



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

DAVI JEFFERSON ARAÚJO DA SILVA

**ENTRE O CONSERVADORISMO RELIGIOSO E A TRANSGRESSÃO DE
GÊNERO: UMA INVESTIGAÇÃO SEMIÓTICA DO FILME *PALOMA*, DE MARCELO
GOMES**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

João Pessoa-PB

2024

DAVI JEFFERSON ARAÚJO DA SILVA

**ENTRE O CONSERVADORISMO RELIGIOSO E A TRANSGRESSÃO DE
GÊNERO: UMA INVESTIGAÇÃO SEMIÓTICA DO FILME *PALOMA*, DE MARCELO
GOMES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística (Proling), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em cumprimento aos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais

Orientador: Profa. Dra. Oriana de Nadai Fulaneti

João Pessoa-PB

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586e Silva, Davi Jefferson Araújo da.

Entre o conservadorismo religioso e a transgressão de gênero : uma investigação semiótica do filme Paloma, de Marcelo Gomes / Davi Jefferson Araújo da Silva. - João Pessoa, 2024.

121 f. : il.

Orientação: Oriana de Nadai Fulaneti.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Semiótica discursiva. 2. Discurso cinematográfico. 3. Conservadorismo religioso. 4. Transgressão de gênero. 5. Paloma (2022) de Marcelo Gomes - Filme. I. Fulaneti, Oriana de Nadai. II. Título.

UFPB/BC

CDU 81'22(043)

DAVI JEFFERSON ARAÚJO DA SILVA

**ENTRE O CONSERVADORISMO RELIGIOSO E A TRANSGRESSÃO DE
GÊNERO: UMA INVESTIGAÇÃO SEMIÓTICA DO FILME *PALOMA*, DE MARCELO
GOMES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística (Proling), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em cumprimento aos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais

Linha de pesquisa: Discurso e Sociedade

Defendida em ____/____/____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Oriana de Nadai Fulaneti (UFPB)
Orientadora

Profa. Dra. Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCG)
Examinadora

Prof. Dr. Pedro Farias Francelino (UFPB)
Examinador

João Pessoa-PB
2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu companheiro Luan Vítor Ferreira de Souza, quem me faz cotidianamente descobrir o que é o amor.

Agradeço à professora Oriana de Nadai Fulaneti pela serenidade e sabedoria partilhadas, além das nossas produtivas discussões.

Agradeço à professora Maria Nazareth de Lima Arrais por ter me iniciado nos estudos semióticos e pelo olhar sempre atento.

Agradeço ao professor Pedro Farias Francelino pelos diálogos responsáveis e responsivos.

Agradeço ao meu querido amigo Jenison Alisson dos Santos pelo apoio durante a minha incursão pelos estudos cinematográficos.

Agradeço a todos os meus amigos, que são a minha corrente do bem.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa concedida, a qual me possibilitou dedicação à pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal da Paraíba, pela qualidade incontestada.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, cruzaram o meu caminho e causaram-me inquietações.

[...] o filme emerge como uma forma altamente complexa, em cujo interior, ações e reações extremamente numerosas atuam a cada momento. As leis que regem isso estão por ser descobertas e foram, até aqui, apenas pressentidas pela perspicácia ou pelo tato do diretor que maneja a linguagem cinematográfica, tal como o homem que fala aciona a sintaxe, sem nesta pensar em termos de expressão, e sem estar sempre em condições de formular as regras que cumpre intuitivamente.

Maurice Merleau-Ponty (2018, p. 94-95).

RESUMO

Este trabalho analisa o filme *Paloma*, lançado no ano de 2022, sob a direção de Marcelo Gomes, a partir dos postulados teórico-metodológicos da semiótica de base greimasiana, ou semiótica francesa. A narrativa do longa-metragem é inspirada na história real de uma mulher trans que despertou a ira de uma pequena cidade do estado de Pernambuco quando decidiu lutar pelo sonho de casar-se na igreja católica, com véu e grinalda. O filme, centrado na trajetória dessa mulher, apresenta-nos a personagem Paloma, a partir da qual as relações de poder e identidade são desenvolvidas durante a narrativa. À vista disso, este trabalho objetiva, de modo geral, investigar os processos de produção de significação da identidade trans no filme *Paloma* (2022), de Marcelo Gomes. Para alcançarmos esse objetivo geral, descrevemos o percurso narrativo da protagonista, determinando os seus objetos de valor, os processos de colocação no discurso cinematográfico de atores, tempo e espaço da narrativa fílmica, buscando identificar os temas abordados a partir da recorrência das figuras discursivas e as suas relações interdiscursivas no filme. Em seguida, analisamos as relações de sentidos entre o plano visual do longa-metragem e a narrativa fílmica. A respeito do arcabouço teórico-metodológico aqui adotado, a semiótica greimasiana busca compreender como os significados são produzidos e interpretados nos textos e discursos a partir do percurso gerativo de sentido composto pelos níveis fundamental, narrativo e discursivo (Greimas; Courtés, 2016). A presente pesquisa segue uma abordagem qualitativa, seguindo a metodologia própria da semiótica greimasiana a partir do seu percurso gerativo da significação e dos seus desenvolvimentos ulteriores. Os resultados demonstram que a identidade de Paloma é construída, no filme, a partir das forças sociais que a afetam, situando-a entre fronteiras, na medida em que Paloma desafia as concepções de gênero estabelecidas quando persegue o seu objetivo de afirmar-se como mulher, explicitando o caráter performático de gênero e sexualidade.

Palavras-chave: Semiótica discursiva; discurso cinematográfico; conservadorismo religioso; transgressão de gênero; *Paloma* (2022) de Marcelo Gomes.

