

## A enunciação em *lavoura arcaica*: relações discursivas

*The enunciation in Lavoura Arcaica: discursive relations*

Tania, Regina Montanha Toledo SCOPARO (UEL)<sup>1</sup>

### RESUMO

Apoiada na Semiótica de linha francesa, a análise apresentada neste artigo, recortada de pesquisa de doutorado, destaca o romance (1975) e o filme (2001) *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, respectivamente, sob a perspectiva da enunciação, instância linguística logicamente pressuposta pelo enunciado. A tentativa é entender qual o objetivo dos textos, ou seja, os mecanismos de produção de sentidos que estão sendo mobilizados por um enunciador para convencer um enunciatário de alguma coisa. Nesses objetos de análise, estamos lidando com texto literário e fílmico, gêneros discursivos construídos por um enunciador que cria e recria a realidade elaborando complexos efeitos de sentido que concedem ao enunciatário a perspectiva de criação de novas ideias sobre o mundo, ampliando seu conhecimento. O objetivo do trabalho é mostrar que o leitor-espectador das obras, no processo para a compreensão de texto, recupera a unidade deste, delineando os elementos que o compõem, verificando sua trajetória e captando as inter-relações que se estabelecem entre eles.

**Palavras-Chave:** Enunciação, Discurso, *Lavoura Arcaica*

### ABSTRACT

*Based on the French line Semiotics, the analysis presented in this article, with a doctorate research, highlights the novel (1975) and the film (2001) Lavoura Arcaica, by Raduan Nassar and Luiz Fernando Carvalho, respectively, from the perspective of enunciation, logical instance presupposed by the statement. The attempt is to understand the purpose of texts, that is, the mechanisms of production of meanings that are being mobilized by an enunciator to convince an enunciatee of something. In these objects of analysis, we are dealing with literary and filmic texts, discursive genres constructed by an enunciator that creates and recreates reality by elaborating complex effects of meaning that grant the enunciatee the perspective of creating new ideas about the world, expanding its knowledge. The objective of the work is to show that the reader-spectator of the works, in the process for the comprehension of text, recovers its unity, delineating the elements that compose it, verifying its trajectory and capturing the interrelationships established between them.*

**Keywords:** *Enunciation, Speech, Lavoura Arcaica*

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil. Estudos da Linguagem; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9737-1734>; email: [taniascoparo@uol.com.br](mailto:taniascoparo@uol.com.br)

## 1. Considerações iniciais

Ao ler um livro ou assistir a um filme, saímos de nossa realidade concreta e projetamo-nos num mundo subjetivo, construído simbolicamente. Esse escape mexe com nossa sensibilidade e nossos sentimentos, como também nos faz pensar e refletir sobre o mundo circundante pelas ideologias presentes nas vozes dentro da narrativa. A sensação que dá, quando os enunciadores das obras atualizam o imaginário por meio dos recursos da linguagem do romance e do filme, é que tudo é sentido pelos enunciatários - leitores/espectadores - como sinônimo de vida.

Conforme Metz (1972, p. 10), “A literatura significa, o cinema expressa”. Para significar, a literatura se apropria da palavra e da sua construção linguística e estas garantem a produção de imagens. O leitor, no processo da leitura, ativa os atos de imaginação, levando-o a constituir o sentido do texto de maneira a consolidar sua presença no mundo que se constrói na instância textual. Isso também acontece com o espectador ao assistir a um filme, no entanto, a linguagem utilizada para criar essas imagens é outra. O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num determinado estilo. O cineasta realiza as mesmas operações, mas com imagens e o estilo deste se define pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema.

Inserida nesse contexto, destacamos a obra *Lavoura Arcaica* (romance e filme). O romance, do brasileiro Raduan Nassar, publicado em 1975, é considerado um clássico pelos críticos da literatura<sup>2</sup>. Segundo o professor e crítico literário Alfredo Bosi, em nota de orelha para a 3ª edição da obra, em 1989, é “uma revelação, dessas que marcam a história da nossa prosa narrativa” (*Apud* NASSAR, 1989). O filme foi exibido nas telas em 2001, com direção de Luiz Fernando Carvalho, obtendo inúmeros prêmios<sup>3</sup>. O diretor buscou no romance de Raduan Nassar a trama bem elaborada da narrativa para estruturar a sua versão. Fez uma transmutação<sup>4</sup> bastante análoga ao original, porém com particularidades e restrições próprias de outro código linguístico.

Nesse trabalho estamos lidando com textos literário e fílmico, gêneros discursivos construídos por um enunciatário que cria e recria a realidade elaborando complexos efeitos de sentido que concedem ao

---

<sup>2</sup> *Lavoura Arcaica* ganhou, em 1976, o prêmio Coelho Neto para romance da Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e Menção Honrosa da Associação Paulista de Críticos de Arte APCA. Foi traduzido para o espanhol, em 1982 - *Labor Arcaica*, e para o francês, em 1985 - *La Maison de la mémoire*. Em 2001, foi adaptado para o cinema sob a direção de Luiz Fernando Carvalho.

<sup>3</sup> O filme *Lavoura Arcaica* recebeu mais de 25 prêmios em diversas categorias de festivais e mostras nacionais e internacionais, entre elas, Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora Original. O filme foi considerado por muitos críticos de cinema como um trabalho brilhante e um dos melhores filmes brasileiros dos últimos anos.

<sup>4</sup> O mais comum é utilizarmos o termo adaptação quando nos reportamos aos filmes traduzidos de textos literários. No entanto, Roman Jakobson (1969, p. 64-65), na obra *Linguística e comunicação*, propõe uma terminologia para as diferentes traduções, assinalando três modos de interpretação do signo verbal. O primeiro modo, denominado de intralingual, consiste na tradução de um signo por outros signos da mesma língua; o segundo modo consiste na interpretação por meio de signos verbais de outra língua, denominado tradução interlingual, ou tradução propriamente dita; e o terceiro, denominado tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Desse modo, Jakobson apresenta a terminologia transmutação para a interpretação de signos de um meio verbal a outro, não verbal. Esse termo, portanto, é o mais apropriado nesse procedimento.

enunciatório a perspectiva de criação de novas ideias sobre o mundo, ampliando seu conhecimento. Essa possibilidade de novas maneiras de ver o mundo constrói-se na relação entre enunciador/enunciatório. No mundo manifestado, a leitura de um romance ou de um filme é o olhar efetivo na busca da significação para melhor compreender a si e ao mundo.

Em *Lavoura Arcaica* romance e filme há uma instalação no enunciado de um *eu* que conta sua história, dividido entre os conteúdos do universo moderno e do arcaico deflagrando o seu interior. A liberdade e a opressão são temas que permeiam todo o mundo do *eu* protagonista da história.

O enredo, nas duas obras, trata do conflito entre André, seu pai e a paixão incestuosa pela irmã. André pertence a uma família rural engessada no tempo e no espaço descendente de libaneses. A família é constituída pelo pai, o patriarca; o irmão mais velho, Pedro; as três irmãs Rosa, Zuleika, e Hunda; a mãe, mulher submissa; André, filho pródigo e sujeito da ação discursiva; Ana, irmã e a paixão de André; e Lula, o filho caçula.

