

O Sétimo Selo (Ingmar Bergman, 1957). Fonte: divulgação.

## O Percurso Gerativo de Sentido e a prática cinematográfica<sup>1</sup>

Josias Pereira<sup>2</sup>

Professor Adjunto da UFPel; Orientação Dra. Loredana Limoli/UFL-Universidade Federal de Londrina

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo investigar o uso da semiótica Greimasiana na direção de atores. O ator é um dos elementos principais em uma obra audiovisual e tem como ferramenta de trabalho o roteiro literário e as indicações do diretor. Porém, muitos problemas de atuação surgem da diferença entre a interpretação que o ator faz do roteiro e a que o diretor deseja filmar. Apresentamos o Percurso Gerativo de Sentido como um elemento para embasar essa ação.

**Palavras-chave:** semiótica greimasiana, cinema, preparação de atores

**Abstract:** *This research project aims to investigate the use of Greimasian semiotics for directing actors. Actors are one of the key elements in an audiovisual work and they have, as a working tool, the literary script and the director indications. However, many performance problems arise from the difference between the interpretation that actors make about the script and what directors want to shoot. By introducing the Generative Sense Route as an element to support both directors and actors.*

**Keywords:** greimasian semiotics, cinema, actors coaching

A obra audiovisual apresenta vários componentes estéticos que contribuem na elaboração de um filme, desde o roteiro, o enquadramento, a luz, a direção de arte, o som e a montagem. Cada componente apresenta pesquisas em diversas áreas do conhecimento, porém, quando analisamos o campo de estudos da atuação, percebemos que não há muitas opções teóricas. O estudo do ator nas obras audiovisuais tem sido um campo de investigação

<sup>1</sup> Parte do texto referente à pesquisa de Pós-Doutorado realizado na Universidade Estadual de Londrina (UEL), no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

<sup>2</sup> erdfilmes@gmail.com

negligenciado pelo Cinema<sup>3</sup>, utilizando, praticamente, todas as teorias relacionadas à área do Teatro; entretanto, outras áreas do conhecimento podem contribuir na direção do ator. Defendemos que o diretor compreendendo o que o texto diz, e como diz, pode ter uma comunicação mais eficaz com o seu ator, que pode, assim, criar uma significação diferenciada, gerando um significado específico para o enunciatário.

O cinema apresenta duas ações: uma teórica e outra prática. A primeira apresenta a narrativa e o modo como a mesma se desenvolve ao longo do tempo; a segunda apresenta toda a parte técnica dos equipamentos, como também as ações com o ator. Porém, nesta parte, a ênfase sempre recai na técnica<sup>4</sup>, principalmente sobre os equipamentos e, em muitos casos, o ator fica em segundo plano. Segundo Nicole Brenez (1992), o ator deve ser valorizado como o equipamento de filmagem que muitas vezes é, porém, a diferença é que o ator usa o seu ser sensível para interpretar o personagem. Defendemos que a narrativa tem como base o ator, pois ele é o principal elemento que cria a significação para o público.

No fazer cinematográfico, o ator é convidado pelo diretor para realizar um trabalho audiovisual, dar vida a um personagem que, a princípio, só existe no roteiro. O diretor, ao ler o roteiro, faz a primeira interpretação da obra e cria/imagina (ainda no mundo das ideias) o que vai ser o futuro filme. Em um segundo momento procura um ator que pode “vivenciar” o que está em sua mente. Já o ator tem que dar conta de duas ações:

1º da interpretação do roteiro;

2º do que o diretor audiovisual tem em mente da ação do filme.

A semiótica estuda a produção e a interpretação do sentido nos textos por meio de uma manifestação verbal ou visual apresenta-

<sup>3</sup> Neste texto iremos usar o Cinema como área de pesquisa e linguagem do audiovisual, pois foi o primeiro a realizar obras audiovisuais com atores. Em seguida, a televisão e o vídeo que, mesmo com linguagens diferenciadas, apresentam, como base na direção de atores, as ações defendidas pelo Cinema.