ABSTRACT

This work analyzes the film *Paloma*, released in 2022, under the direction of Marcelo Gomes based on the theoretical-methodological postulates of Greimasian-based semiotics, also called as French semiotics. The narrative of the feature film is inspired by the true story of a trans woman who faces the ire of a small country town in the state of Pernambuco, Brazil when she decided to fight for her dream of getting married in the Catholic church, with a veil and garland. The movie that is centered on the trajectory of this trans woman, introduces us to the main character Paloma, from which relations of power and identity are developed during all the narrative. In view of this, this work aims, in general, to investigate the processes of production of meaning of trans identity in the film *Paloma* (2022), by Marcelo Gomes. To achieve that general objective, we describe the narrative path of the protagonist, determining her objects of value, the processes of placement in the cinematographic discourse of actors, time and space of the filmic narrative, seeking to identify the themes addressed from the recurrence of discursive figures and their interdiscursive relations in the film. Then, we analyze the relations of meanings between the visual plane of the feature film and the filmic narrative. Regarding the theoretical-methodological framework used here, The Greimasian semiotics seeks to understand how meanings are produced and interpreted in texts and speeches based on the generative path of meaning composed of the fundamental, narrative and discursive levels (Greimas; Courtés, 2016). The present research follows a qualitative approach and is characterized as a case study (Severino, 2013). Furthermore, it follows the methodology of Greimasian semiotics from its generative path of signification and its subsequent developments. The results demonstrate that Paloma's identity is constructed, in the film, from the social forces that affect her, situating her between borders, to the extent that Paloma challenges the conceptions of gender when she pursues her goal of affirming herself as a woman, making explicit the performative character of gender and sexuality.

Keywords: Discursive semiotics; cinematographic discourse; religious conservatism; gender transgression; *Paloma* (2022) by Marcelo Gomes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1 – Quadrado semiótico</i>	32
<i>Figura 2 – Relações de sentidos do filme Paloma</i>	35
<i>Figura 3 – Esquema narrativo inicial do filme Paloma (2022)</i>	43
<i>Figura 4 – Programa narrativo</i>	47
<i>Figura 5- O fazer persuasivo</i>	50
<i>Figura 6 – Esquema narrativo em desenvolvimento do filme Paloma (2022)</i>	53
<i>Figura 7 – Paloma vai ao padre Luiz Gonzaga</i>	54
<i>Figura 8 – Relações sexuais prescritas e interditas culturalmente</i>	57
<i>Figura 9 – As relações de forças e o entre-lugar de Paloma na comunidade de Saloá</i>	61
<i>Figura 10 – A projeção da enunciação cinematográfica em Paloma (2022)</i>	69
<i>Figura 11 – O uso do contre-plongée para engradecer o personagem em Cidadão Kane (1940), de Orson Welles</i>	71
<i>Figura 12 – Plano e contraplano em Paloma (2022)</i>	72
<i>Figura 13 – categorias aspectuais no discurso cinematográfico</i>	74
<i>Figura 14 – Espaço do filme: a casa</i>	80
<i>Figura 15 – Espaço do filme: a plantação de mamão</i>	80
<i>Figura 16 – Espaço do filme: o balneário</i>	80
<i>Figura 17 – Départ d’um Transatlantique, irmãos Lumière (1897)</i>	94
<i>Figura 18 – fotograma da cena da recusa do casamento de Paloma na igreja católica</i>	96
<i>Figura 19 – Montagem expressiva em Paloma (2022)</i>	97
<i>Figura 20 – Fotograma do casamento de Paloma e Zé</i>	98
<i>Figura 21 – A montagem narrativa linear no primeiro ato do filme</i>	99
<i>Figura 22 – Montagem narrativa linear no segundo ato do filme</i>	100
<i>Figura 23 – Montagem narrativa linear do terceiro ato do filme</i>	100
<i>Figura 24 – Fotograma da relação entre fantasia versus realidade</i>	105
<i>Figura 25 – Relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão</i>	106
<i>Figura 26 – Fotograma da relação entre grandeza versus pequenez</i>	107
<i>Figura 27 – Relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão</i>	108
<i>Figura 28 – Fotograma da relação entre perigo versus segurança</i>	109
<i>Figura 29 – Relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão</i>	110

LISTA DE QUADROS

<i>Quadro 1 – Percurso gerativo da significação</i>	25
<i>Quadro 2 – Atos episódicos do filme Paloma</i>	39
<i>Quadro 3 – Esquema narrativo canônico</i>	41
<i>Quadro 4 – Esquema narrativo cinematográfico</i>	42
<i>Quadro 5 – Diálogo entre Paloma e o padre João Manuel</i>	48
<i>Quadro 6 – Carta ao papa</i>	49
<i>Quadro 7 – Os objetos do fazer persuasivo</i>	50
<i>Quadro 8 – Recado do Padre João Manuel</i>	52
<i>Quadro 9 – Diálogo entre Paloma e o padre Luiz Gonzaga</i>	53
<i>Quadro 10 – Paloma insiste em se casar em Saloá</i>	54
<i>Quadro 11 – Sistema aspectual aplicável ao discurso cinematográfico</i>	73
<i>Quadro 12 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais para as cenas iniciais de Paloma</i> .76	
<i>Quadro 13 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais do filme</i>	76
<i>Quadro 14 – Figuras discursivas do filme Paloma (2022)</i>	84

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A SEMIÓTICA	17
2.1 O PROJETO SEMIÓTICO GREIMASIANO	17
2.1.1 O signo.....	19
2.1.2 O texto e o discurso	22
2.1.3 O percurso gerativo de sentido	24
3 AS ESTRUTURAS NARRATIVAS E A INSTAURAÇÃO DOS DISCURSOS ARTICULADOS NO FILME	28
3.1 A SEMIÓTICA NARRATIVA APLICADA À LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA... 28	
3.2 AS ESTRUTURAS ELEMENTARES NA GERAÇÃO DE SENTIDOS DO TEXTO FÍLMICO.....	31
3.3 OS ATOS EPISÓDICOS E A ESTRUTURA DOS TRÊS ATOS HOLLYWOODIANOS	38
3.4 O MODELO SEMIÓTICO-NARRATIVO DE PREVISIBILIDADE.....	40
3.5 O PROGRAMA E O PERCURSO NARRATIVOS	44
3.6 OS PERCURSOS DE IDENTIDADE E DE ALTERIDADE.....	59
4 AS ESTRUTURAS DISCURSIVAS E O DISCURSO CINEMATOGRAFICO	64
4.1 A DISCURSIVIZAÇÃO: PESSOA, TEMPO E ESPAÇO.....	65
4.1.1 A enunciação linguística, a enunciação impessoal do filme e a enunciação como metalinguagem semiótica	65
4.1.2 O tempo e o espaço cinematográficos	72
4.2 OS PERCURSOS TEMÁTICOS E FIGURATIVOS.....	81
4.2.1 A figurativização	82
4.2.2 As relações entre temas e ideologias	86
5 AS RELAÇÕES ENTRE O PLANO VISUAL E O DISCURSO CINEMATOGRAFICO.....	92
5.1 A MONTAGEM CLÁSSICA E OS SEUS DESDOBRAMENTOS	92
5.2 A SEMIÓTICA VISUAL E AS RELAÇÕES ENTRE O PLANO DO CONTEÚDO E O PLANO DA EXPRESSÃO	101
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS	117

