

Narrar e descrever: modos de organização do discurso no filme narrativo de ficção¹

Narration and Description: Discourse Organization
Modes in Narrative Fiction Films

Carolina Assunção e Alves
Centro Universitário de Brasília (UniCEUB)
Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)

Resumo

No domínio da Análise do Discurso, mais especificamente na Teoria Semiolinguística, Patrick Charaudeau (1992) apresenta a categoria dos modos de organização do discurso – enunciativo, argumentativo, narrativo e descritivo – como aparelhos utilizados para construir e ordenar os conteúdos dos contratos de comunicação com suas respectivas estratégias. Consideramos o filme narrativo de ficção como gênero discursivo a ser estudado enquanto fenômeno social linguageiro, objeto de troca entre instâncias de produção e recepção, com base em um acordo comunicacional preestabelecido. Este artigo tem como meta refletir sobre possíveis configurações dos modos narrativo e descritivo de organização do discurso em plataforma audiovisual, durante o processo de construção do filme narrativo de ficção. Para isso, contamos com o auxílio de estudos teóricos acerca da linguagem cinematográfica desenvolvidos por autores como Martin (1990) e Beylot (2005), entre outros.

Palavras-chave

Teoria Semiolinguística, modos de organização do discurso, filme narrativo de ficção, narrar, descrever, linguagem cinematográfica

Abstract

In the field of discourse analysis, particularly concerning Semi-linguistic Theory, Patrick Charaudeau presents the category of discourse organization modes – enunciative, argumentative, narrative and descriptive – as devices used to construct and organize the content of communication contracts, as well as their strategies. We consider narrative fiction film as a discursive genre to be studied as a social-linguistic phenomenon, since it is the object of exchange between instances of production and reception, from the perspective of a pre-established communication contract. This paper aims at reflecting on possible configurations of narrative and descriptive discourse organization modes on the audiovisual platform, during the production of a narrative fiction film. In order to do this, we rely on the theoretical studies concerning cinematic language, developed by scholars such as Martin (1990) and Beylot (2005), among others.

Keywords

Semi-linguistics Theory, discourse's organization modes, narrative fiction film, narrate, describe, cinematic language

O objetivo deste artigo é refletir sobre as relações entre os modos de organização do discurso segundo Charaudeau (1992), especialmente o narrativo e o descritivo, e as condições de produção do discurso no filme narrativo de ficção. Este é encarado como gênero discursivo, objeto de troca entre as instâncias de produção e de recepção que se encontram no âmbito do cinema, ou seja, nos seus níveis situacional e discursivo. As especificações “narrativo” e “de ficção” devem-se à diversidade que se pode encontrar no universo cinematográfico, o que necessariamente requer atenção e não permite generalizações. Nem todo filme é ficcional, nem todo filme é narrativo, e estas são características do objeto de estudo em questão, que devem ser consideradas neste trabalho.

Para tanto, será realizado um percurso que começa nas definições da Teoria Semiolinguística a respeito dos aparelhos linguageiros e dos modos de organização do discurso, a fim de se compreenderem as propostas do autor quanto à construção e à articulação discursivas. Em seguida, uma exposição sobre as principais etapas de produção do filme narrativo ficcional, no sentido de tentar identificar o emprego dos modos de organização durante esse processo. Finalmente, a abordagem de algumas possibilidades oferecidas ao analista do discurso na conjugação entre esses elementos, rumo ao entendimento da encenação do ato de linguagem que envolve o gênero discursivo em questão.

1. Aparelhos linguageiros e modos de organização do discurso

Ao discorrer acerca do estudo da linguagem sob um ponto de vista semiolinguístico em *Langage et discours* (1983), Patrick Charaudeau elaborou um capítulo sobre as ordens de organização da matéria linguageira ou aparelhos linguageiros, os quais ele viria a denominar modos de organização do discurso na *Grammaire du sens et de l'expression* (1992). Em *Langage et discours*, Charaudeau

esclarece que os aparelhos languageiros ou ordens de organização da matéria languageira são componentes formais e simbólicos da competência linguística de parceiros numa encenação do ato de linguagem. Os sujeitos participantes lançam mão dos tais aparelhos para construir e organizar os contratos de comunicação e as estratégias discursivas.

A identificação e a observação desses instrumentos rumo à compreensão da encenação do ato de linguagem podem ser realizadas principalmente no nível explícito do discurso, ou seja, na parte facilmente reconhecível do ponto de vista morfossemântico. As ordens do discurso foram então classificadas em quatro aparelhos languageiros, com as devidas funções, componentes linguísticos (e combinações entre esses componentes) e princípios de organização: o enunciativo, o argumentativo, o narrativo e o retórico.

O aparelho enunciativo organiza os lugares e papéis dos protagonistas ou seres de fala, e é composto pelos comportamentos languageiros assumidos por eles e perceptíveis pelas marcas linguísticas: polêmico/alocutivo, direcionado ao Sujeito Destinatário (Tud); situacional/elocutivo, centrado sobre o Sujeito Enunciador (Eue); textual/delocutivo, voltado para o discurso, aparentemente objetivo, que se realiza por si, sem interferência dos sujeitos; intertextual/delocutivo, que remete à relação entre o texto produzido e outros textos localizados no circuito externo da encenação do ato de linguagem.