No romance, há divisão do enredo em duas partes intituladas “A partida” e “O retorno”. Em “A partida”, a narrativa mostra o encontro dos dois irmãos, André e Pedro, em um quarto anônimo de pensão, na cidade, onde André se escondeu e se refugiou após abandonar a fazenda em que vivia com a família. Nessa primeira parte da narrativa, André rememora e desnuda suas experiências, distanciado no tempo, e procura explicar ao irmão mais velho, Pedro, sua fuga do campo. Seu relato sobre si mesmo opõe-se, numa comunicação ambígua, à força poderosa do pai, que leva a vida dedicada aos trabalhos com a terra e à contrição religiosa. Os capítulos se alternam entre o momento da narração e o passado na fazenda com a família. Nesse momento presente da narração, há uma visão profunda de sua solidão, envolvida pela lascívia do corpo, da carne, em um quarto escuro de pensão. O cenário, aqui, avulta de importância, assumindo a relação entre a personagem André e o seu drama: é apertado, sufocante, escuro. Nesse espaço, o irmão mais velho chega para tentar resgatá-lo para o seio da família novamente. Há um diálogo tenso entre eles. André faz inúmeras revelações, entre elas, o incesto praticado com a irmã Ana, deixando aflorar suas angústias em “um sopro escuro da memória” (p. 10). Na segunda parte, em “O retorno”, André está de volta à fazenda, e o pai fica sabendo do incesto pelo irmão Pedro. Em uma festa em comemoração à volta de André, o pai mata Ana.

Nesse contexto, inserimos a semiótica francesa para fazer a análise dos dois textos: romance e filme transmutado na perspectiva da enunciação.

## 2. O discurso no romance

A teoria semiótica recupera a enunciação através da análise interna do texto, em suas estruturas discursivas, que revelam pistas por meio de projeções da sintaxe do discurso. Consoante Barros:

A análise interna do texto [...] mostra que as escolhas feitas e os efeitos de sentido obtidos não são obra do acaso, mas decorrem da direção imprimida ao texto pela enunciação.

Ressalta-nos o caráter manipulador do discurso, revela-se sua inserção ideológica e afasta-se qualquer ideia de neutralidade ou de imparcialidade (1990, p. 82)

Dessa forma, a semiótica nos insere no fazer manipulador do enunciador. Enunciador e enunciatário, enquanto sujeitos da enunciação, executam a função actancial de destinador e destinatário do discurso. O enunciador, como destinador-manipulador do discurso, conduz o enunciatário (destinatário) a crer e fazer. O fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário efetivam-se no e pelo discurso-enunciado (BARROS, 2002, p. 92-93).

Analisemos, portanto, os aspectos enunciativos por meio das pistas no texto para compreendemos a configuração do fazer manipulador do enunciador do romance.

O nível discursivo incide nas estruturas abstratas do nível narrativo, as categorias de pessoa, tempo e espaço. No ato de produção do discurso, a enunciação deixa nele suas marcas e busca persuadir o enunciatário, realizando um fazer persuasivo (fazer-criar) que o leve a um fazer informativo (fazer-saber) e a um fazer factitivo (fazer-fazer), manipulador. O texto não pode gerar-se sem a participação do leitor que o próprio texto trata de construir. Somente pela enunciação enunciada, manifestada pelo olhar de André, é que haverá a geração da leitura como percurso.

Dessa forma, analisemos as estratégias enunciativas no romance, no que se referem ao aspecto discursivo, as manifestações dos actantes investidos como “eu” e “tu”, atores da cena enunciativa. Enunciação entendida pela semiótica greimasiana como o ato de realização do enunciado. Fiorin (2008) explica que a enunciação é a instância do *ego-hic-nunc*, ou seja, eu-aqui-agora. Esses três elementos caracterizam as categorias da enunciação e são chamados de dêiticos, pois indicam as pessoas, o tempo e o espaço da situação de enunciação.

Conforme Fiorin (2008, p. 78), “O mecanismo básico com que se instauram no texto pessoas, tempos e espaços é a *debreagem*”, que pode ser de dois tipos: enunciativa, quando projeta no enunciado o eu-aqui-agora e produz um efeito de subjetividade; e enunciativa, ao construir o ele-então-lá, e, nesse caso, “ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação”, produzindo um efeito de objetividade. Nesse sentido, observa-se que, ao produzir o discurso, o enunciador deixou marcas no interior do enunciado para realizar um fazer persuasivo, manipulador, procurando fazer com que o enunciatário (leitor) aceite o que ele está dizendo; e, por outro lado, o enunciatário realiza um fazer interpretativo, para se concretizar a produção de sentido do texto, tornando-se um coenunciador<sup>5</sup> do texto.

No romance *Lavoura Arcaica*, há a projeção pressuposta de uma pessoa “eu”, sujeito manipulador André, juntamente com as categorias enunciativas de tempo (agora) e espaço (aqui), uma vez que são relacionadas ao “eu” que enuncia. Mas além do “aqui”, o enunciador projeta no enunciado um “lá”,

---

<sup>5</sup> O leitor para a semiótica é um coenunciador, uma vez que é ele quem vai designar a escolha dos elementos que irão tecer o texto. Nesse sentido, o leitor-enunciatário é o destinatário da comunicação e também sujeito que produz o discurso, por isso o resultado do ato de leitura é produto de uma criação, um ato de linguagem em que o leitor produz significação.

estabelecendo uma relação subjetiva entre o espaço enunciativo e o espaço enuncivo. O tempo “agora”, percebido em poucos momentos da narrativa, (“o quarto é inviolável”, p. 9), “(Em memória do avô, *faço* este registro)” (p. 91) e “(Em memória de meu pai, *transcrevo* suas palavras)”, (p. 195) (grifos nossos) é realizado por meio de um movimento entre ir e vir, rememorativo, tanto de um passado recente quanto mais distante, a infância. Esse passado é restaurado para dar sentido a seu presente; nesse processo de retomada, as lembranças são ressignificadas a partir de seu presente. Sua história é uma dimensão do passado. Quando fala do espaço, a fazenda, as casas nova e velha, André alude a um espaço datado e materializado no passado, no lá, e a partir de um espaço-tempo do passado que projeta um olhar sobre o presente, aqui.

Ao narrar sua história num quarto de pensão, (aqui), o sujeito traz as lembranças dos espaços da fazenda, do bosque, da casa velha, (lá), ressignificadas no aqui, como representativas de sua solidão e de sua opressão vivenciadas junto à família:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? (Nassar, 1989, p. 13).

O jogo realizado pelo enunciador, entre o presente e passado, é marcado por certas debreagens temporais. Benveniste (1989, p. 43-44), ao considerar as diferenças entre passado simples e o passado composto em francês, explica que

Em francês contemporâneo, não há concorrência entre dois “tempo”, mas *complementaridade* entre dois sistemas de enunciação, o discurso e a narrativa. O passado simples é o “tempo” de base da “narrativa”, e o passado perfectivo do “discurso”.

Benveniste elucida essa instância narrativa como “enunciação histórica”, ou seja, “trata-se da apresentação dos fatos sobrevividos a um certo momento do tempo, sem nenhuma intervenção do locutor na narrativa. Para que possam ser registrados como se tendo produzido, esses fatos devem pertencer ao passado” (1989, p. 262).

Teríamos, então, quando o sujeito rememora a sua história, o *passé simple*, e, em português, conferiria ao que Fiorin designou pretérito perfeito 2, “que pertence ao sistema enuncivo” (1999b, p. 132). O *passé composé* seria o tempo do discurso. Esse tempo em francês foi designado por Fiorin (1999b, p. 132) como pretérito perfeito 1. No texto em questão, há poucas variabilidades entre as debreagens temporais enuncivas e as enunciativas, pois as enuncivas se encontram em quase todo o texto, por este ser uma rememoração. Observemos o fragmento abaixo:

eu *estava* deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, *percorria* vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos

*tocavam* cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça *rolava* entorpecida enquanto meus cabelos se *deslocavam* em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte (NASSAR, 1989, p. 9-10). (Grifos nossos).