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa o filme *Paloma*, lançado no ano de 2022, sob a direção de Marcelo Gomes, a partir dos postulados teórico-metodológicos da semiótica de base greimasiana, ou semiótica francesa, teoria centrada nos processos de significação de textos e discursos. O drama conta a história de uma mulher trans no sertão pernambucano e foi um dos pré-selecionados do Brasil na categoria melhor filme internacional no Oscar[®] 2023. Embora filmes com temáticas LGBTQIA+ não sejam novidades e haja um olhar, dentro da arte cinematográfica, voltado a essas questões, a exemplo do *New Queer Cinema* (Aaron, 2004), são movimentos mais restritos, com fraca distribuição, circunscritos a discussões da crítica especializada. Nesse sentido, ainda que *Paloma* (2022) não surja diretamente ligado a esses movimentos, não se pode negar o seu gesto contestador, na medida em que busca representar sujeitos e corpos diversos situados em um mundo complexo. *Paloma* (2022), assim como os outros filmes que abordam a temática LGBTQIA+, não foge à regra e fica circunscrito a festivais e a *streamings*.

Fazendo parte do catálogo de filmes nacionais da plataforma de *streaming globoplay*, a narrativa do longa é inspirada na história real de uma mulher trans que despertou a ira de uma pequena cidade do estado de Pernambuco quando decidiu lutar pelo sonho de casar-se na igreja católica, com véu e grinalda. De acordo com o diretor do longa, o veterano Marcelo Gomes, de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), quando ele leu a matéria sobre uma mulher transgênero, agricultora do agreste de Pernambuco, chamada Paloma, que estava tentando realizar o seu sonho de casar-se na igreja vestida de branco, com véu e grinalda, indo contra toda uma cidade, sentiu-se tocado, uma vez que aquela história lhe trazia muitos significados: amor, afeto, fé, preconceito e direito ao sonho e à liberdade. Foi movido por essas questões que ele decide fazer o filme¹.

Vemos, nessa direção, uma camada a mais de sentidos na história do longa, aquela que vem da própria realidade e é reelaborada pelo olhar da direção. Certos temas abordados pelo filme já nos são familiares de outras produções cinematográficas nacionais, também ambientadas no interior nordestino, como os temas da ruralidade e do conservadorismo. A novidade, contudo, surge no destaque narrativo dado ao tema da transgeneridade, portanto destaque dado à personagem-protagonista trans, Paloma (Kika Sena), e ao seu percurso em busca de seus desejos, agindo e sendo afetada nesse universo social do qual faz parte.

¹ Matéria sobre o filme: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-1000002466/>.

Isso nos leva a ressaltar o fator surpresa suscitado pelo querer da protagonista de se casar na igreja católica, intenção problemática e de difícil execução, principalmente por causa da concepção católica de casamento construída com base nas noções conservadora e religiosa de homem e mulher. É uma realidade complexa e permeada por conflitos que o filme representa, tecendo múltiplos sentidos, como pontuou o seu diretor, por meio da linguagem sincrética que lhe é própria.

Embora a semiótica greimasiana não tenha perseguido como objetivo a descrição da linguagem cinematográfica, os seus métodos e teoria buscam a compreensão dos processos implícitos na construção da significação em linguagens verbal, visual e sincrética, o que nos auxilia no tratamento da linguagem cinematográfica em questão. Confirmam essa possibilidade os vários diálogos estabelecidos entre os estudiosos do cinema e a teoria greimasiana. O modelo actancial, por exemplo, proposto por Greimas contribuiu e contribui bastante às interpretações narratológicas dos filmes, devido ao seu alto grau de generalidade. Isso possibilitou “minimizar a interpretação psicologizante das personagens de filmes, sempre arriscadas” (Aumont; Marie, 2012, p. 11). Nessa direção, pergunta-se: como se constroem os processos de produção de significação da identidade trans no filme *Paloma* (2022), de Marcelo Gomes?

A fim de empreender uma investigação que nos garantisse uma aproximação segura e coerente com o filme, lançamos mão da semiótica greimasiana, de modo que nosso objetivo geral é investigar os processos de produção de significação da identidade trans no filme *Paloma* (2022), de Marcelo Gomes. Para alcançarmos esse objetivo geral, Para alcançarmos esse objetivo geral, descrevemos o percurso narrativo da protagonista, determinando os seus objetos de valor, os processos de colocação no discurso cinematográfico de atores, tempo e espaço da narrativa fílmica, buscando identificar os temas abordados a partir da recorrência das figuras discursivas e as suas relações interdiscursivas no filme. Em seguida, analisamos as relações de sentidos entre o plano visual do longa-metragem e a narrativa fílmica.

Pressupomos que o filme põe em foco o conflito entre visões de mundo. De um lado, emerge essa personagem trans em processo de construção da sua identidade, a partir da qual se apresenta a transgressão às normas sexuais e de gênero estabelecidas pelo contexto dado. De outro lado, o conservadorismo e a religiosidade, representados por uma coletividade recrudescente e intolerante. Essas visões de mundo chocam-se quando do desejo da protagonista de casar-se na igreja católica. Nesse momento, como resultado desse conflito entre posicionamentos divergentes, vemos as relações sociais excludentes e discriminatórias,

pois a assunção dessa identidade trans torna a protagonista marginalizada enquanto busca, por meio do matrimônio, ser parte do centro, ser parte dessa comunidade conservadora.

