “franzir a testa” no momento em que ela aperta o gatilho da arma. O *close* da câmera denota a subjetividade da ação de Grace e o congelamento da imagem (antes de Grace disparar o gatilho) imprime no espectador um efeito de espera e tensão o qual é enfatizado pela ausência de som nessa cena. No plano sonoro, o reconhecimento da figura “assassinato” dá-se por meio do barulho do disparo da arma.

A próxima figura de nossa análise corresponde ao adensamento do cão Moisés. A voz do narrador que diz:

*De repente houve um barulho. Não tão persuasivo e poderoso quanto havia sido na noite chuvosa na primavera, mas alto o suficiente para atravessar os troncos que queimavam. E ocorreu novamente. Todos ouviram. Grace foi a primeira a reconhecê-lo. Era Moisés*⁶¹.

Grace: - É Moisés!

É Moisés, ela disse, e pulou pra fora do carro. Rapidamente se dirigiu ao cão preso, agora não havia mais construção, quase não podia chamar de rua, menos ainda de Elm Street, pois não havia mais árvores em Dogville, menos ainda um olmo. Era Moisés. Ele tinha sobrevivido surpreendentemente. Um milagre.

Grace: - Não, deixe-o. Devem ter visto as chamas em Georgetown bem agora. Alguém virá e o encontrará. Está zangado porque uma vez peguei seu osso.

Narrador: Se Grace deixou Dogville ou se Dogville a deixou é uma questão muito difícil e poucos se beneficiariam em perguntar e menos ainda em responder. E certamente não poderia ser respondida aqui.

⁶⁰Tom: - Bingo, Grace! Bingo! I have to tell you, your illustration beat the hell out of mine. It's frightening, yes but so clear. Do you think that I can allow myself to use it as an inspiration in my writing? Grace: - Goodbye, Tom.

⁶¹Narrator: Suddenly, there was a noise. Not so persuasive and powerful as it had been on one rainy night in spring but loud enough to work its way through the final signs of the timber that was rapidly burning out. It came again. Everyone heard it. Grace was the first to recognize it. Grace: That's Moses.

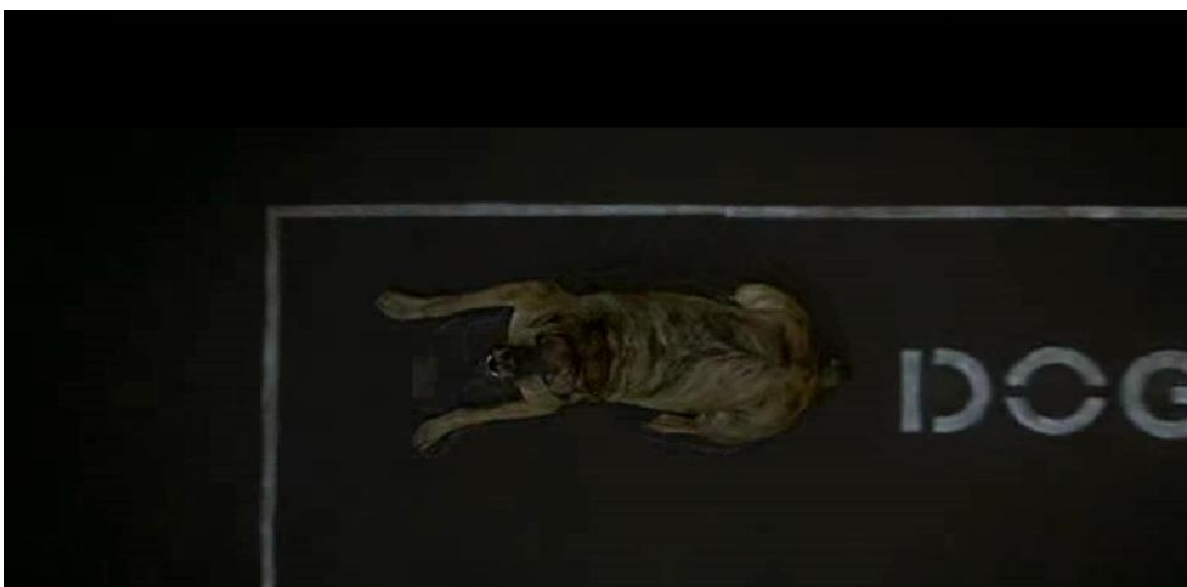
Fig. 36 – Cão Moisés antes dele adquirir o revestimento figurativo máximo



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Na figura 36, vemos o cão Moisés antes dele adquirir o revestimento figurativo máximo. Nesse instante, quando a câmera está em plano alto, temos um efeito de objetividade e, portanto, uma debreagem enunciva, mas à medida que ela se aproxima, com a consequente diminuição do ângulo, observamos a passagem de uma debreagem enunciva para uma enunciativa responsável por criar um efeito de aproximação e subjetividade.