As formas verbais destacadas estão no pretérito imperfeito ou perfeito 2. Esse tempo é concomitante ao marco de referência pretérito e a debreagem enunciativa instala o plano da narrativa. Isso acontece em (quase) todo o texto, pois, de fato, André conta sua história em um presente pouco referenciado.

Somente em alguns momentos, na narrativa, acontece a debreagem enunciativa. Esse tempo delimita o discurso, o que é do momento da ação, no presente. É o que ocorre, no início do primeiro capítulo, quando André começa a narrar sua história:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra *estão* primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 9). (Grifos nossos).

Em um capítulo com um único parágrafo curto, quando ele registra a força que o avô possuía no seu imaginário e salienta a ordem imposta em sua família por sucessivas gerações:

(Em memória do avô, faço este *registro*: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub.”) (NASSAR, 1989, p. 91). (Grifo do autor).

Além de poucas outras manifestações, acontece no último capítulo, quando André, após a tragédia que acomete a família, dá início a sua lembrança. Trazendo o pai para dentro de seus olhos, enuncia:

(Em memória de meu pai, *transcrevo* suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão [...].”) (NASSAR, 1989, p. 195). (Grifo nosso).

As formas verbais em destaque, nos fragmentos, no presente, configuram debreagem enunciativa, que intensificam a presença do “eu” no texto. Nesse romance, portanto, o enunciador usou de elementos linguísticos, os dêiticos temporais adverbiais e verbais para produzir o efeito de sentido pretendido, ou seja, contar sua história de paixão, raiva, revolta, solidão, opressão, almejando um leitor, coenunciador, com sensibilidade e que estivesse em sintonia com uma linguagem rítmica-melódica peculiar ao discurso da prosa-poesia, a qual está na base de sua narração. Na enunciação, o efeito de sentido produzido pelo enunciador do texto foi de subjetividade. De maneira geral, verificamos que as marcas de atorialidade,



espacialidade e temporalidade também delimitam a sensibilidade e a cognição do sujeito em seu fazer persuasivo, as quais estão demarcadas no conteúdo da enunciação. Enfim, a produção de sentido desse texto se faz sobre a oposição de base /liberdade/ versus /opressão/: André é arrebatado pela revolta exercida pelo pai, nega a liberdade e afirma a opressão manifestada por uma debreagem enunciativa. Pela manifestação de um eu, por um tempo presente (alguns momentos) e passado (rememoração) predominantemente no pretérito imperfeito, e por um espaço aqui (e lá, nas lembranças), produziu-se uma leitura compreensiva do sentido do texto.

A partir dessas relações projetadas no texto, “instaura-se um intrincado jogo de articulações temporais”, conforme Fiorin (1999, p. 42) e o enunciador ordena as realizações das ações no presente ou no passado, conforme a necessidade. Vejamos mais um exemplo:

O tempo, o tempo *é* versátil, o tempo *faz* diabruras, o tempo *brincava* comigo, o tempo se *espreguiçava* provocadoramente, *era* um tempo só de esperas, me *guardando* na casa velha por dias inteiros; *era* um tempo também de sobressaltos, me *embaralhando* ruídos, *confundindo* minhas antenas, me *levando* a ouvir claramente acenos imaginários, me *despertando* com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu *estou* louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me *lambendo* de fantasias desesperadas, *compondo* máscaras terríveis na minha cara, me *atirando*, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa: que potro enjaezado *corria* o pasto, esfolando as farpas sanguíneas das nossas cercas, me *guiando* até a gruta encantada dos pomares! Que polpa mais exasperada, guardada entre folhas de prata, tingindo meus dentes, *inflamando* minha língua, *cobrando* minha pele adolescente com suas manchas! O tempo, o tempo, o tempo me *pesquisava* na sua calma, o tempo me *castigava*, *ouvi* clara e distintamente os passos na pequena escala de entrada [...] *voltando* ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, *espiondo* através da fresta (Deus!): ela *estava* lá [...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo a todas as coisas, *é* ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me *curvo* de medo [...] (NASSAR, 1989, p. 95-96). (Grifos nossos).

Nesse fragmento, André está na casa velha, e Ana chega. O excerto mostra a espera, a expectativa de André em relação à aproximação da irmã. Ele faz conjecturas sobre o tempo e a espera infinita para concretizar a paixão. Ana, nesse capítulo, é comparada a uma pomba da infância de André e sua captura. No capítulo seguinte, acontece o incesto. Inicia-se o discurso por um tempo concomitante ao tempo da ação, o presente (é, faz). Logo em seguida, introduz-se um tempo de então, anterior ao momento da enunciação, um fato concomitante ao então colocado no passado, o pretérito imperfeito (brincava, espreguiçava). Depois, há um verbo nominal, o gerúndio simples, para dar continuidade ao relato da ação anterior (guardando). Essa projeção temporal vai de “o tempo brincava comigo” até “ela estava lá”. Em seguida, André retorna para o tempo concomitante à ação, o presente (é, curvo). Com isso, o enunciador produziu efeitos de sentido de subjetividade na visão dos fatos vividos pelo sujeito André, impregnando, dessa forma, parcialidade frente a esses fatos. Esse é o esquema básico das projeções temporais do texto.

Em meio a esse esquema, ainda há a operação de debreagens internas, ou seja, de 2º grau. Isso ocorre quando o enunciador “dá a palavra a uma das pessoas do enunciado ou da enunciação já instaladas

no enunciado” (FIORIN, 1999a, p. 46), criando, assim, a ilusão de situação “real” de diálogo. Analisemos um fragmento:

E foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos olhar e eu disse “não te esperava” foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, mesmo assim eu repeti “*não te esperava*” foi isso o que eu disse mais uma vez e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “*nós te amamos muito, nós te amamos muito*” [...] (NASSAR, 1989, p. 11). (Grifos nossos).

Esse fragmento faz parte do primeiro capítulo do texto. André está em um quarto de pensão e chega seu irmão Pedro, com a intenção de levá-lo para a fazenda, de onde André fugiu. Quando o irmão entra no quarto, André diz “não te esperava”. O enunciador dá voz a André, pessoa da enunciação já instalada no enunciado. O eu, nesse caso, registra por meio de uma debreagem enunciativa e de uma enunciva, um eu e um ele no discurso. O eu com valor de ele manifesta-se como interlocutor de um diálogo, que tem como interlocutário (tu) o irmão Pedro. Em seguida, em “nós te amamos muito, nós te amamos muito”, o enunciador dá voz a Pedro, ao ele. Pedro (ele) faz uma debreagem enunciativa, instaurando um eu no discurso. Esse tipo de debreagem é responsável pela construção de diálogos e constitui os interlocutores, cedendo voz a atores que já estão inscritos no discurso. Com esse tipo de recurso, o discurso provoca sensação de presente enunciativo no interior do tempo passado, como, também, produz um efeito de verdade, conforme Fiorin (1999a, p. 46):

a debreagem de 2º grau cria a unidade discursiva denominada discurso direto e cria um efeito de sentido de verdade. Com efeito, o discurso direto proporciona ao enunciatário a ilusão de estar ouvindo o outro, ou seja, suas “verdadeiras” palavras” (grifo do autor).