A presente pesquisa segue uma abordagem qualitativa. O nosso *corpus* é composto pela obra audiovisual *Paloma* (2022), sob a direção de Marcelo Gomes. A análise desse filme deu-se primeiramente pelos elementos narrativos, após isso se buscou a análise dos elementos visuais ou plásticos.

Ademais, esta pesquisa segue, principalmente, a metodologia da própria semiótica greimasiana, que busca compreender como os significados são produzidos e interpretados nos textos e discursos a partir da articulação de níveis de produção de sentidos, articulação nomeada de percurso gerativo de sentido. Esse percurso compreende três níveis, cada qual com uma sintaxe e semântica próprias: o nível fundamental representa os termos básicos da significação; o nível narrativo organiza esses elementos em uma sequência narrativa, os sujeitos assumem os termos básicos como valores; e o nível discursivo considera as relações entre atores, tempo e espaço, além da relação entre enunciador e enunciatário, e a relação entre temas e figuras (Greimas; Courtés, 2016).

A presente pesquisa também se vale das contribuições metodológicas da semiótica plástica quando do tratamento do plano visual fílmico. A partir das categorias plásticas eidéticas (formas), topológicas (distribuição) e cromáticas (cores), buscou-se o estabelecimento das relações semissimbólicas (Floch, 1985), ou seja, as relações entre o plano do conteúdo da narrativa fílmica e o seu plano de expressão. Ainda se fez uso das contribuições teórico-metodológicas dos estudos advindos dos estudos cinematográficos, em especial a metodologia para a análise do enunciado fílmico (Casetti, 1998) e a metodologia para a análise da montagem fílmica (Martin, 2005). As discussões em torno de gênero e sexualidade (Preciado, 2014; Louro, 2016; Nascimento, 2021 e outros) também nos nortearam na análise dos processos de significação da identidade trans da protagonista do nosso *corpus*. Essas ferramentas teórico-metodológicas ajudaram-nos a compreender os processos implícitos da construção de sentidos do filme aqui abordado.

A presente pesquisa justifica-se, primeiramente, por causa do *corpus* selecionado. O filme ora em análise surge em um contexto histórico e social de significativos embates políticos, que vão desde o recrudescimento do conservadorismo político, ligado a pautas de costumes, principalmente acerca de sexualidade e gênero, até os movimentos de resistência a esses posicionamentos por meio da defesa de políticas identitárias. Para termos uma ideia, de acordo com o último dossiê da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (2022), no ano de 2022, no Brasil, 131 pessoas trans e travestis foram assassinadas, de modo que o país

ainda é, pelo 14º ano consecutivo, o lugar onde mais se matam pessoas trans e travestis no mundo².

Tendo isso em vista, compreender produções audiovisuais, como *Paloma* (2022), que dão representatividade a esses grupos minorizados e alvos constantes de preconceito e de intolerância, faz-se necessário, uma vez que possibilita a produção de conhecimentos sobre a emergência de sentidos acerca desses sujeitos abordados em filmes. Nessa direção, contribui também para a compreensão dos sentidos e dos valores sociais em circulação entre textos e discursos.

Além disso, até o fechamento deste trabalho, não foram encontradas pesquisas sobre o filme *Paloma* (2022) no domínio da biblioteca online *SciELO*. Já no buscador *Google Acadêmico*, foram encontrados três trabalhos, “Paloma e coração de neon: ambiguidades estéticas e lugares ocupados”, de Aline Vaz, Sandra Fischer e Anna Claudia Soares³; “Contraconduta de gênero e o estabelecimento de novas subjetivações em ‘Paloma’”, de Diego Gouveia Moreira e Dyego Mendes do Nascimento⁴; e, por fim, “Ressignificação do feminino enquanto signo no imaginário da cultura: diálogos entre o filme *Paloma* (2022) e o conceito de rizoma”, de Denise Firmo⁵.

O primeiro é um resumo expandido, publicado nos anais do *XXVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, no segundo semestre de 2023. Busca-se, nesse trabalho, uma abordagem psicanalítica articulada às discussões da semiótica greimasiana do conceito da desautomatização do cotidiano a partir da construção do sensível. O segundo é um artigo, publicado no dia 26 de agosto de 2023, na revista *Esferas* (volume 2, número 27). O artigo analisa o filme com base na perspectiva foucaultiana, problematizando como os novos processos de subjetivação trans são estabelecidos. O terceiro, por sua vez, é um artigo publicado nos anais do *46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, no ano de 2023. O artigo investiga o signo feminino, construído a partir da protagonista, como uma representação cultural contra-hegemônica com base nos conceitos de signo, desenvolvido por Charles Sanders Peirce, e de rizoma, desenvolvido por Deleuze e Guattari. Tendo em vista isso, o presente trabalho pode oferecer uma investigação mais detalhada sobre o filme a partir do arcabouço teórico-metodológico adotado.

² Os dados são do projeto internacional *Trans Murder Monitoring* e foram recolhidos de 80 países, durante o período de 2008 a setembro de 2022. Das 4.639 mortes registradas, 1.741 foram no Brasil, representando 37,5% do total. Fonte: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2022/>.

³³ Trabalho completo:

https://associado.socine.org.br/anais/2023/23057/aline_vaz/paloma_e_coracao_de_neon_ambiguidades_esteticas_e_lugares_ocupados.

⁴ Trabalho completo: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14297>.

⁵ Trabalho completo: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2023/listaGP.php?gp=16>.

A presente pesquisa também se justifica por causa da teoria e da metodologia aqui adotadas. A semiótica greimasiana (francesa ou discursiva) mostra produtiva na medida em possibilita a análise de qualquer tipo de texto (verbal, visual e sincrético), graças ao seu percurso gerativo de sentido, que busca a compreensão dos processos que engendram a significação, bem como ao constante desenvolvimento do projeto greimasiano, como as semióticas resultantes dele: semiótica plástica, semiótica tensiva, sociosemiótica entre outras.

No que diz respeito às partes constitutivas deste trabalho, ele está dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo, discutem-se as bases epistemológicas da construção da semiótica greimasiana, remontando a Saussure (2006) e a Hjelmslev (1975). No segundo capítulo, abordam-se as estruturas narrativas do filme, responsáveis pela instauração do discurso cinematográfico. Vê-se, portanto, o percurso da protagonista em busca do seu objeto de valor casamento na igreja católica e as suas implicações.