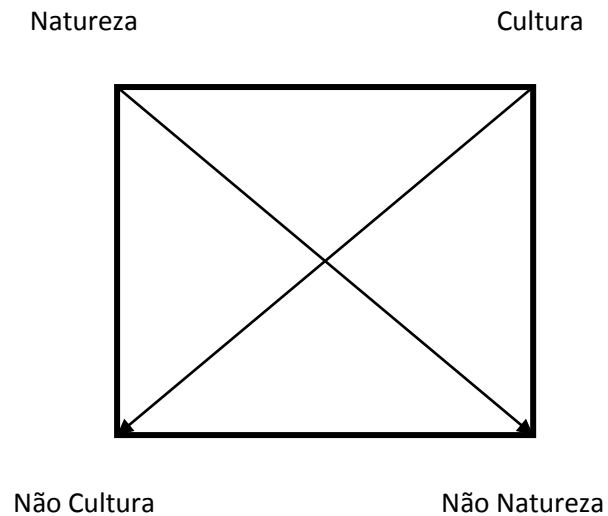
Figura 37 – Capítulo 9: Iconização da figura cão



Fonte: DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção ZentropaEntertainments.[S.I].2003.

Na figura 37, vemos que a figura “cão” adquire o revestimento figurativo máximo, o qual corresponde à iconização.

Figura 38 – Retorno da identidade do cão - oposição natureza e cultura



Esse adensamento ocorre somente a partir do extermínio da cidade de *Dogville*, quando o animal pode voltar a ter a sua identidade, passando de um cão de guarda – que o situa no eixo da “não-cultura” – para ser apenas um cão – situando-o no eixo da natureza. A partir desse instante, o espectador não necessita mais participar do processo de adensamento da figura, pois ela já atingiu o seu nível máximo, ou seja, a iconicidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando faço um filme, a história não é importante;
o que importa é a maneira como vou contá-la.

*Alfred Hitchcock*⁶²

Considerando que o nosso objetivo neste trabalho é analisar, sob a perspectiva da Semiótica Discursiva, como ocorrem os mecanismos de articulação entre a linguagem verbal e não-verbal para a produção do sentido e efeito de realidade em *Dogville*, analisamos algumas cenas que consideramos de suma importância. Assim, buscamos inicialmente apresentar algumas definições que consideramos relevantes para a nossa pesquisa, tais como: enunciação, sincretismo e efeito de realidade. Achamos oportuno também, contextualizar a nossa análise, sempre relacionando-a à narrativa fílmica e à utilização de algumas categorias semióticas, para que o leitor pudesse compreender o desenvolvimento da estória.

A nossa análise volta-se para algumas cenas de um texto fílmico cuja estética pode ser comparada ao método teatral de Bertold Brecht (1967), no qual inexistente trilha sonora. Seu espaço físico é produzido a partir de desenhos no chão, das ações e dos gestos dos atores. Os dados analisados apontam que os traços adensados visualmente são aqueles mínimos necessários para permitirem o reconhecimento das figuras, como no caso da figura igreja na qual constatamos a presença dos semas “torre” e “bancos” no plano visual, os quais são típicos das igrejas americanas, o que confirma a assertiva de que o signo é construído sócio culturalmente. Entretanto, em nenhum momento do filme, a impressão referencial proposta pela narrativa é prejudicada, pois a linguagem verbal, em articulação com as demais linguagens, tais como: a visual, a gestual e a sonora auxiliam na manifestação das figuras que não estão integralmente adensadas no plano visual.

Observamos que o desinvestimento figurativo presente no filme *Dogville* ocorre com o objetivo de dar saliência à dimensão temática do texto. Reconhecemos que esse desinvestimento relaciona-se, principalmente, às figuras casas, igreja e aos semas portas, janelas e telhados, que estão ligadas à oposição entre as categorias *interioridade x exterioridade*, em que o aspecto da interioridade está relacionado à vida privada dos

⁶² FRUNDT, 1992, p.61.

moradores de *Dogville*, enquanto o da exterioridade, à vida pública. Essa apresentação do plano visual dá-se com o objetivo de permitir ao espectador acompanhar simultaneamente o que ocorre no cotidiano de cada família, assim, enquanto no nível do enunciado a oposição público x privado se mantém, no nível do enunciatário essa distinção não existe.