<sup>4</sup> Em função da dificuldade e especificidade de cada equipamento.

da (é nesta ação que realizamos a ligação da semiótica com a direção cinematográfica). É quase que natural que o diretor cinematográfico utilize esta teoria para compreender/ interpretar o texto (roteiro), compreendendo assim o que o texto diz e como ele diz o que diz (BARROS, 2005). Sendo assim, fica mais fácil para o ator saber o que o diretor deseja realizar com o roteiro, o apresentando de uma maneira que não fuja do que o roteiro apresenta (conteúdo ≠ expressão). Dessa forma, nasce uma questão relevante dentro do campo da interpretação audiovisual: Como utilizar o Percurso Gerativo de Sentido na prática audiovisual?

## SEMIÓTICA GREIMASIANA

Greimas foi o fundador da chamada Semiótica de Paris, por isso, sua semiótica, às vezes, é conhecida por semiótica francesa e seus estudos têm como base as pesquisas de Saussure e Hjelmslev. Diferente de Saussure, o dinamarquês Hjelmslev foi o responsável por dividir o signo em plano de **expressão** (significante) e plano do **conteúdo** (significado). Para o autor, a significação é uma relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo E(R)C. Greimas aprofundou a relação apontada por Hjelmslev e trabalhou basicamente o plano do conteúdo. A semiótica de Greimas, de início, se preocupou com a narratividade e foi evoluindo até o Percurso Gerativo de Sentido.

A narrativa de Greimas tem como base as pesquisas de Vladimir Propp realizadas em 1928 que propôs, em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que os contos populares transmitidos oralmente quase sempre têm uma estrutura narrativa parecida. Segundo Aline A. Santos, em sua dissertação apresentada em 2014:

Greimas desenvolveu a partir da teoria proppiana dois dos pilares da semiótica narrativa, que são o sistema actancial e o esquema narrativo. Sobre o sentido ([1970] 1975) Greimas recorreu a V. Propp em pelo menos dois artigos: “Elementos para uma gramática narrativa” [1969] e “A busca do medo” [1970]. Em “A busca do medo” ([1970] 1975 p. 218) Greimas analisou

uma série de contos populares lituanos, utilizando como metodologia as bases proppianas (SANTOS, 2014, p 28).

Greimas, de certa forma, simplifica as 31 funções de Propp e desenvolve sua narrativa com base no Programa Narrativo. O autor inicia seu estudo pelo plano de conteúdo, que, posteriormente, ficou conhecido como Percurso Gerativo de Sentido. O percurso se desenvolve na elaboração de efeitos de sentidos dados pelos significados que o leitor apreende em variados níveis. Esta é uma das associações possíveis dentro da realização audiovisual: compreender um filme e os efeitos de sentido que o mesmo apresenta pela significação criada pelo diretor. Para Fiorin (2006), o sujeito pode ser fonte do enunciado (origem) ou sofrer os seus efeitos. Preferimos, em nossa pesquisa, trabalhar com o sujeito-origem, que é um sujeito psicológico, um sujeito social que tem como instrumento de comunicação a língua, através de um enunciado criado pelo enunciador em um processo enunciativo.

O enunciador, ao criar o seu discurso, como um ser psicológico e social, tem, em um primeiro momento, o pensamento que será expresso por um ato comunicativo que é mediado pela relação com o outro. Esta mediação é, como afirma Fiorin:

Vista como um jogo de máscaras, de papéis, de imagens, como um teatro, uma encenação. Esse é o domínio da retórica com sua idéia da persuasão consciente; da psicologia social com as noções de cena e de encenação; da pragmática com sua teoria dos atos de fala e seu princípio cooperativo... O sujeito da enunciação, apesar de poder executar diferentes papéis, permanece centrado, pois domina o seu dizer. A alteridade e a diferença aparecem, porque se leva em conta a presença do outro num jogo de imagens e, por isso, a interação é o fato enunciativo relevante (FIORIN, 2006, p.25).