No terceiro capítulo, exploram-se às estruturas discursivas, que são, no percurso, as mais concretas por causa dos revestimentos semânticos que vão especificando o discurso a partir de temas e figuras. Assim, tem-se a figura trans da protagonista que deseja casar-se na igreja católica, mas esbarra no conservadorismo religioso, no preconceito e na intolerância da comunidade de Saloá. No quarto capítulo, aborda-se o plano expressivo ou visual com base tanto nos estudos sobre montagem quanto nos estudos sobre o plano da expressão da semiótica plástica (Floch, 1985), estabelecendo as relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão.

Por fim, nas considerações finais, apresenta-se uma síntese do trabalho, ressaltando os principais pontos e projetando caminhos possíveis. Após isso, as referências são apresentadas.

2 A SEMIÓTICA

O homem vive num mundo significante. Para ele, o problema do sentido não se coloca, o sentido é colocado, se impõe como uma evidência, como um “sentimento de compreensão” absolutamente natural. Num universo “branco” em que a linguagem fosse pura denotação das coisas e dos gestos, não seria possível interrogar-se sobre o sentido: toda interrogação é metalinguística (Greimas, 1975, p. 12-13).

2.1 O PROJETO SEMIÓTICO GREIMASIANO

De modo geral, partindo da produção da significação presente na linguagem fílmica, buscamos a compreensão dos sentidos aí instaurados. Nessa direção, veremos como a construção teórica da semiótica, com base na relação entre os níveis do percurso gerativo de sentido, a saber, os níveis fundamental, narrativo e discursivo, bem como os desenvolvimentos ulteriores dessa teoria, podem auxiliar-nos na análise do nosso *corpus*.

Parece consenso entre os estudiosos da área que a semiótica greimasiana tenha surgido já em meados dos anos 1960, sobretudo a partir da publicação do livro *Sémantique structurale*, em 1966, do seu fundador Algirdas Julien Greimas (1917-1992). *Semântica estrutural* (1973), quanto ao plano epistemológico, representa efetivamente o projeto defendido por Greimas de “deslocar o esforço de pesquisa das estruturas superficiais, frásticas e interfrásticas que constituem o objeto da linguística propriamente dita para as estruturas transfrásticas, que assegurariam, em um nível mais profundo, a coerência do discurso” (Hénault, 2006, p. 131). Desse modo, centrada em uma perspectiva estruturalista, a semiótica vai buscar a construção de uma teoria e de uma metodologia próprias para a investigação sobre os processos de construção da significação em textos e discursos.

O que se poderia dizer a respeito do sentido? O sentido existe como dado imediato, cabendo nada mais dizer sobre ele? *A priori*, podemos responder, em relação à última pergunta, que não, uma vez que o sentido, emergindo como uma “evidência”, demanda de nós um gesto de compreensão. Ora, sempre ocorre de nos perguntarmos o que realmente quer dizer determinada palavra, ou ainda, o que quis dizer fulano com o seu parlatório. Nessa direção, diremos também, à semelhança de Greimas, que é possível falar sobre o sentido, sendo este a possibilidade que encontramos de traduções, paráfrases, da transposição de palavras inexatas para outras palavras mais exatas. Contudo, ao reconhecer essa possibilidade

da significação como esta transposição de um nível de linguagem a outro, dessa transcodificação, o autor também nos faz lembrar da constante ameaça da metáfora, na medida em que a língua natural nunca é denotativa. Para abrigar-se dessa ameaça, propõe que se elabore, no âmbito científico, uma linguagem artificial adequada para a descrição da significação. Temos, então, o surgimento do percurso gerativo de sentido ou de significação.

Fiorin (2002, p. 39), quando pondera a respeito do caráter conceptual e metalinguístico de uma teoria, também considera que a metodologia, por seu turno, “é uma sequência de operações que visam a obter um resultado adequado às exigências da teoria”. Ao trazer essas considerações, o autor explicita as bases científicas perseguidas pela semiótica francesa. Vejamos se isso é ou não é assim, nas palavras do fundador dessa semiótica, “só uma semiótica de formas [...] permite falar do sentido. Porque a forma semiótica é exatamente o sentido do sentido.” (Greimas, 1975, p. 17). Ao afirmar a necessidade de uma semiótica de formas, à esteira de Hjelmslev (1975) e de Saussure (2006), Greimas ressalta a importância de abordar a construção dos sentidos nos textos de modo a recusar certo pensamento linguístico de que sobre o sentido nada pode ser dito.

Visto que a significação é central para as ciências humanas, o autor propõe, então, o desenvolvimento de um estudo a respeito da significação com base em uma semântica linguística, sendo essa semântica gerativa, sintagmática e geral. Sintagmática porque estuda a produção e interpretação de textos, geral porque se aplica a qualquer tipo de texto, independentemente da sua manifestação, e gerativa porque se estabelece a partir do processo de produção denominado percurso gerativo (Fiorin, 2002).

Vale ressaltar que é a partir do aspecto geral, isto é, uma abordagem que toma o texto independentemente da sua manifestação, que podemos analisar, por exemplo, textos sincréticos como uma produção audiovisual. Nessa direção, o texto fílmico é antes abordado pelos processos de significação situados em seu plano do conteúdo, sendo os seus elementos característicos, como montagem, fotografia, plano, sequências, elementos relacionados diretamente ao seu plano de expressão, analisados *a posteriori* com base em semióticas próprias.

É igualmente importante dizer que a definição de significação, para a semiótica, é o sentido articulado (Greimas; Courtés, 2016). Como nos faz lembrar Landowski (2002, p. 3, grifo nosso), “para que o mundo faça sentido e seja analisável enquanto tal, é preciso que ele nos apareça como um universo articulado – como um sistema de **relações** no qual, por exemplo, o “dia” não é a “noite”, no qual a “vida” se opõe à “morte”. Em síntese, é sobre o primado epistemológico da diferença que se constrói a teoria semiótica, à esteira da noção de

valor para Saussure (2006). No entanto, em semiótica, abandona-se a perspectiva do signo, em favor da perspectiva da linguagem como uma rede de relações significativas.

