

A SEMIÓTICA DO TEMPO EM *ABRIL DESPEDAÇADO*: APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS DO LEITOR NO GÊNERO FÍLMICO.

Maria das Graças de Oliveira Costa Ribeiro¹
Josefa Josabeth de Souza Barbosa²

Introdução

Há muito que a linguagem cinematográfica vem encantando olhares e a cada dia, as formas de fazer e ver cinema adquirem outras corporeidades, no momento em que abrange infindas áreas de conhecimento, através de uma linguagem plural cuja característica consiste em unir as diversas manifestações artísticas, com a técnica, entrelaçando o discurso verbal e visual. Se, por um lado, o filme ganha espaço na contemporaneidade, por outro, torna-se cada vez mais desafiante, ao exigir do espectador uma melhor competência no decifrar dos signos icônicos. Daí é que podemos destacar a contribuição da semiótica como uma ciência que “permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos essa circulação da imagem entre semelhança, traços e convenções, isto é, entre o ícone, o índice e o símbolo.” (JOLY, 1996: 40).

O presente artigo vem assim, ampliar essa investigação ao propor analisar semioticamente o filme *Abril Despedaçado*, no que se refere à materialização do signo do tempo e sua cadeia representativa no filme em questão.

1 A semiótica peirceana

Concebida com a teoria geral dos signos e dos sistemas dos signos, a semiótica estuda tanto a linguagem verbal quanto a não verbal, abrangendo as mais diversas áreas de conhecimento. Sua origem retoma tempos e espaços distintos, onde na União Soviética tínhamos a semiótica Russa, passando pela Europa Ocidental com o lingüista Ferdinand Saussure na primeira década do século XX e nos Estados Unidos com Charles Sanders Peirce (1839-1914). Peirce pretendia uma teoria geral da representação,

¹ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

² Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

fundamentada na lógica e na fenomenologia que toma os fenômenos sem quaisquer julgamentos, gerando categorias gerais e universais sobre o modo de apreensão desses mesmos fenômenos, ou seja:

A fenomenologia, como base fundamental para qualquer ciência, meramente observa os fenômenos e, através da análise, postula as formas ou propriedades universais desses fenômenos. Devem nascer daí as categorias universais de toda e qualquer experiência e pensamento. Numa recusa cabal, a qualquer julgamento avaliativo a priori, a Fenomenologia é totalmente independente das ciências normativas. (SANTAELLA, 1986: 38).

A essas “categorias” Peirce denomina-as cientificamente de *primeiridade*, *secundidade e terceiridade*, o que antes era denominado respectivamente de *qualidade*, *reação e mediação*. (c.f.SANTAELLA, 1986). A *primeiridade* seria a primeira apreensão das coisas formadas em nossa mente através da *consciência imediata* e independente ou como prefere Santaella (1983: 430) “tudo que está imediatamente presente na consciência de alguém”. Já a *secundidade* é a relação de dependência, ou seja, é a compreensão de diferentes coisas entre si e sua relação conosco caracterizando nossa interação com os fenômenos. Por fim, temos a *terceiridade*, em que a apreensão dos fenômenos dar-se pela *consciência interpretativa*, caracterizando-se pela *representação*, isto é, “compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento” (ibidem: 70).

A partir dessa última categoria é que se encontra a concepção tridiática de signo peirceano, definido como “uma coisa que representa uma outra coisa: o seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele.” (SANTAELLA 1983: 58). O efeito interpretativo produzido pelo signo é que se denomina *interpretante* o que difere de intérprete, seria a tendência para interpretação, a capacidade de gerar significado. Em síntese, o signo apresenta três elementos: o *representamen*, (coisa que representa) o *objeto* (coisa representada) e o *interpretante* (a representação, ou alguma outra coisa gerada na mente do intérprete).

Há uma vasta classificação dos signos, ou as 10 divisões tridiáticas estabelecidas por Pierce, dentre elas, destaca-se a que leva em conta a relação do signo consigo mesmo (1º), a relação do signo consigo mesmo. Assim, teríamos o *Qualissigno*, (aparência, pura qualidade); *Sinsigno* (ocorrência de fatos singulares e *Legissigno* (estabelecem uma convenção geral). A segunda tricotomia seria a relação do signo com

seu *objeto*, denominado de *Ícone, Índice ou Símbolo*. Sendo também um Qualissigno, o ícone apresenta significados por similaridade, sendo a representação quase exata de um objeto; o ícone prescinde do objeto para significar. o sin-signo recebe o nome de *índice* por representar algum aspecto do objeto na tentativa de sugerir um todo e o legi-signo representa seu objeto como símbolo deste, mantém um vínculo existencial com o objeto. e mais “Índice é representamen em virtude de uma característica que deve à existência de seu objeto, e que continuará tendo quer seja interpretado como representamen ou não...”(PEIRCE, 1980: 28).

O *símbolo* por sua vez, está associado ao legi-signo, além de não apresentar similaridade com seu objeto, a relação *sígnica* dar-se por convenções combinadas por determinadas culturas.