Este é o ponto que nos interessa nesta pesquisa: a relação entre os personagens e a forma como essa interação cria o enunciado, pois,

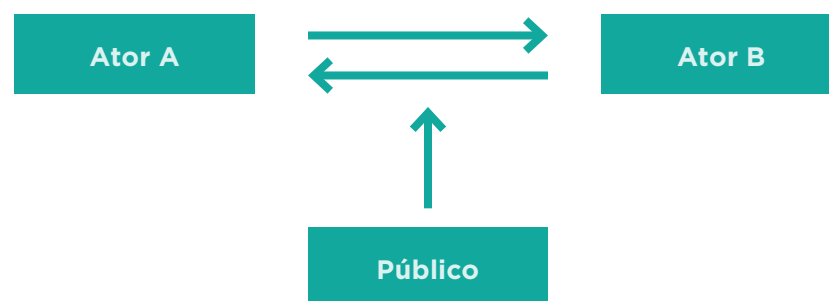
como afirma Fiorin, o enunciado é resultado da enunciação, considerada uma instância de mediação. Assim como Greimas (1985), que afirma que a semiótica francesa considera o sujeito como um efeito do enunciado. Sendo assim, a interação com o outro é um fator importante para a criação do enunciado, então, com essa base, iniciamos nossa pesquisa sobre o personagem em interação com o outro.

Segundo Fiorin (2004, p.70), “a enunciação é a instância linguística logicamente pressuposta pela existência do enunciado”. Em nosso caso, como estamos apresentando o processo de criação, que difere do processo de análise, apresentamos algumas modificações que usamos dentro de um recorte transversal entre as duas áreas estudadas, uma vez que existe uma diferença entre o momento da criação e o filme pronto para análise:

	Gravação	Filme
Enunciado	Roteiro	Filme
Enunciador	Ator	Personagem
Enunciação	Ato da comunicação verbal/ não verbal de cada ator	Ação entre os personagens
Enunciatário	Personagem que contracena	Público

Temos que pensar essas ações da gravação sendo mediadas pelo diretor, que finaliza o filme como uma obra de significação. Para Greimas (1975), na semiótica, o sujeito é definido por uma relação. Em primeiro lugar, é preciso notar que o ato de linguagem (verbal e não verbal) é, antes de tudo, um ato. O autor apresenta

dois sujeitos, um do fazer e um do estado. No caso do audiovisual, nossa leitura é o diálogo/ ação entre os personagens, já que, a cada ação do personagem, uma reação é esperada do ouvinte. No nosso caso, o ator que contracenava com outro, bem como a junção destes dois diálogos, cria uma ação/interpretação para o público.



Assim, podemos perceber que o público cria significado diante do todo criado pela interação entre os personagens, porém, para o diretor da obra, cada diálogo entre os personagens é um significado diferenciado, e o público pode entender o filme (obra) em diversos níveis.

Segundo a proposta da semiótica discursiva, o sentido de um texto é construído a partir de um percurso gerativo que se organiza em três níveis distintos:

- Nível das estruturas **fundamentais**;
- Nível das estruturas **narrativas**;
- Nível das estruturas **discursivas**.

Trabalhamos basicamente com as **estruturas narrativas**, pois é nelas que as ações se realizam. Greimas (1975) determinou que esse esquema é inerente a qualquer texto e constitui-se de quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

No percurso da manipulação, há o estabelecimento de um acordo entre destinador e destinatário, em geral após a ruptura da ordem estabelecida, ou seja, depois da transgressão de contratos sociais implícitos ou explícitos;

no percurso da sanção, o destinador executa sua parte no contrato pela atribuição de recompensa ou pela punição do sujeito fiel ou não a suas obrigações. (BARROS, 1997, p. 87).

É no nível narrativo que se estabelece a relação destes com os elementos constituintes do nível discursivo e do nível fundamental. O sentido do texto constrói-se a partir da articulação entre os três níveis do chamado Percurso Gerativo de Sentido.