Bertrand (2003, p. 96) assim se manifesta em relação à debreagem interna:

De fato, o diálogo se apóia sobre [...] a narração que, fornecendo-lhe seus recursos semânticos, constitui seu referente interno. Esse dispositivo garante a coesão do conjunto e engendra essa forma de credibilidade particular para o leitor que se chama “ilusão referencial.

Essas articulações exercidas pelo enunciador são responsáveis pela coesão do composto enunciativo, fabricando o efeito de sentido de realidade e de ilusão referencial. Esses efeitos possibilitam estabelecer o contrato veridictório entre enunciador e enunciatário, nivelando o “fazer-crer” de um e o “crer verdadeiro” de outro, conforme explana Bertrand (2003, p. 99):

O problema não é, pois, o “verdadeiro” em si mesmo, em sua hipotética realidade, mas o balanço incerto entre o “fazer crer” de um lado e o “crer verdadeiro” do outro. Aqui se situa a problemática da veridicção: ‘O discurso é esse espaço frágil em que se inserem e se leem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; [...] equilíbrio mais estável ou



menos de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É esse entendimento tácito que é designado pelo nome de contrato veridicção<sup>6</sup>.

O enunciador de *Lavoura Arcaica* romance procura fazer com que seu destinatário-leitor creia na realidade de sua história, por meio do estabelecimento de um contrato de veridicção. O enunciatário, ao crer na “realidade” dos fatos, está colaborando com o enunciador na construção de sentidos que despertem a sensibilidade dos dois para os problemas familiares, o conflito entre pai e filho, a paixão, a solidão, o incesto, enfim, situações da vida real.

### 3. A discursivização no filme

Observemos o surgimento da dimensão enunciativa, atentando para os conceitos de actorialização, temporalização e de espacialização discursivas, ou seja, da pessoa do discurso e da sintaxe do espaço e de sua relação com a categoria tempo no âmbito do discurso cinematográfico.

Em *Lavoura Arcaica* filme, o enunciador instaura uma debreagem actorial, espacial e temporal enunciativas de primeiro grau (eu/ aqui/ agora), criando assim um simulacro de uma ação que transcorre com intervenção explícita em primeira pessoa do narrador do filme (a visão de André por meio de uma câmera subjetiva<sup>7</sup>). Temos, dessa forma, um simulacro pautado pela subjetividade. Como no romance, André narra sua história.

No nível discursivo, a temporalização é o momento em que o sujeito da enunciação instaura em seu enunciado a categoria de tempo por meio de uma debreagem enunciativa ou enunciva.

Vejamos como se desenvolve a temporalização em *Lavoura Arcaica*. Na primeira sequência do filme, no quarto de pensão, percebemos uma objetividade aparente correspondente à debreagem enunciva, quando se instala um tempo com *status* de “naquele momento”. Conforme Fiorin (1996, p. 45) essa debreagem é aquela

[...] em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*). Cabe lembrar que o *algures* é um ponto instalado no enunciado, da mesma forma, o *então* é um marco temporal inscrito no enunciado, que representa um tempo zero, a que se aplica a categoria topológica *concomitância vs não-concomitância*. (Grifos do autor)

Na verdade, essa debreagem de tempo (então) dessa sequência inicial do filme caracteriza-se por uma suposta debreagem temporal enunciva, pois estamos assistindo ao filme em um momento do presente, todas as imagens que vemos estão acontecendo no presente do indicativo. O momento de referência é o de presente, cuja concomitância se dá no momento do acontecimento, o presente do presente. O cinema é a arte do presente. É a partir dele que visualizamos debreagens e embreagens, sejam elas enunciativas ou enuncivas.

<sup>6</sup> Greimas, A. J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983, p. 105, apud Bertrand, 2003, p. 99.

<sup>7</sup> Na linguagem do cinema, câmera subjetiva é aquela que assume um dos personagens, manifestando seu ponto de vista.

A história de André ocorre, então, nessa concomitância, cujo momento de referência é o presente. A partir do momento que Pedro chega ao quarto da pensão, há a debreagem enunciativa de segundo grau, as vozes do interlocutor (André) e do interlocutário (Pedro). Temos instaurada uma anterioridade também enunciativa, cuja figurativização institui-se no momento em que ocorrem os *flashbacks*, a partir das lembranças do ator do enunciado, André. Os fatos do passado introduzem o simulacro de enunciação. A concomitância do presente, o momento da enunciação, alterna-se com a anterioridade do presente, instalada a partir de uma embreagem enunciativa. Visualmente, na debreagem enunciativa, instalam-se o aqui (o espaço do quarto) e o agora (o presente diegético), como referências. Há um ir e vir constante devido aos *flashbacks*, há sempre um presente presentificado e uma anterioridade do presente. A presentificação das lembranças da fazenda, do passado, surge na concomitância do presente do enunciado fílmico.

Dessa forma, quando, no início da narrativa, no quarto de pensão, André começa a contar suas ações na fazenda, na concomitância do presente, o recurso da embreagem enunciativa nos transporta para o interior de suas lembranças. Tais embreagens são apresentadas ao enunciatário por meio de recursos visuais, consoante Silva (2004, p. 135-136), como *flashbacks* (as analepses), *flashforwards* (as prolepses), cortes (indica mudança de sequência, de cena, de plano<sup>8</sup>), os avanços e os recuos da câmera (*travelling*<sup>9</sup> para frente ou para trás), *fade-out* (escurecimento da imagem) e a  *fusão*

(quando uma cena funde-se a uma outra indicando uma nova sequência de acontecimentos). Um outro recurso que também é utilizado é o *cromatismo* das cenas: às vezes, pouca ou muita luz (na maioria dos casos, nos filmes em preto e branco) e cores ou preto e branco (nos filmes coloridos) servem para marcar a embreagem. Esses recursos são algumas das principais ferramentas que o cinema utiliza para indicar a presentificação do passado e do futuro em qualquer momento de referência (Grifos do autor).

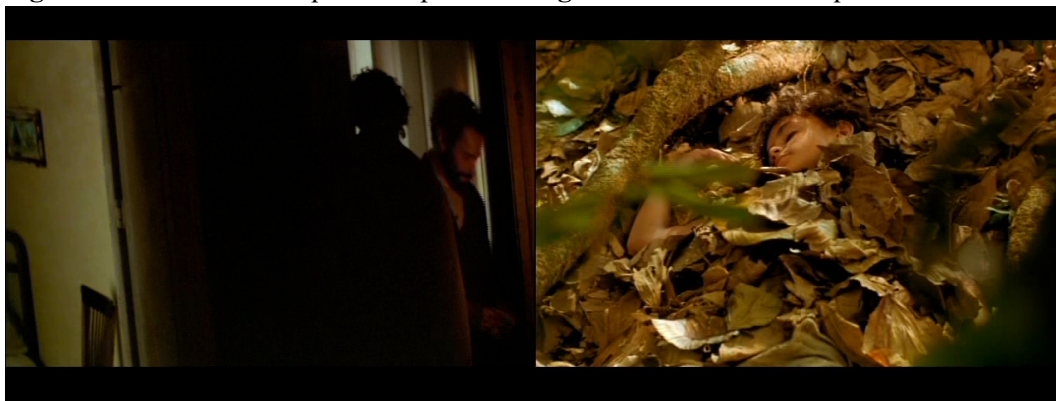
O recurso visual que sugere a presentificação de uma anterioridade do presente, evocada pela embreagem enunciativa, no momento de referência presente, foi o corte das imagens. Pedro, ao chegar no quarto, abraça o irmão e diz “Abotoe a camisa, André”. No momento de referência presente, instaurada pelo agora, há um corte de imagens, instaurando uma anterioridade também enunciativa, André se recorda das tardes na fazenda, quando criança, enunciando, em voz *off*<sup>10</sup>: “Na madorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família”. A sequência acontece em 7min30seg de filme:

Fonte de todas as imagens do texto: DVD Lavoura Arcaica (2001)

<sup>8</sup> “O *plano* corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem” (XAVIER, 2005, p. 27) (grifo nosso).