Frisamos, no entanto, o que Peirce lembrava que o caráter do signo não é uno e nem fixo. Um mesmo signo pode ser de caráter simbólico, icônico e indicial, com predominância de um ou de outro caráter. Na terceira tricotomia na relação do signo com o interpretante, teríamos o *rema* (hipótese); o *dicente* (proposição) e por fim, o *argumento* (interpretação mediante regras).

2 Análise do objeto: o filme abril despedaçado

Baseado no livro homônimo do albanês Ismail Kadaré e adaptado para o cinema sob a direção de Walter Salles, o filme “Abril Despedaçado” aborda o drama que se passa no sertão brasileiro de 1910, marcado pela miséria, a disputa pela terra e a guerra de famílias (Breves x Ferreira) desenrola-se a história de dois irmãos: Tonho, um rapaz de 20 anos é condenado a dar continuidade a uma antiga rivalidade entre sua família (Breves) em que a hora de matar ou morrer é determinada, quando a mancha de sangue da camisa do rival morto amarelar, sendo seu cumprimento uma questão de honra e de ética. Assim, Tonho cumpre o destino e a honra ao matar um Ferreira. Daí todo o desenrolar do filme volta-se para o conflito e a tensão desse personagem que se vê entre a vida e a morte, a esperança e o desespero; uma vida em que a perspectiva é apenas a morte certa e imediata. “São mortos que mandam nos vivos” e a morte perdura numa mera e passível convivência. A história é narrada por Pacu, irmão do Tonho, personagem determinante para reverter o desfecho da narrativa como também garantir o caráter metafórico e fantástico, transformador da crua realidade ali denunciada. As poucas metáforas presentes no livro do Smail Kadaré, dar lugar, agora, à riqueza dos

variados símbolos do tempo, uma investida pelo diretor da película. É esse jogo de signos nas suas mais diferentes facetas que vamos tecer a textura representativa da produção cinematográfica.

Ficha Técnica

Abril Despedaçado
País/Ano de produção:-Brasil/Suíça/França,
2001
Duração/Gênero:- 99 min., drama
Direção de Walter Salles
Roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado e
Karim Ainouz

Elenco:- Rodrigo Santoro, José Dumont, Flávia
Marco Antônio, Ravi
Ramos Lacerda, Rita Assemany, Everaldo
Pontes e Othon Bastos

3 O tempo e suas “malhas” sógnicas no filme

Ao analisarmos o filme “Abril despedaçado”, vamos percebendo todo um investimento por parte do diretor no que se refere à iconicidade cinematográfica, no tentar representar imagetivamente a proposta temática, garantindo uma perfeita pertinência entre a trama e o título da película. O primeiro aspecto que nos chama atenção é o do diretor usar o mesmo título do livro, pois bem sabemos das possibilidades de interferência de uma direção cinematográfica ao adaptar um livro para a linguagem fílmica. O que percebemos, no entanto, é que não há necessidade para permutas ou adaptações por conta da pertinência e do caráter sugestivo do título. O termo *abril* já demonstra um tempo curto, pois não se trata de um século, de um ano, mas apenas de um mês, o que dirá então, o determinante “despedaçado”. Daí se percebe que em todo o filme, há uma centralidade nesse tão definido tempo e a tensa relação entre este tempo e o personagem “Tonho”.

Na abertura do filme, o espectador já se depara com uma imagem de uma bolandeira, uma espécie de moenda de cana, guiada por bois. No primeiro momento, esse signo ainda está no nível do quali-signo, seria a primeiridade, o leitor ainda não sabe o que lhe reserva, e assim ainda não pode tecer nenhuma associação. Com o desenrolar, da trama e principalmente com a insistência desse elemento cênico, já que o signo ora apresentado, não passa de um elemento indicial que remete, a priori, à questão do conflituoso percurso do personagem Tonho, que ao dispor de apenas 30 dias de vida, percorrerá um monótono movimento circular e repetitivo, num viver fadado a um destino cruel de ter que conviver com a morte e a vida ao mesmo tempo. O que remete

analogicamente a um ponteiro de relógio, girando sempre em torno de si mesmo. Assim, a bolandeira passa a ser lida como um índice de tempo e do movimento cíclico do personagem. Mas, a insistência do diretor em representar o tempo numa perspectiva sígnica, não para por aí, no desdobrar das cenas, sempre é recorrente essa simbologia, basta nos determos numa em que Tonho, na sua casa, juntamente com seu irmão, brinca com o balançador. Esta cena é profundamente marcante, por o balançador, enquanto signo, açambarcar uma perspectiva interpretante, uma vez que quem está no balanço é o próprio Tonho, o condenado a uma morte breve, e ali, naquele momento, está sintetizado seu drama íntimo, como o movimento de um balançador, que leva seu corpo para o céu e para terra, sem, contudo, ultrapassar ou transgredir o limitado espaço que lhe é destinado. O balançador, igualmente, passa a adquirir essa conotação indicial do movimento de um relógio.

Em outra cena, quando Tonho já encontra com a sua namorada, artista de um circo mambembe. Num determinado lugar, eles se deparam com uma espécie de um trancilin em que ela pede para balançá-la, daí o movimento domina toda a tela, “entre o tempo visto como repetição circular da bolandeira e o tempo suspenso da relação amorosa entre Tonho e Clara.” (WALTER SALES, 2007).