2.1.1 O signo

A partir da obra definidora da linguística enquanto ciência, o *Curso de Linguística Geral*, Saussure (2006, p. 24) conceitua a língua como o objeto de estudo primordial da linguística, na medida em que a língua é composta por “um sistema de signos que exprimem ideias, e é comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc., etc. Ela é apenas o principal desses sistemas”. Nessa perspectiva, o linguista postula que a linguística faria parte de uma ciência mais ampla que investigaria a vida dos signos no seio da sociedade, denominada semiologia, termo derivado do grego *sêmeion*, que significa “signo”. Desse modo, está presente, já no gesto fundador da linguística, a preocupação com o estudo dos signos de forma mais ampla, o que, contudo, não desenvolve.

Focando no signo, Saussure distingue-o em duas partes:

O signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (Saussure, 2006, p. 80).

Nessa passagem há importantes considerações. Primeiro: como demonstrado, o signo saussuriano é uma associação entre um conceito e uma imagem acústica. O conceito é aquilo que se desenvolve na mente do receptor, ao passo que a imagem acústica é a impressão psíquica desse conceito, conforme o circuito da fala. Segundo: ao estabelecer que o signo é composto por dois elementos em associação, Saussure afasta o signo do entendimento de uma representação e dos embates filosóficos sobre a linguagem, no que diz respeito ao naturalismo *versus* convencionalismo, e o situa, então, em um patamar inteiramente lingüístico. Como ponderam Paveau e Sarfati:

Saussure coloca, portanto, claramente a realidade (do mundo real ou do pensamento) à parte na concepção do signo. Signo e realidade pertencem a duas ordens diferentes, e não se trata de correspondê-las: a ruptura é feita com a concepção clássica do signo como representante de uma idéia (Saint-Augustin, Port-Royal), e com o problema da correspondência entre língua e o mundo, problema de ordem filosófica, mas não lingüística (Paveau; Sarfati, 2006, p. 72).

E, citando Milner, Paveau e Sarfati complementam:

[...] a doutrina *port-royalista* do signo se fundava na relação de representação. Essa relação é assimétrica: A representar B não implica que B represente A. Ora, é notável que Saussure não fale apenas de representação. O termo decisivo na doutrina saussureana é aquele da associação; ora, a relação de associação é recíproca: A estar associado a B implica que B esteja associado a A. [...] (Paveau; Sarfati, 2006, p. 72 *apud* Milner, 2002, p. 28).

Nesse sentido, o signo saussuriano é uma “entidade psíquica”, constituída por “conceito” e “imagem acústica” em associação, de modo que esses “elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro” (Saussure, 2006, p. 80). Temendo que o uso do termo signo cobrisse apenas a parte da imagem acústica, Saussure substitui conceito e imagem acústica por, respectivamente, significado e significante, preservando o termo signo para designar a totalidade dessa associação.

A noção de signo, portanto, engloba o entendimento de que tanto o significante quanto o significado não existem devido a fatores externos, mas porque estão em oposição a todos os demais significantes e significados constituídos pela língua. Ou seja, só é significante porque se distingue de outros significantes, o que legitima linguisticamente o significado; e este só é significado porque se distingue de outros significados, o que legitima linguisticamente o significante. É a questão das associações ou das relações do jogo de xadrez, resultando dessas relações a noção de valor. Em outras palavras, a noção de valor para Saussure concerne à natureza opositiva do signo.

Importa dizer que Saussure, ao tratar da noção de valor, considera que a relação significante/significado sempre deve ser considerada a partir do sistema linguístico em que se insere o signo, não a partir de considerações extralinguísticas. Isso vai ao encontro de uma linguística imanentista (Ilari, 2011).

Na esteira dos esforços saussurianos em situar o signo em âmbito estritamente linguístico, afastando, portando, as interferências de outras áreas, o linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965) reelabora o signo saussuriano a fim de concebê-lo de modo mais linguístico possível. Nas palavras de Beividas:

[...] o linguista dinamarquês [Hjelmslev], em continuidade ao pensamento de Saussure, nos legou elementos sólidos para estabelecer uma teoria com metodologia descritiva da língua natural, de cunho integralmente *imane*nte, teoria e metodologia apuradas para serem constantemente produzidas e conduzidas a partir do *interior* da própria língua – tal como pleiteava ele, ao modo de uma *linguística linguística* [...] – que não deixasse invadir suas descrições com argumentos, critérios, conceitos e pontos de vista oriundos de regiões transcendentais à língua, seja no seu plano da expressão, por critérios físico-acústicos, fisiológicos e congêneres, seja no seu plano

do conteúdo, por conceitos psicológicos, sociológicos ou filosóficos, dentre outros (Beividas, 2015, p. 2, grifos do autor).

À vista desse propósito, Hjelmslev (1975, p. 49) reelaborou o signo proposto por Saussure da seguinte forma: “[...] um ‘signo’ se define por uma função. Um ‘signo’ funciona, designa, significa. Opondo-se a um não-signo, um ‘signo’ é portador de uma significação”. É por meio do uso de uma linguagem matemática que Hjelmslev vai construindo os metatermos da sua teoria, a glossemática.⁶

Expliquemos melhor: o signo, para Hjelmslev, é uma união, ao modo de Saussure (significado e significante), entre um plano da expressão e um plano do conteúdo. Desse modo, tem-se uma função semiótica, relação que é uma solidariedade, em si mesma, o que equivale a dizer que “expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão.” (Hjelmslev, 1975, p. 54).

A intenção do linguista dinamarquês é a busca pelos elementos semioticamente fundamentais das linguagens. Tais elementos são as figuras. As figuras são os não signos, esses não signos, figuras, compõem um sistema de figuras que pode servir para a formação de signos. Lembrando que signo é um portador de significação. As figuras estão presentes quer no plano da expressão quer no plano do conteúdo, uma vez que, por figuras, se entende os elementos mínimos de cada um dos dois planos. Para Hjelmslev, palavras e textos só são signos porque são formados por um sistema de figuras que lhes dão formação sígnica, figuras que veiculam significação. Todavia, é importante mencionar que as palavras não são “os signos últimos”, irreduzíveis da linguagem, visto que as palavras podem ser analisadas em partes que são igualmente portadoras de significações, como radicais, sufixos de derivação e desinências flexionais (Hjelmslev, 1975).