O percurso tem como objetivo explicar a geração de discursos em qualquer sistema semiótico e, para isso, ele apresenta três estruturas. Podemos pensar esta composição como uma piscina. Portanto, como nos ensinou a professora Loredana Limoli<sup>5</sup>, vamos realizar a análise partindo da estrutura mais simples até a mais complexa. Segundo Greimas (1975):

- **Nível Discursivo:** surgem os significantes; no nosso caso, o roteiro, que será trabalhado pelo diretor para tornar-se o filme. Esse roteiro tem as estruturas encadeadas no Nível Discursivo;
- **Nível Narrativo:** essas estruturas são organizadas em formas de discurso, no qual os conteúdos e manifestações surgem. Por isso, é o ponto central que iremos trabalhar na direção de atores, pois são eles que criam/modificam a narrativa.
- **Nível Estruturas Profundas:** aponta as discordâncias entre os elementos sociais, tipo frio e quente, vida e morte, objetos socialmente criados. Greimas aborda essa ação como o quadrado semiótico e a sua contrariedade e contradição. No filme, o diretor pode criar alguns elementos que podem ser compreendidos pelo público ou não, já que é necessário um olhar diferenciado na obra para entendê-lo de forma profunda<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Aula realizada na Pós-Graduação, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), no ano de 2008.

<sup>6</sup> Damos como exemplo *O Sétimo Selo* (Det Sjunde Inseplet, 1956), do diretor sueco Ingmar Bergman, que a princípio apresenta o filme sobre a sociedade medieval, porém, na estrutura profunda, estava analisando a Guerra Fria.

Dentro destas ações surge um elemento primordial para o entendimento da narrativa: o ator, que interpreta o enunciado (roteiro) e realiza a enunciação. Se todo texto apresenta a narrativa mínima, o roteiro, dividido em cenas, pode ser pensado em mini narrativas a cada cena. Segundo Bertrand (2003), a “ausência da enunciação” é uma das críticas feitas a semiótica, porém, no Cinema, a enunciação faz parte da construção da obra audiovisual e ao mesmo tempo é inerente a ela. A semiótica analisa o objeto de **significação** e se preocupa em estudar os mecanismos que o engendram, isto é, que o constituem como um todo significativo. Na obra audiovisual, a enunciação (fala do ator), como é realizada pelo ator, é sempre mediada pelo diretor; ambos, ator/diretor, criam e até modificam o significante, gerando um novo significado, o que é normal na obra audiovisual já que o roteiro não é uma obra fechada, mas uma das bases da construção fílmica.

Como apresentado por Beividas (2007) em sua dissertação de Mestrado, sabemos da diferença entre a semiótica visual e a semiótica da imagem, que, principalmente, vêm do modo como as duas apresentam o signo. Para o autor, na **semiótica da imagem**, a “linguagem da imagem é vista por esta como um sistema de signos, e o refinamento da análise se dá pela discussão em torno da analogia que o signo-dado tem com o referente exterior, o mundo representado em imagens” (BEIVIDAS, 2006. p.26). Já a **semiótica do visual**, com a qual preferimos trabalhar, não realiza a associação com o real de forma imediata, mas na própria construção que é apresentada entre os planos de expressão e conteúdo. Segundo Beividas, “o signo não é signo de alguma coisa, mas signo de um sentido investido nessa coisa. O referente do signo não é, pois, um objeto exterior à linguagem, mas um objeto cultural, isto é, um referente semiotizado” (2006, p.28). Na prática audiovisual essa diferença é sutil, já que o diretor usa a semiótica da imagem para criar relação com o externo e, ao mesmo tempo, usa a semiótica visual para decupar as ações dos personagens, sendo assim, as ações estão interligadas.

O signo então pode ser entendido como um elemento básico para qualquer processo de comunicação, entretanto, o mesmo signo pode ser interpretado de forma diferente em função do espaço cultural e social do interpretante, por isso a importância do diretor compreender o público-alvo. No cinema, porém, o processo é

mais complexo, pois a imagem leva a vários tipos de interpretação, dependendo do enquadramento, profundidade, cor, *mise en scène* etc. Ou seja, o audiovisual apresenta um signo com várias camadas de interpretação, representando uma visão sincrética. Para Beividas (2006, p.19), “a tentativa é compreender o modo de construção da significação global numa linguagem complexa, imbricada de múltiplos códigos de natureza diferente”. No trabalho citado, o autor analisa o filme realizado, todavia, no nosso caso, a mudança consiste em analisar o filme na sua construção, com o intuito de estabelecer o significante específico que vai criar a significação para o público. Essa mudança do sujeito (filme) para realização fílmica muda o modo de análise, que passa a ser o antes, a criação de significação.