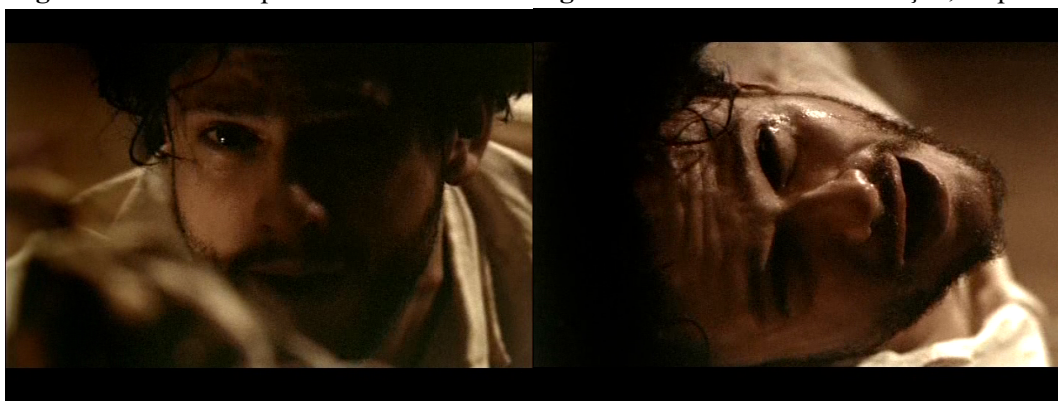
<sup>9</sup> O *travelling* é o deslocamento da câmera num determinado eixo e tem por objetivo acompanhar as personagens nas cenas, deslocando o corpo inteiro no modo retilíneo.

<sup>10</sup> A voz em *off* é aquela que vem de uma fonte exterior ao quadro.

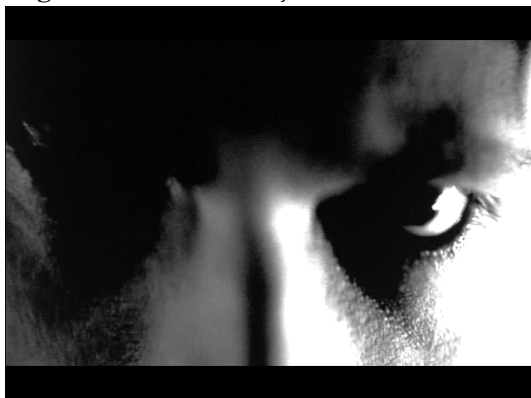
**Figura 01.** Os irmãos no quarto da pensão **Figura 02.** André no bosque da fazenda**Fonte:** Dados da autora**Fonte:** Dados da autora

Nessa sequência, comparemos o quarto de André, no presente da ação, no quarto de pensão, fig.01, em relação a outra imagem, as lembranças da infância, a anterioridade, fig. 02. Há uma mudança significativa em relação ao sentimento interno de André ao relatar seu encontro com o irmão e suas lembranças da infância. Isso se dá por meio do cromatismo instaurado nas imagens: no quarto há pouca luz e a sombra esculpe as personagens, transmitindo um efeito de interioridade, fechada, nebulosa, angustiada. Ao se lembrar da infância, em nova sequência, o claro sobressai, revelando lembranças de uma infância mais pura, inocente. Assim, o corte e o cromatismo instauraram a presentificação de uma anterioridade do presente.

Outro recurso, o da fusão, encontra-se na sequência em que o pai, em um de seus sermões, narra a história do faminto<sup>11</sup>. A sequência se inicia em 1h16min40seg:

**Figura 03.** André na pensão**Figura 04.** Início da transformação, na pensão**Fonte:** Dados da autora**Fonte:** Dados da autora

<sup>11</sup> Há uma passagem, no romance, que traz a parábola do faminto, cuja fonte encontra-se em *As Mil e Uma Noites*. Na transmutação, Carvalho não mostra o pai narrando a parábola do faminto, como é realizado no romance, ele nos introduz gradativamente no universo da encenação da história pelas mesmas personagens André (o faminto) e pai (o rei), fig. 06. A construção acaba por adquirir maior expressividade.

**Figura 05.** Transformação de André

**Fonte:** Dados da autora

**Figura 06.** A história do faminto

**Fonte:** Dados da autora

Nessa sequência, há uma transformação da própria personagem André, em outra personagem, o faminto da história do pai. Ainda no quarto de pensão, André começa a narrar essa sua lembrança, fig. 03, no presente da ação e a câmera figurativiza o olhar de André para revelá-lo uma outra personagem, o faminto, quando vemos a transformação acontecer. Há uma fusão entre a imagem que mostra André, fig. 04, no quarto de pensão, o agora, e a que revela André, transformado em faminto, fig. 05, teatralizando a história bíblica. Essa nova sequência figurativiza uma anterioridade do presente por meio de uma embreagem enunciativa. A partir do momento do agora, uma embreagem enunciativa é instaurada e vemos André e o pai transformados em personagens de uma história, fig. 06. O ele, *alhures/ algures*, então é instaurado. Do agora de André, a fusão nos transporta para a anterioridade do presente, em que vemos André transformado em outra personagem. Nessa cena, da representação teatral da história do faminto, o cromatismo é um recurso visual para demarcar esse jogo das embreagens enunciativa/enunciva, em preto e branco. Assim, fica bem destacado que a cena retratada é uma história contada/transfigurada por um ele/ *alhures, algures/ então*.

A alternância entre o presente do presente, do ato de enunciar, do agora – como no início do filme, no quarto de pensão – e a anterioridade do presente – as memórias de André – pontua a narrativa de todo o filme. Essa alternância é necessária para o avanço da narrativa. Na estrutura que o filme apresentou, muito parecida com a do romance, concomitantemente, o avanço da narrativa de André (presente do presente) progride no sentido em que este conta sua história para o irmão e narra suas lembranças (anterioridade do presente). A narrativa da vida de André sob seus vários pontos de vista, subjetivamente, também progride na mesma direção.

Vejamos agora como se dá a sintaxe do espaço e de sua relação com a categoria de tempo no âmbito do discurso cinematográfico. Na esfera da discursivização, a espacialização compreende procedimentos de localização espacial, em que realizações de debreagem e de embreagem empreendidas pelo enunciador tem o propósito de lançar a própria enunciação para fora de si e colocar no enunciado “uma organização mais ou menos autônoma, que serve de quadro para a inscrição dos programas

narrativos e de seus encadeamentos” (GREIMAS; COURTÉS, s/d, p. 155), como também compreende a programação espacial, “graças aos quais se realiza uma disposição linear dos espaços parciais (obtidos pela localização), conforme a programação temporal dos programas narrativos” (Idem, p. 155).