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

O aparelho narrativo usa as ações (mencionadas no parágrafo anterior) e qualificações humanas como base para as operações pragmáticas que organizam e descrevem o mundo. Os instrumentos utilizados nesse sentido são as representações de tais ações e qualificações fornecidas pelo aparelho formal de enunciação, assim como as constantes narrativas reconhecíveis em diferentes atos de linguagem (reconhecimento este devido às relações arquetípicas que se estabelecem entre os seres e fazeres presentes no discurso). A dinâmica do aparelho narrativo pode ser identificada por uma situação de busca: um agente

sente falta de algo e parte rumo à conquista desse “algo”, sendo ou não bem sucedido no fim. Durante esse trajeto, surgem outros agentes que irão ajudá-lo ou tentar interromper a empreitada.

Com estatuto especial concedido pelo autor, a quarta e última ordem de organização da matéria linguageira é o aparelho retórico, responsável pelo fazer linguageiro, ou seja, pela preparação e descrição da linguagem em si. Isso acontece por meio de operações morfossemânticas capazes de produzir, na circulação entre o explícito e o implícito, determinados efeitos de sentido, a saber: substituição (por deslizamento, oposição ou equivalência); conexão (entre elementos aparentemente sem ligação, por analogia, adição ou sucessão); e transformação (visão / focalização, seleção / condensação, transferência actancial / actancialização, integração / globalização ou transcategorização / conceitualização).

O assunto é retomado na *Grammaire*, em que Charaudeau ressalta o ato de comunicação como um dispositivo de realização da troca linguageira entre os sujeitos participantes, com quatro principais componentes. Estes são a situação de comunicação (de ordem psicossocial), a língua (de ordem estritamente linguística), o texto (o resultado do ato de comunicação) e, finalmente, a categoria que nos interessa aqui – os modos de organização do discurso ou “(...) principes d’organisation de la matière linguistique, principes qui dépendent de la finalité communicative que se donne le sujet parlant: ÉNONCER, DÉCRIRE, RACONTER, ARGUMENTER”.² (CHARAUDEAU, 1992, p.634).

A definição dos modos de organização, assim como o uso constante que o autor faz do termo ordem (*ordre*) neste capítulo da gramática, ao se referir a cada modo específico, leva a crer que ordens e modos tratam de uma mesma categoria, porém com visíveis modificações. Tem-se a impressão de que o autor decidiu aprofundar, ampliar e detalhar as reflexões sobre o assunto devido à importância que possui para o resultado final do ato de linguagem.

Assim como as ordens do discurso apresentadas no item anterior, os modos de organização possuem funções de base ligadas à finalidade discursiva e aos princípios de organização das referências e da *mise en scène* efetiva de cada um deles. Todavia desta vez, as quatro subdivisões consistem nos modos enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. Um novo *status* é concedido ao modo enunciativo, que adquire, além da função específica de localização e posicionamento dos indivíduos no nível discursivo do ato de comunicação, o estatuto especial antes conferido ao aparelho retórico: propriedade para interferir na *mise en scène* dos outros três modos.

O aparelho retórico deu lugar ao modo descritivo (não se trata de um prolongamento da categoria anterior, mas sim de uma substituição, pois diferem consideravelmente, como veremos); na *Grammaire*, o termo “retórica” aparece sutilmente, como técnica acoplada ao modo argumentativo. Vejamos, então, as características fundamentais dos quatro modos de organização do discurso da *Grammaire du sens et de l’expression*.

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

O modo de organização enunciativo é definido como a forma como o sujeito falante se coloca na encenação do ato de linguagem, e possui três funções (CHARAUDEAU, 1992, p. 648): estabelecer uma relação de influência entre o locutor e o interlocutor – comportamento alocutivo do aparelho enunciativo; revelar o ponto de vista do locutor – comportamento elocutivo; testemunhar a palavra de outro-terceiro (*autre-tiers*), quando o sujeito falante se apaga da encenação do ato de linguagem – comportamento delocutivo.

O modo de organização argumentativo é utilizado nos discursos em que se pretende explicar racionalmente certa “verdade”, com o objetivo de influenciar o interlocutor. A argumentação implica necessariamente a existência de uma proposição sobre o mundo que um indivíduo convicto pretende legitimar para outro sujeito via raciocínio (componentes linguísticos definidos pela lógica no aparelho argumentativo – de raciocínio, de composição e de ação), para garantir a adesão.

A aparente mistura entre modos enunciativo e argumentativo, especialmente devido às relações de influência e ponto de vista, pode ser compreendida com o auxílio de autores como Plantin (2006), Amossy (2006) e Olbechts-Tyteca e Perelman (2008), para quem a argumentação está presente em todo e qualquer discurso; não há fala desprovida de argumento, embora este

apareça com cargas e finalidades distintas entre intenções e dimensões, como esclarece Amossy. Assim, é pertinente afirmar que esses dois modos são aqueles que surgem, em parceria, na totalidade dos discursos, com instrumentais empregados conforme a demanda do projeto de comunicação, com a participação (ou não) mais ou menos incisiva dos modos descritivo e narrativo, cuja aparição também estará submetida às necessidades discursivas.

Não é difícil concluir que estes dois últimos modos (descritivo e narrativo), que nos interessam especialmente neste artigo, apresentam também um forte vínculo entre si e, às vezes, podem mesmo dar margem a confusões quanto aos próprios aspectos internos. A diferença básica, de acordo com o autor da *Grammaire* (1992, p.657-658), é que descrever auxilia um dado discurso³ e é uma atividade estática, externa ao tempo e à sucessão de eventos; narrar, por sua vez, pode ser um discurso autônomo, e além disso é uma tarefa dinâmica, inserida num tempo dentro do qual as ações se sucedem. Entraremos em detalhes sobre cada um nos próximos itens.