O signo tem como base intrínseca o processo de significação, ou seja, é necessário dotá-lo de um sentido para que ele possa ser decodificado pelo interpretante, a fim de criar o significado. Signo seria a base do processo de significação, e o significado, o processo que dota o signo de valor, que no caso é subjetivo, dependendo da relação que o público tem com o significante. O signo pode ser pensado como a unidade mínima de significação. Várias informações estão contidas na imagem: o espaço, o ator, a fala, sua ação não verbal, o fora de quadro, a roupa que usa, a cor do espaço. São vários subsídios que o cérebro vai processando enquanto vê a imagem em movimento.

Greimas (1985) defende que o objeto da semiótica não é o signo estabelecido, mas os sistemas semióticos, ou seja, no nosso caso, estes sistemas estão ligados à mídia de comunicação de massa. Greimas aponta que a percepção e a significação estão relacionadas.

Segundo Hjelmslev (1975), os conceitos de significante e significado são intercambiáveis, ou seja, o enunciador, dependendo de sua relação com o objeto, terá uma ação eufórica ou disfórica. E, se pensarmos em um personagem, essa ação depende das trocas simbólicas entre eles. Significação pode ser também utilizada como sinônimo de semiose, o ato de significar. Sendo assim, o diretor audiovisual cria a significação (ou semiose) que vai levar a um significado.

Diante disso, se vejo um carro, por exemplo, ele tem um significado já organizado socialmente; quando vejo uma árvore, a mesma já tem um significado constituído socialmente, porém, quando filmo

um carro e de fundo aparece uma plantação, apresento dois signos independentes que criam um significado específico. No entanto, não posso dizer que o significado é criado, pois este significado tem que ser interpretado pelo espectador com base na narrativa do filme, sendo assim, o diretor, a todo o momento, está criando significantes com a junção de dois signos previamente constituídos.

O signo é social e é comum a um grupo de pessoas, já a sua interpretação é subjetiva e inicia na significação, que é o primeiro elemento para interpretar o signo, dando a ele um significado (interpretação subjetiva do signo). O diretor tem como elemento fundamental a criação de um signo que será decodificado por um espectador. A dúvida que todo diretor tem é saber o quanto de um signo se pode recortar para que ele possa ser interpretado. O cinema já cria, por si só, uma dialética entre o que se vê e o que não se vê, pois em muitos momentos o que está fora do quadro da tela comunica mais do que o que está em quadro na tela.

Uma pessoa recebe um telefonema, pega a chave e toca a campainha de uma casa. Esse recorte temporal criado pelos signos que eu apresentei, e com a ajuda da diegese, cria a narrativa (ele recebeu um telefonema e foi até uma casa), entretanto, posso descrever a mesma cena e introduzir o personagem entrando no carro e ligando o carro, e uma imagem do carro passando pela estrada. Qual das duas sequências está certa ou errada? A resposta é simples, depende do seu público-alvo e do que deseja transmitir. Como aponta Xavier, “a visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço fora da tela” (1977, p. 13).

Assim a significação acontece mesmo em uma imagem em que o personagem está parado, porque interpreto o seu olhar, o seu rosto, o fundo, o lugar que está; se ele olha fixo para um lado e a câmera não mostra (o fora de campo). Essas informações no cinema são mais ricas do que na TV, onde o diálogo é que cria a narrativa (até em função da diferença entre as linguagens TV x Cinema). O entendimento da cena na TV e no cinema passa por diferenças bem pontuais. O cinema se permite uma reflexão maior. No cinema, a imagem e seus elementos narram a história e na TV a narração é mais verbal (lógica) do que imagética (emocional), já que o público-alvo tem um leque maior e o signo precisa ser explicado a

cada momento.