De acordo com Santaella e Nöth (2017) citando Hjelmslev (1936), as figuras do plano da expressão de uma língua são seus fonemas e grafemas, os quais Hjelmslev recobre e amplifica por meio do termo *cenema*, para as figuras de uma linguagem geral. *Cenema* vem do grego *kénos*, vazio, e quer dizer que esse elemento do signo é sem conteúdo⁷. Como não significam nada, a sua função é servir como elemento de distinção dos signos. Seja o exemplo a figura *f*, do signo verbal *faca*, distingue-se esse signo do signo *vaca*, na medida em que a figura *v* ocupa o lugar da figura *f*.

⁶ A glossemática é, de acordo com Lima (2010), um aparato teórico-metodológico para a descrição da relação entre os signos ou entre os elementos que se relacionam entre si na cadeia linguística.

⁷ É importante ressaltar que não se trata, aqui, do “vazio” e do “cheio” utilizados pelos chineses, conforme Leroy (1982).

As figuras do plano do conteúdo são “os componentes semânticos da semântica estrutural⁸”, segundo Santaella e Nöth (2017, p. 121). Os autores exemplificam esses componentes da seguinte maneira: “os componentes semânticos ‘humano’, ‘jovem’ (ou ‘não adulto’) e ‘feminino’ são as figuras das quais a palavra *menina* é composta no seu plano do conteúdo”. Para esses componentes, Hjelmslev empregou o termo técnico de *plerema*, do grego *pléres*, “cheio”, quer dizer que os elementos mínimos do plano do conteúdo já possuem significados próprios. Ao estatuir os termos *cenema* e *plerema* para os elementos mínimos (figuras) do signo, Hjelmslev amplia o alcance dos planos de expressão e de conteúdo para além do verbal.

Citando Hjelmslev (1957), Santaella e Nöth (2017) fazem menção a um exemplo de decomposição do signo nos dois planos da linguagem verbal. Seja o exemplo a forma *sou*, que é composta por três figuras da expressão, *s*, *e*, *r*, e por cinco figuras do conteúdo: “ser”, “indicativo”, “tempo presente”, “primeira pessoa” e “singular”.

Desse modo, para Hjelmslev (1975), os não signos são *figuras* e os signos, o conteúdo. Nesse sentido, a linguagem, para o autor, é definida como “sistemas de figuras que podem servir para formar signos” (p. 52), o que diverge da concepção de linguagem como sistema de signos, ao modo saussuriano. O linguista dinamarquês considera, portanto, que o signo está dentro de uma função semiótica que é composta por duas grandezas: expressão e conteúdo. Esses refinamentos teóricos e metodológicos possibilitarão à semiótica geimasiana importantes avanços no estudo não dos signos, mas da linguagem, o que faz também avançar os estudos semiológicos já mencionados por Saussure (2006).

2.1.2 O texto e o discurso

É com base na função semiótica estabelecida na união entre plano de expressão e plano de conteúdo na elaboração do signo e na possibilidade metodológica de sua distinção que será possível compreender o texto como igualmente um signo, dotado de um todo de sentido. Conforme Fiorin (2008, p. 45), “quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge um texto”. Além disso, Barros (2005) destaca que a semiótica tem como propósito descrever e explicar o que o texto expressa e como o faz, de modo que, para essa abordagem semiótica, o texto é concebido como um objeto de significação e comunicação:

⁸ Vide a ideia de “campo semântico”, de Jost Trier, conforme Leroy (1982).

significação, pois constitui uma estrutura completa de sentido, um todo de sentido; comunicação, porque a sua gênese ocorre a partir do contexto.

Conforme a semioticista:

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como *objeto de significação*, faz que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um “todo de sentido”. [...] A segunda caracterização de texto não mais o toma como *objeto de significação*, mas como *objeto de comunicação* entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido (Barros, 2005, p. 11-12, grifos da autora).

Embora a semiótica tenha privilegiado o estudo da estruturação dos mecanismos de produção de sentido, não se esquece do fator histórico aí imbricado, pois também considera o lugar do texto entre “os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas” (Barros, 2005, p. 12). Fiorin (1995), ao discorrer sobre a noção de texto em semiótica, critica a postura daqueles que a acusam de reducionista, lembrando de que cada teoria só pode percorrer o caminho que escolhera, não significando, todavia, que a semiótica exclua os fatos históricos, sendo isso impossível, na medida em que “nas postulações de princípios, nenhuma teoria do discurso deixa de afirmar que o texto é um objeto, ao mesmo tempo, lingüístico e histórico” (Fiorin, 1995, p. 165). Ainda destaca o autor o aspecto complementar das teorias linguísticas.

Ainda sobre algumas acepções de texto, no *Dicionário de semiótica* (2016), os autores aproximam texto a discurso, na medida em que existe uma interpenetração terminológica em alguns casos cujas línguas naturais não dispõem de termos que os distinguem. Nesse sentido, “semiótica textual não se diferencia, em princípio, de semiótica discursiva. Os dois termos – texto e discurso – podem ser empregados indiferentemente para designar o eixo sintagmático das semióticas não linguísticas: um ritual, um balé, podem ser considerados textos ou discursos” (Greimas; Courtés, 2016, p. 503).

De tal modo, “parte-se de uma justificativa pela lógica de que todos os objetos semióticos são textos-objeto [...] Isso só é possível a partir da instauração da análise em um percurso textual”. Tudo é texto. Não existe objeto semiótico que não possa ser interpretado como um texto pelo arcabouço da semiótica greimasiana. Isto é, “qualquer produção de

significação humana (ex. as práticas individuais e coletivas, os rituais, etc.) é passível de ser analisada, configurando-se, portanto, como um texto-objeto” (Moraes, 2021, p. 238).