1.1. O modo descritivo

O modo de organização descritivo circula livremente entre os textos literários e não literários. Por isso, pode ser facilmente confundido com o narrativo,⁴ uma vez que narração e descrição estão ligadas. Um texto pode ser completamente descritivo ou conter trechos que descrevem. Para compreender essa versatilidade, é preciso retomar a definição básica de descrever: identificar, qualificar, segundo a *Grammaire* (CHARAUDEAU, 1992, p.659). O modo descritivo possui três componentes:

- Nomear: dar existência aos seres por meio da classificação em procedimentos discursivos de identificação; envolve procedimentos linguísticos de denominação, indeterminação, atualização, dependência, designação, quantificação, enumeração.
- Localizar-situar: determinar o lugar ocupado por esses seres no tempo e no espaço por meio de procedimentos de construção objetiva do mundo, pois tal posição ajuda a identificar características como colocação, razão de ser e função; vale-se de categorias linguísticas de precisão, detalhes e identificação espaço-temporal.

- Qualificar: dar sentido à existência desses seres, caracterizá-los tanto por meio de procedimentos de construção objetiva quanto subjetiva do mundo; assim, distingue os seres e produz efeitos de realidade ou de ficção, por meio de detalhes e precisões ou de analogias realizadas de maneira explícita ou implícita.

Em suma: “*Décrire* fixe imuablement des *lieux* (Localisation) et des *époques* (Situation), des *manières d’être et de faire* des personnes, des *caractéristiques* des objets”⁵ (CHARAUDEAU, 1992, p.665) (Grifos do autor.). A *mise en description*, ou seja, a efetivação do modo de organização descritivo é composta por efeitos como:

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

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

1.2. O modo narrativo

O modo de organização narrativo é sintetizado, no *Dicionário de Análise do Discurso* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p.337-338), como aquele que permite organizar a sucessão de ações e eventos nos quais os seres do mundo estão implicados. Trata-se do procedimento que coloca em cena o ato de linguagem dominado pela finalidade de narrar, de contar algo, segundo uma

determinada maneira de fazer daquele que narra/conta, a fim de transmitir uma dada representação do mundo em conformidade com as intenções do narrador/contador.

Para Charaudeau, contar não é apenas descrever uma sequência de fatos ou eventos: “Raconter représente une quête constante et infinie; celle de la réponse aux questions fondamentales que se pose l’homme: ‘Qui sommes-nous? Quelle est notre origine? Quelle est notre destin?’. Autrement dit: ‘quelle est la vérité de notre être?’”.⁶ (CHARAUDEAU, 1992, p.712) Contar, segundo explica o autor, envolve a organização de uma série de atos e acontecimentos em sucessão, reais ou imaginários, e o modo narrativo está presente em diferentes materiais semiológicos além dos textos verbais, por exemplo, nos filmes, histórias em quadrinhos e peças de teatro.

Essa sucessão é construída conforme uma lógica coerente com relação aos atores, processos e tempos de ação, formando a estrutura de uma história. Três elementos podem ser vislumbrados no modo de organização do discurso narrativo, de forma semelhante aos modelos propostos por Adam (1997):⁷

- 1) uma situação inicial, na qual a ausência de algo pressupõe uma demanda em busca de solução;
- 2) uma tomada de consciência dessa ausência, que culmina no desejo de satisfazer a demanda gerada, firmando um estado de busca;
- 3) um resultado satisfatório ou não para essa busca, que implica êxito ou fracasso da ação.

Isso é o que Charaudeau denomina “dinâmica” do aparelho narrativo em *Langage et discours*. Aquilo que é contado deve ser considerado não como uma verdade em si, mas como uma tentativa de resposta à questão: “O que contar?”, seja uma narrativa factual, seja ficcional. Vale ressaltar que essa busca se realiza no meio de uma tensão entre o imaginário de uma realidade fragmentada e particular e o de uma idealização homogênea e universal.

Em todos os casos, é possível compreender que o que está em jogo no relato é “(...) comment construire un **univers raconté** entre **réalité** et **fiction**”.⁸ (CHARAUDEAU, 1992, p.715) (Grifos do autor.). Desse modo, o autor denomina os traços realistas e ficcionais do modo narrativo como efeitos, e os subdivide em efeito de realidade e efeito de ficção (CHARAUDEAU, 1992, p.760), que reaparecem agora, após breve menção no modo descritivo:

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

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

- Os actantes, que desempenham papéis determinantes para os rumos da narrativa como um todo ou em momentos particulares, sejam essas funções realizadas ativamente ou passivamente, de forma direta ou indireta, tais como ajuda, benfeitoria, agressão, retribuição, oposição, fuga, negociação, etc. (CHARAUDEAU, 1992, p.722). Convém esclarecer que os actantes não são apenas personagens, podem também ser entidades, eventos (como fenômenos da natureza) com funções orientadoras ou modificadoras sobre a trama – no aparelho narrativo de *Langage et discours*, os actantes corresponderiam ao componente de qualificação, com a diferença de não se restringirem às personagens.
- Os processos de melhoria, conservação ou degradação que ligam os actantes entre si, orientando as respectivas funções dentro da

narrativa (CHARAUDEAU, 1992, p.726) – o que equivaleria ao componente de ação e, em certa medida, ao componente factitivo do aparelho narrativo.

- As sequências que integram os actantes e os processos numa finalidade narrativa conforme certos princípios (princípio de coerência entre os eventos; princípio de intencionalidade ou motivação para a definição dos eventos; princípio de encadeamento, que ordena as sucessões de ações; princípio de recuperação ou situação espaço-temporal dos acontecimentos).

Já os procedimentos que configuram a lógica narrativa estão ligados especialmente aos princípios que regem as sequências. Com relação aos princípios de coerência e intencionalidade, tais métodos proporcionam aos actantes, além de uma sequência narrativa dotada de certa pertinência, uma intenção de agir que pode ser voluntária, involuntária ou gerada pela influência/manipulação de outro agente.