Nesse sentido, em nossa pesquisa, pudemos observar que, no filme *Dogville*, o sentido emerge das relações entre diferentes linguagens que constituem um todo de significação havendo, portanto, um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão. Nesses enunciados, a construção de sentido depende de estratégias globais de comunicação, assim, interessamo-nos em conhecê-las com o objetivo de identificar os mecanismos pelos quais as relações de significação são estabelecidas, sobretudo no que diz respeito à produção do efeito de realidade.

Observamos que o plano da expressão das semióticas sincréticas é formado a partir de elementos de várias semióticas cuja heterogeneidade intersistêmica é neutralizada pela atuação dos mecanismos que processam a sua homogeneidade. Em outros termos, cada uma dessas linguagens (substâncias) apresenta características peculiares que, ao serem superpostas na enunciação global, formam um único conteúdo que apresenta características diferentes das substâncias que o formam, já que a compreensão, ou seja, o efeito de realidade presente no filme só se dá a partir do sincretismo dessas linguagens.

Graças a estes mecanismos, que funcionam como uma força enunciativa coesiva, a plástica da expressão sincrética torna-se homologável à homogeneidade do plano do conteúdo presente no filme. Nesse arranjo, os formantes planares articulam-se aos formantes fônicos, sonoros, gráficos, cinéticos e essa articulação significativa, que é processada com elementos de mais de um sistema, nos põe em presença de um espetáculo de propriedades sensíveis o qual é inseparável das propriedades discursivas da dimensão figurativa. Isso significa que as estruturas expressivas dos sistemas audiovisuais, ou seja, dos sistemas verbo (gráfico)-visual-espaciais, dos cinético-áudio-visuais, dos gestual-corpóreo-visual-verbal-espaciais materializam, na concretização do enunciado, as opções da construção enunciativa do enunciador no seu orientar o percurso do enunciatário em direção à significação.

Diante disso, podemos concluir que a articulação de linguagens nos guia na interpretação do sentido e nos permite selecionar alguns traços para compor os actantes da narrativa, identificar os semas recorrentes, apreender as figuras, reconhecer os temas que subjazem a cada configuração figurativa e estabelecer uma relação entre duas semióticas: a do mundo natural e a do discurso.

Ao observarmos o sincretismo no filme *Dogville*, fomos levados a verificar a articulação dessas linguagens no plano verbal e não-verbal a fim de reconhecer a recorrência de traços semânticos quais nos permitem identificar as figuras ao longo do discurso e, por sua vez, compreender as isotopias as quais são responsáveis pela coerência no texto. É nessa perspectiva que, na isotopia “exploração sexual”, reconhecemos determinadas figuras, tais como: maçãs, correntes etc., que pertencem ao mesmo campo semântico, já na isotopia “vingança”, verificamos as figuras: incêndio, fogo, combustível etc.

Por ser o filme a imagem em movimento, verificamos que a apreensão da significação no texto fílmico se dá em uma perspectiva “dinâmica” e se desenvolve no tempo e no espaço (na sucessividade e na simultaneidade da cadeia audiovisual). Em determinadas passagens, existe uma simultaneidade na apresentação das figuras pela linguagem verbal e não-verbal, em outras, a linguagem verbal se antecipa e só depois reconhecemos a figura no plano visual.

A partir da realização desta pesquisa, concluímos que o estudo da linguagem cinematográfica oferece várias possibilidades de análises no âmbito da teoria semiótica de origem francesa. Explorar as categorias da enunciação, sincretismo e efeito de realidade é apenas uma possibilidade para que a construção do sentido nessa arte seja mais bem esmiuçada. Acreditamos ter dado uma pequena contribuição no que diz respeito aos estudos que envolvem a semiótica discursiva e ao estudo da linguagem cinematográfica. Esperamos ter colaborado, de alguma maneira, para a convergência de dois polos tão instigantes, a semiótica discursiva e a sétima arte e que a pesquisa empreendida por nós possa servir de base para trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Campinas. Papirus, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

_____. **Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/fflch/usp, 2001.

BASTIDE, Françoise. **Le sentier et lacascade:deux figures spontanément actualisées**. Le bulletin du groupe de recherches sémiolinguistiques,1992, p.16-26.

BEIVIDAS, Waldir. **Semióticas sincréticas (o cinema): posições**. São Paulo: edição particular em meio eletrônico, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/>. Acesso em: 20 de janeiro de 2016.

BERTRAND, Dennis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **Film art – an introduction**. New York: McGraw – Hill Higher Education, 6. ed., 2001.