Não podemos deixar de mencionar nessa análise, a cena em que Tonho vai ao velório de sua própria vítima, algo culturalmente aceito, ou seja, ir ao velório e enterro, participar do almoço é seguir o ritual de uma tradição além de ser uma convincente justificativa para conseguir a concessão da trégua. Trégua essa que é pedida pelo matador ao representante do clã. Assim, o pai do falecido, ao receber o pedido, mostra-lhe um relógio e lhe diz:

Tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele apontar mais um, mais, um, para você, estará dizendo menos um, menos um... Sua vida está dividida entre os vinte anos que você viveu e o pouco que lhe resta. A trégua está concedida - a mesma que seu pai nos deu - até a próxima lua!”(Trecho transcrito do filme).

É importante notar nessa cena, semioticamente falando, que a presença do relógio é ícone na perspectiva do espectador, no entanto, na situação presente dos personagens que agora o miram, esse mesmo signo passa a ser um símbolo do tempo, universalmente instituído. Porém, com já preconizava Peirce, que não há signos puros, esse símbolo também é um indício, no momento em que o velho ressignifica-o, ultrapassando o caráter simbólico, quando atenta para a marcação do não tempo do

personagem. Nesse caso, o intérprete se utiliza de regras interpretativas internalizadas, o que remeteria à categoria do *argumento*, da 3ª tricotomia definida por Peirce. É evidente que o espectador consegue também realizar essa proeza interpretativa.

Além da trégua definida pelo pai do morto, há outro aspecto que define o tempo da vingança. Como a morte sempre é de arma de fogo, a camisa alvejada pelo tiro e consequentemente suja de sangue, é exposta num varal até o sangue amarelar, o que para a família é interpretado como sinal do pedido de vingança de morte pelo próprio falecido, constatado através discurso do pai de Tonho: “A camisa já amarelou, é hora de vingar a morte de teu irmão. Vai, Tonho, tu sabe o que tem de fazer!”. (Trecho do filme). Novamente constatamos outro elemento sógnico com aspecto *indicial – dicente*. Por a interpretação de o índice levar a uma ação do intérprete.

Por fim, tem-se o signo da tarja preta, sempre conduzido no braço do protagonista Tonho. A princípio, parecia ser apenas um índice, mas ao longo do filme, ela além de sinalizar a morte iminente, não deixa de referendar a limitação do tempo de vida de quem a conduz. O mais interessante, é que toda comunidade do lugarejo sabe a significação da fita. Basta constatar a fala do personagem tio da namorada de Tonho, ao alertá-la para que ela não se aproximasse do rapaz: -“Viu a tarja? Ele vai morrer brevemente!”. Ao tratar-se de uma convenção inscrita naquela coletividade, a tarja sai da categoria de *índice* para assumir a categoria de *símbolo*.

4 O leitor, o espaço escolar e o gênero fílmico

Diante de toda preciosidade vista e analisada no filme em pauta, surge-nos um grande questionamento acerca da postura do leitor de cinema frente ao desafio de adentrar nos infindos fios sógnicos, até chegar ao todo e no ultrapassar do estágio de *primeiridade* para a *terceiridade*. Se esse é um desafio para o leitor, imaginemos para o professor, ao inserir o gênero fílmico nas aulas de literatura, no conduzir de uma nova proposta interpretativa, sem correr o risco de apenas repetir a velha atitude de cobrar do aluno, uma mera resenha. Sem mencionar, a equivocada metodologia de tirar do filme “uma mensagem” de cunho doutrinário ou didático, uma vez que, no contexto educacional escolar, o filme, muitas vezes, é utilizado apenas como pretexto para trabalhar um determinado tema disciplinar, restringindo o gênero fílmico apenas a seu caráter temático.

Considerações finais

Constatamos assim, que o gênero fílmico apresenta-se emaranhado de diferentes modalidades sógnicas, daí porque atentamos para o tratamento dado pela escola ao desconsiderar a complexidade da linguagem cinematográfica, ou seja, a rede constituída dos elementos visuais, sonoros e verbais. Essa advertência não implica deixar de explorar o conteúdo didático, mas que as aulas não se detenham apenas nesse aspecto. O que se propõe é tentar formar o leitor de cinema, garantindo-lhe uma determinada competência visual no decifrar de códigos, e não ficar apenas na superficialidade das imagens, vendo o signo pelo signo, chegando ao cúmulo de exigir sempre um enredo instigante, atrativo que o conduza a fortes emoções. Se assim procedermos enquanto educadores, reduzimos a leitura fílmica à literalidade imagética, formando leitores passivos e acríticos.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.
- KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Tradução Bernardo Joffily. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ORLANDI, E. P. *A análise do discurso: algumas observações*. Delta, vol.2, n1. São Paulo: Educ. 1986.
- PEIRCE, Charles Sanders. Terceiridade degenerada. In: __ *Conferências sobre o Pragmatismo*. As categorias (continuação), § 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (col. Os Pensadores).
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.