No que concerne ao princípio de encadeamento, a narrativa adquire uma dada cronologia (seja contínua em progressão ou em inversão, seja descontínua para criar expectativa/suspense ou descontínua em alternância/narrativas paralelas), assim como relações de causalidade entre as sequências. Quanto ao princípio de encadeamento, refere-se aos procedimentos de ritmo da narrativa (condensação, expansão). Finalmente, o princípio de recuperação está conectado aos atos de situação da narrativa no tempo e no espaço.

A *mise en narration* é uma espécie de construção do universo narrado que reproduz um quadro do contrato de comunicação específico para a narrativa, e articula dois espaços de significação: um espaço externo ao texto, onde se encontram autor (Euc) e leitor (Tui) reais, seres de identidade social, cujo objeto de troca é o texto; e um espaço interno ao texto, onde se encontram os dois sujeitos do relato – o narrador (Eue) e o leitor destinatário (Tud), seres de identidade discursiva (de fala), cujo objeto de troca é uma forma particular de texto: o discurso. Tentaremos entender agora como os modos de organização narrativo e descritivo podem ser articulados em um gênero discursivo específico: o filme narrativo de ficção.

2. Descrever e narrar no filme de ficção

No filme narrativo ficcional, a encenação do ato de linguagem também encontra espaço para uma conjugação dos modos de organização do discurso via códigos semiológicos típicos do gênero, ou seja, por meio dos elementos da linguagem cinematográfica. Enquanto o espectador assiste ao filme, a história é narrada por descrições dadas pela imagem e pelo som. Tais “descrições narrativas” podem também estar mais ou menos carregadas de argumentação, o que dependerá dos objetivos do filme.

É possível recuperar esses elementos por meio do filme pronto, quando se tem o instrumental necessário para capturar as sutilezas discursivas presentes. Para um analista do discurso, é preciso ainda mais que isso. É fundamental conhecer, além das marcas languageiras, as condições de produção do objeto de estudo em questão, pois elas são determinantes para o resultado final e, conseqüentemente, para as possibilidades de efeitos de sentido a serem verificadas. No caso do filme, a abordagem das condições de produção envolve os seguintes instrumentos:

- Informações sobre as etapas de construção (*making of* e mídia referente – reportagens, entrevistas, críticas), em que a pluralidade se apresenta como um dos traços marcantes. Tanto no que diz respeito aos vários momentos, desde a ideia inicial até a exibição, como em relação à quantidade de sujeitos envolvidos na instância de produção, o que torna o filme produto de uma subjetividade coletiva: “Basta prestar um pouco de atenção à ficha técnica colocada no início ou no fim de um filme qualquer para se dar conta de quantas e quais são as competências técnicas que entram em jogo numa realização cinematográfica” (COSTA, 1989, p.153).
- Teorias sobre a linguagem cinematográfica e modelos de análise disponíveis no campo dos estudos fílmicos para o auxílio da observação e compreensão dos aspectos situacionais e discursivos relativos a um determinado filme.

O analista do discurso também deve estar ciente de que trabalha sempre com possibilidades de efeitos de sentido, variáveis em função das circunstâncias em que o filme aparece como objeto de troca. O local, o momento histórico, as identidades prévias e discursivas dos indivíduos envolvidos nas instâncias de produção e recepção, entre outros, são determinantes para os resultados da coenunciação.

2.1. O emprego dos modos de organização durante a produção de um filme

2.1.1. Do roteiro às filmagens

A elaboração de um filme geralmente⁹ é dividida em três momentos principais. O primeiro é a pré-produção, que consiste na idealização, roteiro, captação de recursos, montagem da equipe e seleção de atores. A produção é a segunda etapa, e compreende cada detalhe da filmagem: luz, ângulos e movimentos de câmera, coordenados pelo diretor de fotografia; caracterização do tempo, do espaço e das personagens, realizada pelo diretor de arte junto com profissionais da cenografia, da maquiagem e do figurino; produção, ou seja, a organização e execução de cada atividade necessária para a realização das filmagens.

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

Cada uma dessas etapas é marcada pelo emprego dos modos de organização do discurso e interfere na troca comunicativa que coloca o público em contato com a peça fílmica. O primeiro passo para a realização de um filme está intimamente ligado ao modo narrativo. Trata-se da ideia inicial que, segundo Comparato (2000), manifesta-se na *story line* – uma narrativa de até cinco linhas que resume o conflito-matriz da história a ser contada pelo filme. O *story line* deve conter respostas para perguntas como: “Qual é o conflito? (...) Quais são as possibilidades dramáticas da nossa *story line* (...) Qual é a tese? O que queremos dizer com esta *story line*?” (COMPARATO, 2000, p.100) Com base nessa definição, já se pode deduzir que o ponto de partida para a criação de um filme é, mais do que querer contar uma história, querer também transmitir uma mensagem por meio da

narrativa cinematográfica. Percebe-se, assim, o caráter enunciativo e argumentativo inerente a esse tipo de projeto de comunicação, como ocorre nos gêneros discursivos de maneira geral.

Story line pronta, parte-se para a redação da sinopse, conhecida também como argumento, o que chama mais uma vez a atenção para a presença da dimensão/intenção persuasiva, agora sob um outro prisma: convencer alguém de que a história proposta merece ser transformada em filme. A sinopse é uma narrativa mais detalhada, que esclarece quando, como e onde o conflito-matriz se desenvolve, além de quem são as personagens participantes, o que remete aos componentes da lógica narrativa mencionada antes.