Fiorin (1996) concebe uma diferença entre espaço linguístico e espaço tópico, ou seja, o espaço linguístico organiza-se a partir do aqui, do lugar do *eu*, e este irá colocar-se como centro e ponto de referência da localização, ele situa os objetos, sem que tenham importância seus lugares no mundo. Já o espaço tópico é conceptualizado nas línguas e irá assinalar a descontinuidade na continuidade. Nesse sentido, as línguas determinam esse espaço “seja como uma posição fixa em relação a um ponto de referência, seja como um movimento em relação a um referência (FIORIN, 1996, p. 262). Esse espaço, portanto, define-se ou em relação ao enunciador ou em relação a um lugar inscrito no enunciado. Consoante Fiorin (1996) é espacial, no espaço tópico, o ponto de referência: enunciativo - o enunciador ou o enunciatário - ou enuncivo - ponto de referência inscrito no enunciado. Isso revela que o espaço tópico

Funciona como um especificador do espaço linguístico propriamente dito. Quando se usa um espaço tópico, estará ele sempre precisando um espaço linguístico explicitamente manifestado ou não [...] Isso nos conduz à conclusão de que o conceito de debreagem só se aplica ao espaço linguístico e não a seu especificador. Teremos assim uma debreagem enunciativa, quando o ponto de referência for o espaço do enunciador [...] A debreagem será enunciva quando tivermos *algures/alhures*, figurativizado ou não, instalado no enunciado [...] (FIORIN, 1996, p. 265) (grifos do autor).

Observemos, então, como se instaura a categoria do espaço na diegese de *Lavoura Arcaica*. São vários os espaços tópicos no filme. Vamos observar como se constrói o espaço do quarto de pensão e do bosque (início da narrativa), por meio de um olhar semiótico:

**Figura 07.** Espaço do quarto



**Fonte:** Dados da autora

**Figura 08.** Espaço do bosque na fazenda



**Fonte:** Dados da autora

O espaço exterior às memórias do ator do enunciado é instaurado por uma debreagem enunciativa, colocando o *aqui* na diegese narrativa. Os espaços do *alhures/algures* relacionados pelas memórias do ator do enunciado manifestam-se em contraponto ao *aqui* inserido inicialmente, por meio de uma



debreagem enunciativa de segundo grau. Temos, portanto, o *alhures/algures* representado pelo espaço inscrito no enunciado. Quando os *flashbacks* são acionados, há o efeito de sentido da presentificação de algo que estava fora da situação de enunciação entre interlocutor e interlocutário. As oposições espaciais entre *aqui/alhures-algures* podem ser neutralizadas, resultando em uma embreagem espacial. Dessa forma, especificamente, em *Lavoura Arcaica*, a embreagem espacial se dará entre os espaços do sistema enunciativo - *aqui* - e aqueles do enuncivo – *algures/alhures*.

Na primeira sequência do filme, no quarto de pensão, o espaço é enunciativo, fora das memórias de André. Pedro, enquanto interlocutor, chega à pensão para levar André de volta à família, na fazenda. Nessa interação entre eles, há uma relação interlocutor/interlocutário, com uma debreagem enunciativa de segundo grau, depreensível do diálogo. André traz as lembranças para dentro do quarto. Na primeira ocorrência de lembranças no filme, há um corte entre as imagens que, de um lado, representam o espaço enunciativo, fig. 07, (o quarto), de outro, o enuncivo, fig. 08, (o bosque), e o que temos, como presentificação, é o espaço enuncivo, por tomar o lugar do enunciativo. A oposição entre os espaços é neutralizada pelo processo da embreagem, percebida visualmente pela ação, no filme, do corte entre as imagens, e a partir da debreagem enunciativa de segunda grau, o espaço enuncivo ocupa o lugar delegado anteriormente pelo espaço enunciativo. Em toda a narrativa fílmica, teremos esse tipo de embreagem espacial, que será visualizada em alternância entre cortes, fusões e cromatismo das imagens dos espaços enuncivo e enunciativo.

As imagens produzidas neste filme têm força imaginativa de um enunciador que conduz o enunciatário a abrir as portas para o mundo de André, a criar novos olhares, a ampliar horizontes da cultura humana. Como na literatura, o cinema também se apropria de uma maneira de contar e mostrar uma história. Há a presença de um narrador responsável pela escolha de estratégias para a realização da produção fílmica, na forma que se dá a montagem e a edição das imagens.

Mas quem seria realmente esse narrador no cinema? O diretor? O diretor e a equipe técnica (de carne e osso), como Aumont *et al.* (2007) aludiu em *A Estética do filme*? Não. Assim como em literatura, a semiótica, em cinema, distingue o autor do narrador no âmbito da teoria da enunciação. Consoante Fiorin (1996, p. 65-66):

Mesmo que não haja um *eu* explicitamente instalado por uma debreagem actancial enunciativa, há uma instância do enunciado que é responsável pelo conjunto de avaliações e, portanto, um *eu*. [...] Há, pois, um narrador implícito e um narrador explícito.

Nesse sentido, o narrador é um actante que está instalado no enunciado e que organiza a narrativa. Para a enunciação, somente o autor implícito, instância semiótica, possui apropriação para conduzir a narrativa. Silva (2004, p. 170-171) explana muito bem sobre esse assunto:

Sob a ótica da produção do sentido, o diretor é o autor, dado que ele dá um ponto de vista unitário à produção do texto cinematográfico. Só a ele pertencem seus filmes; ele é a



referência de suas obras. No entanto, não se trata do diretor de carne e osso, mas do diretor implícito, instância semiótica criada pelo conjunto da obra [...]. O autor-diretor, do ponto de vista da significação, é efeito de sua obra. O diretor-enunciador delega a uma instância enunciativa, instaurada no enunciado, a tarefa de conduzir a narrativa. Em geral, o narrador cinematográfico é implícito (narrador em 3ª pessoa). O procedimento mais comum, no cinema, é fazer os fatos como se narrarem a si mesmos, à maneira dos escritores naturalistas, por isso cria uma forte ilusão referencial.

O estilo de um diretor só pode ser amparado a partir de sua obra e não o estilo de sua vida; “isso não seria semiótico, mas psicológico, ontológico” (Idem, 2011, p. 224). Fiorin (2008, p.153) assim ratifica ao falar sobre Guimarães Rosa:

O enunciador, por exemplo, é sempre um eu, mas, no texto *Grande sertão: veredas*, esse *eu* é concretizado no ator *Guimarães Rosa*. É preciso reiterar que não se trata do Guimarães Rosa real, com CIC e RG, mas de uma imagem de Rosa produzida pelo texto. As características que lhe são atribuídas são aquelas criadas pelo texto (grifos do autor).

Temos, então, que o diretor Luiz Fernando Carvalho é o enunciador do filme, mas não o Luiz Fernando Carvalho real, de carne e osso, mas enquanto a interpretação de sua obra, de seu estilo. Ele mais todos os integrantes da equipe técnica (roteirista, diretor de fotografia, de arte, assistente de direção, de montagem, etc) formam um só papel, ou seja, o ator da enunciação. Assim, ele é um autor implícito, um *eu* pressuposto, uma imagem construída pelo texto; e o *eu* projetado no interior do enunciado é o narrador. Este é o que dá voz aos personagens, e enquanto personagens no processo de comunicação, em forma de diálogos, instaura-se um novo *eu*, que é o interlocutor. O interlocutor é o actante do enunciado, enquanto o *eu*, como autor implícito e narrador, é actante da enunciação, “uma posição dentro da cena enunciativa” (SILVA, 2011, p. 225).

Inserindo isso no contexto de análise do filme *Lavoura Arcaica*, temos que o enunciador é um *eu* concretizado no ator Luiz Fernando Carvalho, ou seja, uma imagem do diretor Carvalho fabricado pelo enunciado filmico. E junto com a imagem do ator da enunciação, incorporam-se as imagens de seus adjuvantes (a equipe técnica), formando um ator amalgamado, um *ator sincrético*. Luiz Fernando Carvalho é, portanto um “ator sincrético, ou um enunciador filmico” (SILVA, 2011). Este projeta um narrador, um *eu* na narrativa de *Lavoura Arcaica*. O narrador é o que dá voz aos personagens da história, produzindo, assim, uma interlocução.