Enunciador é o ator discursivo da personagem e a enunciação é a base que cria a significação do público. A enunciação é o ato mais próximo da linguagem, a forma da passagem da competência para a performance e é, neste sentido, que o público vai compreender/decodificar os signos a que está assistindo.

A cena enunciativa apresenta o enunciador e o enunciatário e, em certos momentos, esses actantes tornam-se atores da enunciação. Neste momento, o ator concretiza a figura temática do actante que passa a ser revestida pela enunciação, apresentando o seu papel discursivo. Greimas (1979) utiliza a definição de Lucien Tesnière e designa um participante em um programa narrativo.

Uma ação importante é determinar qual o ponto de vista da análise que o diretor assumirá ao ler o roteiro. Se o roteiro apresenta narrativa com foco na personagem esse é o ponto de vista da análise do roteiro, por outro lado, se o roteiro for de narrativa com foco na ação essa será a análise da leitura do roteiro. Logo, é a percepção do diretor que vai criar a obra audiovisual.

É na percepção que o espectador tem da imagem que vê que ele irá fazer as associações entre os objetos vistos e as significações que faz do que sente, imagina e percebe diante deles. A essa ação de entender o **significado** Greimas chama de **significação**. A significação, dentro da direção audiovisual, seria a transposição de uma linguagem textual do roteiro para a linguagem audiovisual.

O diretor pode e deve saber o que o público entende de cada significante para criar o significado que melhor se adapte à realidade deste interpretante, para então poder criar o significado desejado.

O significante seria o elemento que força o espectador a criar uma significação ao nível da interpretação com base no seu significado. Por exemplo: vejo uma pessoa fumando na praia; “ligo” a percepção e analiso o que eu entendo desta relação homem+ praia, e percebo que o filme me mostra, além do homem+ praia, que o homem também está fumando, então começa a modificar minha leitura anterior e percebo + cigarro + tempo nublado + música

romântica + movimento de câmera lento até o rosto do ator chorando. Já imagino algo ligado à tristeza, pois todos os elementos não verbais apresentados levam a essa interpretação. Todos esses significantes são representados em uma imagem e carregados de sentido que são interpretados pelo espectador (criando assim a significação). Desse modo, o significado é a interpretação de uma significação que tem como base o significante. Na direção audiovisual o diretor que é um criador de significados com a ajuda do ator e da equipe estabelece a significação criando assim o significante (filme) que para o público vai virar significado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1997

BEIVIDAS, Waldir. **Reflexões sobre o conceito de imanência em semiótica Por uma epistemologia discursiva**. (1983). Dissertação de mestrado apresentado ao curso de pós Graduação Mestrado em Letras: Lingüística da Universidade de São Paulo, USP, Brasil.1983

\_\_\_\_\_. **Semióticas Sincréticas (O Cinema) Posições**; São Paulo: Annablume, 2006

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EdUSC, 2003.

BRENEZ Nicole, “La Nuit Ouverte : Cassavetes, l’invention de l’acteur”, Conférences du Collège

d’Art Cinématographique n° 3 - Le théâtre dans le cinéma, Paris, Cinémathèque Française, 1992

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto,2006

\_\_\_\_\_. **O Pathos do Enunciatário**. Alfa, São Paulo, 2004

\_\_\_\_\_. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto,2002

\_\_\_\_\_. **As astúcias da enunciação: categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto,1989,

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

FLOCH, Jean-Marie Semiótica, **Marketing y Comunicación Bajos los signos, la sestrategias**. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.

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

\_\_\_\_\_. **Semântica estrutural**. São Paulo, Cultrix/EDUSP. (1985).

\_\_\_\_\_. **Sobre o sentido** – ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1993

GREIMAS, Algirdas Julien/ COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

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

PROPP, Vladimir Lakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária,2006.

SANTOS, Aline Aparecida dos. **De Propp a Ricœur: origens e impasses da semiótica narrativa**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras -Unesp/Araraquara. 2014

SAUSSURE, F: **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.