A tarefa seguinte à sinopse é a elaboração do roteiro literário, que leva esse nome por tratar da parte escrita do filme. No entanto, ele é mais visual que literário, como afirmam Comparato (2000) e Bonitzer e Carrière (1996), uma vez que se trata de uma pré-visualização composta pela descrição das cenas e das ações (modo descritivo associado ao narrativo), além da criação dos diálogos. Dessa maneira, a confecção do roteiro dá o tom ao conjugar os modos de organização do discurso, delinea a enunciação que se materializará nos procedimentos seguintes, até a finalização do filme.

A filmagem é coordenada pelo diretor, tanto no que concerne aos aspectos dramáticos, linguísticos e expressivos, como no que diz respeito à administração do tempo, dos recursos e dos participantes do projeto. Com base no roteiro, ele define como o filme será visualizado: a ambientação, a caracterização das personagens e performance dos atores, os planos e movimentos de câmera, etc. Para executar esse trabalho, conta com uma ampla equipe de profissionais encarregados de concretizar a visualização das palavras escritas pelo roteirista.

Os planos e movimentos de câmera, os ângulos e enquadramentos, a iluminação, as cores (ou a ausência delas), entre outros aspectos das filmagens a serem listados a seguir, permitem identificar o modo descritivo, pois estão ligados à nomeação, à qualificação-situação, à localização, relativas a esse modo. Além disso, fazem toda diferença para a expressividade e o simbolismo do produto final, de acordo com as propostas da narrativa, ou seja, a execução do modo narrativo determina os caminhos para a implementação do modo descritivo pelos profissionais responsáveis. Para exemplificar, como explica Martin (1990), as posições e a manipulação da câmera possuem algum tipo de implicação, de conotação, sugerem algo. Nenhum ponto de vista é neutro.

O plano geral mostra o homem em relação ao ambiente, inscreve-o no mundo. Pode devorá-lo ou exaltá-lo (como nos filmes épicos), exprimir solidão, impotência, ociosidade, ou simplesmente revelar o espaço onde a história se desenrola. O plano médio aproxima uma das partes da unidade da cena, com enquadramento mais fechado. Em geral, manifesta o poder de significação psicológico e dramático, pode corresponder a uma invasão do campo da consciência, da intimidade de uma determinada personagem, uma impressão ou sentimento dela naquele momento do filme. O primeiro e o primeiríssimo plano aprofundam ainda mais, devido à maior aproximação.

O enquadramento permite deixar fora da cena certos elementos da ação (eclipse), mostrar detalhes simbólicos (sinédoque), jogar com a profundidade de campo (objetos que aparecem focados, nítidos) para ter efeitos descritivos, espetaculares ou dramáticos. Para completar, os movimentos de câmera podem acompanhar o deslocamento de um objeto ou personagem; criar a ilusão de movimento em um objeto estático; descrever um espaço ou uma ação; definir relações espaciais entre dois integrantes da ação; realçar dramaticamente; exprimir a tensão mental de uma personagem. Também são utilizados em função da narrativa contada, podendo ser descritivos, expressivos (no sentido de tentar sugerir uma impressão ou ideia) ou dramáticos.

A ambientação e a caracterização das personagens, assumidas pelas equipes do diretor de arte e do figurinista, também possuem força expressiva e servem aos modos de organização do discurso. São “ferramentas” herdadas pelo cinema de outras formas comunicativas – ou, como define Martin (1990), elementos fílmicos não específicos,¹⁰ já que também fazem parte de manifestações como o teatro, a pintura e a fotografia. Segundo Martin, há três tipos de vestuários no cinema: os realistas (baseados numa realidade histórica), os parrealistas (inspirados na moda de uma época, porém estilizados) e os simbólicos (traduzem simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma).

Já com relação aos cenários, os espaços podem ser reais ou construídos, por verossimilhança histórica ou para acentuar o simbolismo, a estilização e a significação. Algumas opções de cenário, de acordo com a classificação de Martin, são: realistas (implicam a própria materialidade do espaço); impressionistas (escolhidos em função da dominante psicológica da ação, com tendência sensualista ou intelectualista); os expressionistas (criados artificialmente para sugerir uma impressão plástica coincidente com a dominante psicológica da ação,

fundados numa visão subjetiva do mundo, manifestada por uma deformação e uma estilização simbólicas). Um cenário pode também ser composto da combinação dessas opções e, uma vez que nenhuma escolha é feita ao acaso, frequentemente o analista poderá associá-las durante a observação e o trabalho de análise.

Outro elemento não fílmico essencial durante a produção do filme e, logo, a manipulação dos modos de organização do discurso, é a atuação dos atores. Ainda conforme Martin, a câmera exerce papel fundamental nesse quesito, pois coloca em evidência as expressões gestuais associadas ao código verbal. Cabe ressaltar que, durante a filmagem, o diretor instrui os atores sobre como ele quer mostrar cada personagem. Contudo, é o ator o responsável por imprimir no próprio corpo (e, conseqüentemente, exprimir) a identidade e as emoções dessas personalidades ficcionais: “What the actor does, I suggest, is to give blood to the fantasies of the audience”.¹¹ (ALEXANDER, 1972, *apud* DUNCAN, 2010, p.49).

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

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

Mais uma vez, a forte conexão entre narrar e descrever mostra-se presente no processo de construção da enunciação do filme ficcional narrativo. O emprego da linguagem cinematográfica revela, assim, a simultaneidade da narração e da descrição, presentes em cada aspecto fílmico.