O narrador (imagem projetada do autor no enunciado), em *Lavoura Arcaica*, no caso, é explicitado, o próprio André é a personagem-narrador-protagonista. Nesse processo, ao instaurar o narrador, há uma debreagem de primeiro grau; e, ao instalar as personagens, na interlocução, ocorre uma debreagem de segundo grau (discurso direto).

Pensemos agora na imagem do enunciatário e narratário no filme. Enunciatário e narratário são imagens distintas. O primeiro é uma instância a quem se dirige o enunciador; o segundo, a instância a quem se dirige o narrador.

Como vimos, na enunciação, há um enunciador e um enunciatário, sendo aquele um autor pressuposto, e este, o espectador, também pressuposto, no que concerne na narrativa cinematográfica, e enunciatário, na semiótica. O enunciatário é uma imagem do espectador produzida pelo discurso, portanto 'não é espectador real, mas sim ideal, "um produtor do discurso, que constrói, interpreta, compartilha ou rejeita significações", conforme Fiorin (2008, p. 154). Enfim, nunca passivo. A imagem que se espera, então, do enunciatário para o filme é que ele tenha sensibilidade e senso crítico para ampliar a leitura que o enunciador elaborou do romance, com também que ele compreenda que o cinema espelha a complexidade humana e pode ser um caminho para a alteridade e para a construção de novas realidades, novos saberes.

Como desdobramento do enunciatário, num processo de debreagem de primeiro grau, o enunciador também pode instalar no enunciado um actante da enunciação enunciada, o narratário. O narrador constrói a imagem do narratário. Ele o determina para que participe da construção de sentido do texto. Temos um exemplo dessa participação direta, para dentro do filme, em uma cena, a dos sermões do pai à mesa de jantar. O espectador/enunciatário se projeta no filme, tornando-se um narratário cúmplice, prova de como os sermões exerciam a opressão:

**Figura 09.** Mesa de jantar



**Fonte:** Dados da autora

Na composição dessa imagem, fig, 09, com uma câmera filmando por atrás do pai, e o fato de este pai estar sentado de costas, abre a possibilidade para o enunciatário/narratário (espectador) participar da cena e analisar a situação. É como se ele estivesse ali, atrás do pai, observando a cena e formando sua opinião, com presença "real", ativo, participante. É o fazer interpretativo do enunciatário/narratário colocado na cena.

Esse fazer interpretativo foi direcionado pelo fazer persuasivo manipulador do enunciador do filme. A questão é, então, observarmos como foi construída a imagem desse enunciador. Incorporemos para isso a noção de *éthos* aristotélico

É preciso salientar, em síntese, que o *éthos* é uma imagem do autor implícito, não real, mas discursivo, ou seja, é a imagem que se deixa e se quer fazer entender vinculada ao papel que desempenha no discurso, como já explanado anteriormente. Assim, procuraremos mostrar como o enunciador do texto fílmico procura conquistar o enunciatário por meio de uma imagem sedutora a partir de escolhas entre várias possibilidades linguísticas e estilísticas. Fiorin (2004, p. 134) assim explica a adesão do enunciatário ao discurso do enunciador:

O *éthos* está diretamente ligado à questão da adesão do enunciatário ao discurso. O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de idéias que expressam seus possíveis interesses. Ele adere, porque se identifica com um dado sujeito da enunciação, com um caráter, com um corpo, com um tom (FIORIN, 2004, p. 134).

Nesse sentido, o enunciador possui, conforme Discini (2003), uma totalidade discursiva que configura, no interior do universo discursivo, um estilo, o *éthos*, para conseguir essa adesão.

Carvalho, como enunciador, assume um papel temático que há mais de 20 anos vem mostrando seu diferencial no cuidado com montagens cenográficas, na maneira de contar a história, tanto no cinema, como na televisão. É característico nas obras de Carvalho o estilo *drama* (conflito), quando observamos o conjunto de sua obra, novelas, minisséries e filmes. Quase todas essas obras giram em torno do conflito de um protagonista. Nelas, o enunciador mostra ao enunciatário que a ansiedade dos protagonistas deve ser partilhada com ele, para que, junto com os sujeitos discursivos, possa sentir o estado emocional que percorre a dinâmica dramática da diegese fílmica. A imagem de Carvalho sustenta um estilo particular de expor as entranhas do sujeito e de construir situações narrativas que conduzem atores do enunciado, juntamente com o enunciatário, ao conflito impactante. Discini (2003, p. 7) observa muito bem essa construção:

O estilo não é o algo-a-mais, o belo, o raro, o desvio. *O estilo é o homem*. Sim. *O estilo é o homem*, se pensarmos na imagem de um sujeito, construída por uma totalidade de textos que se firma em uma unidade de sentido. *O estilo é o homem*, se pensarmos em um “indivíduo” que, com corpo, voz e caráter, é construção do próprio discurso. *O estilo é o homem*, se pensarmos na imagem de um sujeito que, depreendida dos textos, supõe saberes, querer, poderes e deveres ditados por valores e crenças sociais; um *eu* fundado no diálogo com o *outro*. *O estilo é o homem*, se, para homem, for pensado um modo próprio de presença no mundo: um *éthos* (grifos da autora).

“*O estilo é o homem*, se, para homem, for pensado um modo próprio de presença no mundo: um *éthos*”, então vejamos essa presença na imagem do sermão do pai. Observemos as estratégias para a construção do *éthos* do filme e do *páthos* dos seus enunciatários.

Sem adentrar na discussão sobre o mérito da imposição de padrões que os filmes de ficção oferecem à sociedade, vale lembrar que eles recobrem um sistema de sedução, que focam o enunciatário, seu lado emocional. Podemos salientar que isso envolve a arte de persuadir, de transformar saberes pela

arte da ilusão. Nesse sentido, o enunciador do filme tem que ter em vista esse jogo de mercado para seduzir o enunciatário e ao mesmo tempo fazê-lo se interessar pela sua história nas telas. Nesse caso, a cena acima, em análise, está mais relacionada à *eúnoia*, a terceira espécie de *éthos*, ou seja, o enunciador se apresenta solidário com seus enunciatários e, dessa forma, dentro do jogo enunciativo, o “parecer ser” revela-se no modo de dizer com vistas à adesão do público-espectador a partir de estratégias discursivas que atingem sua emoção, seu *páthos*.

Vamos nos ater, nessa cena, somente ao jogo de sedução realizado pelo enunciador para envolver o enunciatário na história contada.

Por meio de um aparato técnico cinematográfico, o enunciador compõe essa cena de modo a deixar muito claro o equilíbrio que o pai buscava para a família. Toda a cenografia comprova isso: a mesa no centro da sala, os talheres ordenados, a família em ordem sentada em volta da mesa e o pai na cabeceira. A iluminação privilegia o centro e todo o resto está encoberto pelas sombras. Esses elementos ordenados dessa forma criam a ilusão da opressão exercida pelo pai. Vamos nos atentar para os procedimentos enunciativos para criar essa ilusão.