BORNHEIM, Gerd, Albert. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRECHT, Bertold. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro.Nova Fronteira, 1978.

CABRAL, Otávio; FERRAZ, Ana Flávia. **Brecht e Lars Von Trier: hibridismo e anti-ilusionismo em Dogville** (2003). Trabalho apresentado no Seminário Temático Narrativa Audiovisual, durante a I Jornada Internacional GEM in IS, maio de 2014, Universidade Federal de São Carlos.

CARDOSO, Rodrigo Castro Forte. **Análise do espaço fílmico de Dogville**. 2013. 56 f. Monografia (Graduação em Comunicação de Social e Jornalismo) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2013.

CARMO JÚNIOR, José Roberto do. **Estratégias enunciativas na produção do texto publicitário verbo visual**. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de, TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 169-184.

COURTÉS, Joseph.**Analyse Sémiotique du Discours: de l'énoncé à l'énonciation**. Paris: Hachette, 1991.

DA CRUZ, Luiz Gustavo Françoso Pereira. **Dogville, de Lars Von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo**.2011. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DELFINO, Daniel M. **“Dogville” e a morte do humanismo.** Disponível em: www.espacosocialista.org. Acesso em: 04 jan. 2016.

DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção Zentropa Entertainments. [S.I]. 2003.

FERNANDES, Janaína de Mello. A enunciação na encenação teatral. **Estudos Semióticos**, São Paulo, n. 2, 2006. Disponível em: www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es. Acesso em: 30/06/2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.

FIELD, Syd. **Os exercícios do roteirista.** Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso.** 13 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Para uma definição das linguagens sincréticas.** In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de, TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 15-40.

FLOCH, Jean Marie. **Les formes de l’empreinte.** Périgueux: Pierre Fanlac, 1986. age. Paris, Hachette, tomo2.

_____. **Petites my thologies de l’oeil e d’esprit. Pour une sémiotique plastique.** Paris: Editions Hadès-Benjamins, 1985.

_____. (1986). **Contraste.** In: GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Tome 2. Paris: Hachette, 1986, p.54.

_____. **Une lecture de Tintin au Tibet.** Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. **O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze.** Revista Científica FAP. Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique: dictionnaire raisonnée de la théorie du langage.** Paris. Hackette, 1979.

_____. **Dicionário de Semiótica.** 2.ed. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. **Semiótica figurativa e semiótica plástica.** Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90477/93252>. Acesso em: 15 de dezembro de 2015.

_____. **Da Imperfeição.** Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GUIRADO, Natália Cipolaro. **Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica.** 2013. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

GUSMÃO, Henrique Buarque. **O sentido do teatro: contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos.** Topoi. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 15, n.28, p. 209-222, jan./jun.2014. Disponível em: <www.revistatopoi.org> Acesso em: 10 dez. 2015.

HERNANDES, Nilton. A trilogia Matrix: estratégias de enunciação sincrética em textos cinematográficos. **Cadernos de Semiótica Aplicada.** vol. 3. n.1, agosto de 2005.

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

LEHMANN, Hans – Thies. **Teatro pós-dramático (1999).** Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema.** Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARIE, Michel; AUMONT, Jacques. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINET, André. **Elementos de lingüística general.** Madrid: Gredos, 1968.

MÉDOLA, Ana Sílvia Médola. **Lógicas de articulação de linguagens no audiovisual.** In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de, TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 401-419.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Linguagem e cinema.** Trad. Marília Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinéma. Les formes (tome II).** Paris: Éditions Universitaires, 1963.

NOGUEIRA, Fernanda Ferreira Marcondes. Isotopia temática e figuratividade em “Eis os amantes” e “Intradição” de Augusto de Campos. **Estudos Semióticos,** Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em: www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es. Acesso 04 abr 2016.

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

PIETROFORTE, Antônio Vicente Serafim. **O sincretismo entre as semióticas verbal e visual.** Revista Intercâmbio, volume XV. São Paulo: LAEL/PUC-SP. ISSN 1806-275 X, 2006.

SPINELLI, Egle Muller. **As marcas da enunciação no cinema.** www.revistas.usp.br, 2010, nº 34, significação. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68114/70672>. Acesso 16 abr 2016.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema:** Realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TEIXEIRA, Lúcia. **Para uma metodologia de análise de textos verbo visuais.** In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de, TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 41-75.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad. Marina Appenzeller. 7.ed. Campinas: Papirus, 2012.

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

YUAN, Yi. (2003). **The use of chat rooms in an ESL setting:** Computers and Composition, 2002, 194-206.