2.1.2. Pós-produção e o modo narrativo

O principal procedimento da etapa de pós-produção (e um dos mais decisivos) é a montagem. Leone e Mourão (1987) explicam essa importância pelo fato de ser o momento de articulação entre roteiro, filmagem e colagem para

o resultado final. É quando todos os códigos semiológicos são manipulados em função da narrativa, com o objetivo de, finalmente, torná-la concreta para o espectador, tanto em termos de enredo como no que diz respeito à estética, à moral, à afetividade da história.

O montador só pode cortar considerando as necessidades da estória, a partir de elementos que possibilitem significações (movimentos, dimensões, gestualidade, cromatismo, etc.). Não existe o acaso na montagem; todos os elementos constitutivos de um plano, enquadrado a partir da intenção do diretor, são passíveis de uma leitura ideológica pelo espectador, e serão reforçados, ou não, pela relação criada pelo corte. Assim sendo, o corte poderá reforçar ou atenuar determinadas relações, dependendo das necessidades surgidas na narrativa. (LEONE; MOURÃO, 1987, p.57).

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

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

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

- A montagem rítmica consiste no aspecto métrico (duração de cada plano) e nos componentes plásticos, como o tamanho do plano (ex.: vários primeiros planos em sequência podem criar uma forte tensão

dramática; planos gerais justapostos podem dar impressão penosa de espera, de ociosidade; a passagem de um plano geral para um primeiro plano sugere o aumento da tensão psicológica; a mudança de um primeiro plano para um plano geral pode provocar efeitos de impotência e fatalidade). O movimento no interior do plano e a composição da imagem, além da música, também contribuem para a expressividade rítmica da montagem.

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

Com base nessas definições, percebe-se a importância da montagem, tanto no que diz respeito à coerência no desenrolar da história (os elementos do modo de organização narrativo) quanto no que concerne aos pontos de vista e mensagens que se transmitem juntamente com o enredo. E o procedimento de unificação da narrativa cinematográfica não se encerra na montagem dos planos, há ainda pelo menos duas ferramentas essenciais: os fenômenos sonoros, que fazem parte da trilha ou banda sonora, resumidos principalmente na inserção de ruídos, música, vozes e silêncios; e os efeitos especiais.

Estes últimos podem ser recursos menos ou mais utilizados de acordo com o filme; histórias de ficção científica, ação ou fantasia requerem maior número de efeitos, por exemplo, que um romance contemporâneo ao momento histórico em que é produzido ou um filme realista, aos moldes dos neorealistas italianos ou do Dogma 95 (movimento dinamarquês “ultrarrealista” criado nos anos 1990), que fogem do ilusório e de qualquer ferramenta que possa mascarar a realidade cotidiana.

Todavia, a questão dos efeitos especiais é mais complexa do que parece, e os estudiosos do cinema levantam classificações diversas¹², entre efeitos produzidos durante a filmagem ou no processo de montagem, entre efeitos que pretendem criar ilusões sobrenaturais ou que buscam camuflar técnicas de aproximação da imagem do verossímil e do natural. Há discussões sobre os termos a serem utilizados para se referir aos efeitos especiais, tais como trucagem, truques, efeitos fotográficos, efeitos pró-fílmicos. Aqui, o mérito dessas discussões ficará afastado, no sentido de evitar desvios. Para a proposta estabelecida, é suficiente considerar que a possibilidade dos efeitos existe e faz diferença no resultado final; por isso, eles não devem ser ignorados.

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

Avoir été exposé à la musique tonale occidentale donne ainsi accès à la perception, sinon à l’expérimentation quasi physique d’équilibres (à l’écoute des combinaisons de notes qui s’appellent en harmonie des “accords parfaits”, et qui accompagnent les moments de bonheur dans le cinéma classique) ou des tensions (à l’écoute de ce qui s’appelle des “accords de dominante”, très fréquents dans les moments de suspense et d’incertitude des films de l’âge d’or de Hollywood).¹³ (JULLIER; MARIE, 2009, p.31).

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

Depois de pronto, o filme ainda passa pela reprodução de cópias, comercialização, distribuição, lançamento/divulgação e, enfim, a exibição, que é o momento em que o público entra em contato com a obra, na sala de cinema. Hoje em dia, esse contato pode também ser feito tempos depois da exibição do

filme nos cinemas, via programação de TV, compra ou aluguel de cópias em versão para vídeo ou DVD, e até mesmo pela internet, por meio do *download* de arquivos de filmes. Embora não estejam diretamente ligados aos modos de organização da matéria discursiva, são aspectos essenciais relativos ao nível situacional, e não devem ser negligenciados pelo pesquisador. Cabe a ele deixar claros os objetivos da análise e desenvolvê-la de modo pertinente com relação às metas estabelecidas.

Considerações finais

Beylot (2005) tenta compreender as narrativas audiovisuais, e chama a atenção, entre outros aspectos, para a especificidade de narrar e mostrar simultaneamente. Enquanto a literatura evoca a *diegese* por meio de um sistema simbólico de palavras, o cinema tem condições de mimetizá-la de forma mais concreta, com imagens e sons que permitem ver e ouvir o que é contado. Tal observação pode ser relacionada à íntima conexão apresentada aqui entre os modos de organização narrativo e descritivo do discurso, especialmente no caso do filme narrativo de ficção.

Segundo o autor, os filmes seriam necessariamente portadores de duas dimensões narrativas ou “camadas de narratividade”, ou ainda dois modos de comunicação narrativa: o do plano, que mostra as alterações da própria imagem em movimento e as personagens em ação, classificado como demonstração (*monstration* – que associamos aqui ao modo descritivo); e o da montagem, que revela a narratividade criada pela combinação dos planos, denominado narração (*narration* – que relacionamos mais diretamente ao modo narrativo da Teoria Semiolinguística).