Nessa cena, o enunciador mostrou, em debreagem enunciativa de segundo grau, instaurada em uma anterioridade, também, enunciativa, o interlocutor André e família, em posição de obediência, curvados, incorporando sujeitos passivos, e o pai, em posição de autoridade, incorporando o sujeito do poder. Essa família é construída à imagem de outras famílias presentes na sociedade. Carvalho (2002, p. 40), em suas obras, sempre primou por discutir a vida, como ele próprio enuncia “O cinema, como qualquer obra de arte, quer mesmo é discutir a vida. O que me interessa, do primeiro ao último passo, não é coisa alguma, mas, sim, tocar na vida”. Ele enreda o enunciatário por esse viés, mostra a vida, e, por meio do discurso do interlocutário pai, revela a temática do filme (e de muitas realidades familiares) ou seja, a lavoura da qual o livro e o filme tratam é a lavoura das palavras

das leis e seu potencial de exclusão, da eterna luta entre tradição (opressão) e a liberdade [...] a verdadeira lavoura é um espaço metafórico, ela se dá no âmbito da mesa, no âmbito das palavras, no âmbito das ideias, no âmbito do próprio cinema, da escrita de luz na tela (Idem, p. 47).

Assim, vemos a imagem de família tradicional, patriarcal, projetada na tela, fazendo muitos enunciatários se identificarem nesse jogo entre realidade e ficção, como num espelho, espelhando tudo e todos, expondo com muita clareza a consciência social que abarca os “gritos” e “gemidos” de André. O filme reencontra a vida. É isso que Carvalho quer “É se expressar ao máximo, com o máximo da verdade, da verdade de cada um” (2002, p. 89) para persuadir o enunciatário de sua verdade. O espectador entra no cinema para reencontrar a vida. A diferença entre a ilusão e a realidade é a criação, a linguagem, a fabulação e que torna possível a persuasão, a manipulação do enunciador. Nas palavras de Carvalho (2002, p. 103-104):

O real está misturado com um nível de fabulação ali, ao você criar uma representação do real, você precisa cuidar de extrair essa camada de fabulação contida na realidade, retrabalhando, não o deixar rasteiro, factual. E essa fabulação tornará também invisível o aparato técnico da captação das imagens, tornando a “costura do termo” invisível, o que, em outras palavras, significa dizer que você precisa encontrar uma alma pra imagem, pra que ela se sustente, senão ela fica ali, didática, explicativa, não se sustentará enquanto vida, não ficará de pé sozinha, tomba, cai. Esta é a questão mais difícil para mim. Como pôr uma imagem de pé, e ela ficar ali, viva! (grifo do autor).

Nesse sentido, o enunciador a tornou memorável e a construiu de forma bastante “real” para conquistar o enunciatário, de tal forma que dá a impressão que o convida para participar da narrativa, atenuando a distância entre eles, conforme corrobora Mattos (2002, p. 10):

O expectador também é convidado a partilhar aquele estado alterado. Ele entra em fase com um bicho que se move lentamente, que salta quando menos se espera e nunca anuncia para onde apontará a investida seguinte.

Tendo em vista que comunicar é um ato manipulador de “fazer-fazer” e “fazer-crer”, o enunciador de *Lavoura Arcaica* expôs os argumentos discursivos - com as figuras dos objetos da sala, das pessoas sentadas à mesa, do discurso do pai, além da utilização da cor, da luz, da sombra, dos aparatos técnicos do cinema – reforçando seu texto com orientações para um fazer-crer na ilusão da realidade e ainda pressupondo um fazer-agir: reagir aos gritos dos oprimidos e excluídos. E faz isso, tendo em vista um “modo de dizer” que está relacionado à construção dos sujeitos da enunciação envolvidos; pois: “O discurso, ao construir um enunciador, constrói também seu correlato, o enunciatário” (FIORIN, 2004, p. 134), ou seja, ao “vender” uma ilusão, o enunciador o faz a partir da imagem do público alvo que pretende atingir, no caso, enunciatários que gostam de cinema, de gênero drama e que têm senso crítico e buscam uma transformação alicerçada na ficção.

O *éthos* se manifesta na maneira de dizer, ou seja, diante das escolhas apontadas e dos temas para a composição da história. Dessa forma, é por meio das escolhas realizadas na construção da cena acima (e de todo o filme) que o enunciador consegue manter a imagem de confiança, de seriedade e de comprometimento, ou seja, seu *éthos* de cumplicidade com os enunciatários. Está em jogo o *éthos* do enunciador, efeito que garante materialidade ao texto, só existindo em uma situação de enunciação.

### **Considerações finais**

Realizamos um estudo semiótico dos discursos utilizados no romance e no filme, utilizando como ferramenta de análise a teoria semiótica de linha francesa. O arcabouço teórico dessa linha ajudou-nos a desvendar os processos de geração de sentido dos textos. Fizemos uma leitura dos aspectos discursivos para compreender o processo de construção de sentidos materializados em textos literários e fílmicos.

Concluindo essa dupla leitura, entendemos que o romance e o filme têm, nos dramas pessoais, o ingrediente ideal para sustentar a trama, envolvendo o enunciatário ao longo da narrativa fílmica. O enredo enfoca um drama comum e perene, o confronto entre liberdade e opressão, que sustenta a narrativa.

## Referências

- AUMONT, J. et al. 6. ed. A estética do filme. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2007.
- BENVENISTE, E. Problemas de lingüística geral II. Campinas: Pontes, 1989.
- BARROS, D. L. P. de. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ática, 1990.
- \_\_\_\_\_, D. L. P. Teoria do Discurso: fundamentos semióticos. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 2002.
- BERTRAND, Dénis. Caminhos da semiótica literária. Bauru: Edusc, 2003.
- CARVALHO, Luiz Fernando. Sobre o filme Lavoura Arcaica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- FIORIN, José Luiz. As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. Elementos de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 1999a (2009).
- \_\_\_\_\_. As astúcias da enunciação. São Paulo: Ática, 1999b.
- \_\_\_\_\_. O Ethos do enunciador. In: CORTINA, Arnaldo.; MARCHEZAN, Renata Coelho (Orgs.) Razões e sensibilidades: A semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.
- \_\_\_\_\_. Em busca do sentido: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.
- FLOCH, Jean – Marie. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – 1- São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Cultrix. s/d.
- HERNANDES, Nilton. Semiótica dos jornais: análise do Jornal Nacional, Folha de São Paulo, Jornal da CBNM, Portal UOL, revista Veja. 2005, 324 fls. Tese. (doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2005.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LAVOURA ARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001. DVD (172 min), son., color. Baseado no romance “Lavoura Arcaica” de Raduan Nassar.
- MATTOS, Carlos Alberto. As paredes da casa. Prefácio. In: CARVALHO, Luiz Fernando. Sobre o filme Lavoura Arcaica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- METZ, Christian. [tradução Jean-Claude Bernadet]. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972 e 2004. – (Debates; 54 / dirigida por J. Guinsburg).
- NASSAR, R. Lavoura Arcaica. 3ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- PIETROFORTE. Antonio Vicente. Semiótica visual: o percurso do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.
- RODRIGUES, André Luis. Ritos da paixão em Lavoura Arcaica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SILVA, Odair José Moreira. A manifestação de cronos em 35 mm – o tempo no cinema. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.
- \_\_\_\_\_. O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema. Tese. (doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2011.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



*Tania Regina Montanha Toledo Scoparo is a PhD and postdoctoral student in Language Studies from the State University of Londrina – UEL. Researcher at the Northern State University of Paraná - UENP, Jacarezinho Campus. She is a teacher trainner in Portuguese Language and Literature and is technical-pedagogical at the State Secretary of Education in Paraná - SEED. [tiascoparo@uol.com.br](mailto:tiascoparo@uol.com.br)*