Avec le montage, on passerait véritablement de la narrativité à la narration: le spectateur percevrait alors la construction du récit comme résultant de l’action d’une instance responsable de l’ensemble des configurations narratives. Alors que la monstration tendrait vers la transparence, la narration, liée à l’activité montagiste, ne pourrait jamais complètement masquer sa présence.¹⁴ (BEYLOT, 2005, p.18)

Beylot cita Aumont (*apud* BEYLOT, 2005, p.20) para esclarecer que não há um lugar específico para os processos narrativos dentro de um filme, pois eles

perpassam todas as fases de elaboração: escoam pelas representações, fixam-se nos enquadramentos, deslizam pela montagem, e também estão presentes no momento da recepção. A postura assumida por ele condiz com a abordagem da Semiologia, em que narrar faz parte dos modos de organização do discurso, ou seja, não consiste num discurso, mas sim num conjunto de procedimentos que auxiliam a elaboração de discursos cujas finalidades incluam, em maior ou menor grau, o objetivo de contar algo (sucessões de ações ou eventos).

Os conhecimentos sobre a linguagem cinematográfica auxiliam na observação do emprego dos modos de organização do discurso. No entanto, mesmo que sejam catalogados e tidos como mote para determinados efeitos de sentido, isso não quer dizer que tais efeitos sejam sempre os mesmos. Eles podem inclusive gerar significações opostas àquelas previstas pelos “glossários”, como afirma Barthes¹⁵ (1963, p.24).

Les signifiants sont toujours ambigus; le nombre des signifiés excède toujours le nombre de signifiants: sans cela, il n'y aurait ni littérature, ni art, ni histoire, ni rien de ce qui fait que le monde bouge. Ce qui fait la force d'un signifiant, ce n'est pas sa clarté, c'est qu'il soit perçu comme un signifiant – je dirais: quel qu'en soit le sens: ce ne sont pas les choses, c'est la place des choses qui compte. Le lien du signifiant au signifié a beaucoup moins d'importance que l'organisation des signifiants entre eux; la plongée a pu signifier l'écrasement, mais nous savons que cette rhétorique est dépassée parce que, précisément, nous la sentons fondée sur un rapport d'analogie entre “plonger” et “écraser”, qui nous paraît naïf surtout aujourd'hui où une psychologie de la “dénégation” nous a appris qu'il pouvait y avoir un rapport valide entre un contenu et la forme qui lui paraît le plus “naturellement” contraire. Dans cet éveil du sens que provoque la plongée, ce qui est important, c'est l'éveil, ce n'est pas le sens.¹⁶

Portanto, não devemos perder de vista que o emprego da técnica cinematográfica não está calcado num dicionário de efeitos dados e fechados em si, mas sim na proposta e nas condições de produção específicas do filme a ser analisado. Conhecer significados que, em geral, são imediatamente associados a determinadas técnicas, permite avaliar, em cada filme, de acordo com as particularidades, se tal significado é pertinente ou não, e qual(is) seria(m) o(s) possível(is) efeito(s) de sentido mais adequado(s).

Isso também vale para os modos de organização do discurso, como foi dito anteriormente. Não há como separá-los taxativamente um do outro, pois que atuam unidos, nem como estabelecer classificações fixas de relações entre os modos e a infinidade dos gêneros do discurso existentes. No entanto, as categorias definidas por Charaudeau são úteis para a análise discursiva, uma vez que orientam metodologicamente o percurso do analista, atuam enquanto ponto de partida no aprofundamento de detalhes do processo enunciativo.

Após observar algumas funções e aspectos desses modos de organização do discurso, bem como os momentos de produção de um filme, fica evidente que cada mínimo detalhe contém, por um lado, uma resolução técnica e prática e, por outro, questões estéticas, expressivas, simbólicas, afetivas. Por isso é importante atentar-se às minúcias discursivas de um filme, e ter consciência de que nenhuma escolha relativa ao que surge na tela (e como surge) foi feita ao acaso. O papel do analista do discurso consiste em desvendar essas escolhas e tentar descobrir, assim, as sutilezas que permitam entender e abordar o filme enquanto fenômeno social linguageiro.

Notas

¹Artigo produzido com base em resultados obtidos com minha tese de doutorado intitulada *Dimensões argumentativas do discurso fílmico: projeções retóricas na tela do cinema*, defendida no dia 19 de agosto de 2011, na Faculdade de Letras da UFMG. Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello.

²Tradução livre: princípios de organização da matéria linguística, princípios que dependem da finalidade comunicativa designada pelo sujeito falante: ENUNCIAR, DESCREVER, CONTAR, ARGUMENTAR.

³(...) toute *description* est toujours en relation avec les autres modes d'organisation (*Narratif, Argumentatif*) et que, sans leur être totalement dépendante, elle prend sons sens (ou une partie de sons sens) en fonction de ceux-ci. (CHARAUDEAU, 1992, p.665) Tradução livre: Toda *descrição* está sempre em relação com os outros modos de organização (*Narrativo, Argumentativo*) e que, sem ser totalmente dependente deles, adquire seu sentido (ou parte dele) em função desses modos.

⁴Os dois primeiros verbetes da definição do verbo descrever pelo Dicionário Online Michaelis (<http://michaelis.uol.com.br>), por exemplo, demonstram essa confusão: “1. Fazer a descrição de; representar por meio de palavras: *Descreveu a casa onde morava. Descreva-nos essa viagem.* 2. Contar, expor minuciosamente:

Descrever um acontecimento. Descreveu-me a sua precária situação. Descreva ao doutor, com rápidas palavras, o que está sentindo.” São explicações plausíveis para o verbo narrar, especialmente “representar por meio de palavras” e “contar”.

⁵ Tradução livre: Descrever fixa imutavelmente os *lugares* (Localização) e as *épocas* (Situação), as *maneiras de ser e de fazer* das pessoas, as *características* dos objetos.

⁶ Tradução livre: Contar representa uma busca constante e infinita de resposta às questões fundamentais que o homem se coloca: “quem somos?”; “de onde viemos?”; “para onde vamos?”. Dito de outra maneira: “Qual a verdade sobre a nossa existência?”.

⁷ Os autores que propõem esses três elementos da narrativa remontam, *grosso modo*, à definição da intriga de Aristóteles, na qual uma ação estruturada em começo, meio e fim é centrada no par nó/desfecho.

⁸ Tradução livre: (...) como construir um universo contado entre realidade e ficção.

⁹ É preciso deixar claro que essas etapas não são fechadas nem necessariamente inerentes à produção de um filme. Levamos em conta aqui um processo que ocorre geralmente, especialmente nas narrativas ficcionais clássicas que seguem os padrões de Hollywood, mas não sempre. Esse processo clássico de produção já foi transgredido e modificado por vários diretores, por exemplo, Jean-Luc Godard, no início da *Nouvelle Vague*, nos anos 60.

¹⁰ Iluminação e cores fazem parte dos elementos fílmicos não específicos apresentados por Martin, mas, como já falamos de ambas no parágrafo anterior, relativo à direção de fotografia, nos concentraremos agora naqueles que concernem ao ambiente e às personagens.

¹¹ Tradução livre: O que o ator faz, eu suponho, é dar sangue às fantasias do público.

¹² A esse respeito, Costa (1989, p.202-212) apresenta uma síntese eficiente das abordagens realizadas por autores como Metz, Grazzini, Farassino, Brosnan, entre outros. Em seguida, ele esquematiza a própria categorização dos efeitos especiais, conforme a relação entre a modalidade de visão estabelecida e o tipo de evento mostrado. Tal relação consiste basicamente em saber se o evento em si é algo ordinário ou extraordinário aos olhos do espectador, e se o filme segue a natureza do evento ou o representa de forma diferente, ou seja, tenta fazer com que um momento ordinário pareça extraordinário e vice-versa.

¹³ Tradução livre: Ter sido exposto à música tonal ocidental dá acesso à percepção, se não à experimentação quase física de equilíbrios (ao ouvir combinações de notas que, em harmonia, são chamadas de “acordes perfeitos”, e que acompanham momentos felizes no cinema clássico) ou de tensões (ao ouvir os chamados de “acordes dominantes”, muito comuns nos momentos de suspense e incerteza dos filmes da época de ouro do Hollywood).

¹⁴ Tradução livre: Com a montagem, passar-se-ia verdadeiramente da narratividade para a narração: o espectador perceberia assim a construção da narrativa como resultante da ação de uma instância responsável pelo conjunto das configurações narrativas. Enquanto a demonstração tenderia à transparência, a narração, ligada à atividade de montagem, jamais poderia mascarar completamente a própria presença.

¹⁵ A afirmação de Barthes aparece em entrevista à revista *Cahiers du Cinéma*, como réplica ao questionamento do entrevistador, quando este diz que os procedimentos cinematográficos são ambíguos. Como exemplo, ele cita o *plongée*, ângulo da câmera de cima para baixo, que sugere classicamente a impressão de esmagamento, mas já foi usado em vários filmes para causar efeitos diferentes.

¹⁶ Tradução livre: Os significantes são sempre ambíguos, e o número de significados excede sempre o número de significantes: sem isso, não haveria nem literatura, nem arte, nem história, nem nada daquilo que faz o mundo se mover. O que faz a força de um significado não é a sua clareza, é que ele seja percebido como significante – eu diria: qualquer que seja o sentido: não são as coisas, mas sim o lugar que elas ocupam é o que conta. Essa ligação do significante ao significado tem muito menos importância que a organização dos significados entre si; o *plongée* pode ter significado esmagamento, mas sabemos que essa retórica é ultrapassada porque, precisamente, nós a sentimos fundada sobre uma relação de analogia entre “mergulhar” e “esmagar”, que nos parece ingênua sobretudo hoje, quando uma psicologia da “negação” nos ensinou que poderia haver uma relação válida entre um conteúdo e a forma que lhe parece a mais “naturalmente” contrária. Nesse despertar do sentido que o *plongée* provoca, o que é importante é o despertar, não o sentido.

Referências

ADAM, J-M. *Les textes: types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan, 1997.

AMOSSY, R. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin, 2006.

AMOSSY, R. *Les idées reçues – Sémiologie du stéréotype*. Paris: Éditions Nathan, 1991.

BEYLOT, P. *Le récit audiovisuel*. Paris: Armand Colin, 2005.

BONITZER, P.; CARRIÈRE, J-C. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: Editora JSN, 1996.

CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours*. Paris: Hachette, 1983.

- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris: Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, P.; MANGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CAHIERS DU CINÉMA. Paris: Éditions de l'étoile, n.147, set. 1963. 64p.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- COSTA, A. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- DUNCAN, Paul (org.). *The Godfather family album – photographs by Steve Schapiro*. Taschen: Colônia, 2010.
- JULIER, L.; MARIE, M. *Lire les images de cinéma*. Paris: Larousse, 2009.
- LEONE, E.; MOURÃO, M. D. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- OLBRECHTS-TYTECA, L.; PERELMAN, C. *Traité de l'argumentation – la nouvelle rhétorique*. 6. ed. Bruxelas: Editions de l'Université de Bruxelles, 2008.
- PLANTIN, C. *L'argumentation*. Paris: Seuil, 2006.