Barros explica essa questão da seguinte maneira:

O texto, acima definido por sua organização interna e pelas determinações contextuais, pode ser tanto um texto lingüístico, indiferentemente oral ou escrito — uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa de crianças — quanto um texto visual ou gestual — uma aquarela, uma gravura, uma dança — ou, mais freqüentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão — uma história em quadrinhos, **um filme**, uma canção popular (Barros, 2005, p. 12, grifos nossos).

Inscribe-se como texto sincrético o filme, composto por diversas linguagens: verbal, visual e sonora. É importante pontuar que aqui trataremos, a princípio, dos aspectos ligados ao conteúdo do texto fílmico ora analisado, procurando ver os mecanismos de construção de sentidos desde as estruturas elementares, narrativas e discursivas para, então, tratar dos aspectos ligados ao plano da expressão, especialmente visual (Floch, 1985), momento em que nos debruçaremos sobre as relações existentes entre o plano visual e o plano do conteúdo. Desse modo, cabe enfatizar, portanto, o texto fílmico como objeto de sentido e como objeto de comunicação.

Sobre o aspecto da significação, essas relações ficarão evidenciadas no momento da análise do filme com base na descrição das suas estruturas (elementares, narrativas e discursivas), já no que concerne ao aspecto da comunicação, será, sobretudo, no nível discursivo que veremos as relações entre enunciador e enunciatário. Não que essa relação de comunicação não exista no nível anterior, o narrativo, em que se estabelecem contratos entre o destinador e o destinatário, o que ocorre é a recursividade dessa relação aplicada a um nível de troca de saberes e de crenças entre a direção do filme (enunciador), as questões sociais em voga e os telespectadores (enunciatário).

2.1.3 O percurso gerativo de sentido

As discussões precedentes prepararam o caminho para abordarmos a partir de agora a noção do percurso gerativo de sentido ou de significação, considerado a espinha dorsal da teoria greimasiana. Isso porque todas as reflexões greimasianas a respeito dos processos de significação em textos e discursos podem ser esquematizadas a partir dele. Esse percurso, como afirma Fiorin (2008), é um simulacro metodológico que pretende explicar os processos implícitos de construção da significação do plano do conteúdo, configurando:

[...] a disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto (Greimas; Courtés, 2016, p. 232).

Nessa direção, parte-se dos procedimentos que engendram as significações nos textos e discursos, ou seja, é um modelo teórico-metodológico que explicita a construção dessas significações. Ele é constituído por três níveis, a saber: fundamental, narrativo e discursivo, cada qual com uma gramática, constituída por um componente semântico e outro sintático, e uma teoria própria. Ainda que se nomeie sintático, esse componente não deixa de ser também dotado de sentido, o que muda é a maior autonomia do componente semântico em relação ao sintático, na medida em que diferentes conteúdos semânticos podem ser investidos na mesma estrutura sintática. De tal modo, o componente sintático diz respeito aos mecanismos que ordenam os conteúdos, enquanto o semântico, os conteúdos investidos nas organizações sintáticas (Fiorin, 2002), podendo ser usados tanto separadamente como em conjunto, neste último caso fornecendo um caminho que vai desde os aspectos fundamentais e abstratos até aos mais complexos e concretos, conforme o quadro a seguir:

Quadro 1 – Percurso gerativo da significação

<i>PERCURSO GERATIVO</i>			
		<i>Componente sintático</i>	<i>Componente semântico</i>
<i>Estruturas semionarrativas</i>	<i>Nível profundo</i>	<i>Sintaxe fundamental</i>	<i>Semântica fundamental</i>
	<i>Nível de superfície</i>	<i>Sintaxe narrativa de superfície</i>	<i>Semântica narrativa</i>
<i>Estruturas Discursivas</i>		<i>Sintaxe discursiva</i> <i>Discursivização</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Actorialização</i> • <i>Temporalização</i> • <i>Espacialização</i> 	<i>Semântica discursiva</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tematização</i> • <i>Figurativização</i>

Fonte: Greimas e Courtés (2016, p. 235).

A semiótica delimita três campos autônomos, que servem como lugares de articulação da significação e de construção metassemiótica: as estruturas semionarrativas, as estruturas discursivas e as estruturas textuais. As duas primeiras estruturas são entendidas como dois

estratos de profundidade sobrepostos. Quanto às estruturas textuais, cabe ao processo de textualização, ou seja, realizam-se conforme o seu plano de manifestação textual.

As estruturas semionarrativas representam o nível mais abstrato, englobando os níveis fundamental (ou profundo) e narrativo (ou de superfície). Ambos os níveis compreendem, como já mencionado, um componente sintático e outro semântico. Segundo a perspectiva de Greimas e Courtés (2016), essas estruturas constituem a instância *a quo* do percurso gerativo. Adicionalmente, elas manifestam-se na forma de uma “gramática semiótica e narrativa”.

Conforme os autores:

Quanto ao seu modo de existência semiótica, essas estruturas são definidas por referência tanto ao conceito de “língua” (Saussure e Benveniste) quanto ao de “competência” narrativa (conceito chomskyano ampliado para as dimensões do discurso), pois incluem não somente uma taxionomia, mas também o conjunto das operações sintáticas elementares (Greimas; Courtés, 2016, p. 234).

Por outro lado, as estruturas discursivas, de natureza menos profunda, assumem a responsabilidade de retomar as estruturas semióticas de superfície (sintaxe narrativa de superfície) e de “colocá-las em discurso”, permitindo que atravessem a instância da enunciação (Greimas; Courtés, 2016, p. 234). Essas estruturas encontram-se mais próximas da manifestação textual, caracterizando-se por uma especificidade maior, além de serem mais complexas e semanticamente enriquecidas em comparação com as estruturas semionarrativas.

Em outras palavras, nessa fase do percurso, as estruturas narrativas são transformadas em discurso quando projetadas pelo sujeito da enunciação. Esse sujeito faz escolhas quanto à ordem sintática (processo de discursivização: pessoa, espaço e tempo) e à natureza semântica (temas e figuras), ampliando, assim, a narrativa para convertê-la, por meio da enunciação, em uma instância discursiva. Aqui, mais uma vez, vemos a questão da comunicação entre destinatários, sendo o “lugar por excelência das determinações sociais, já que, como vimos, é produzido por sujeitos ‘preenchidos’ de crenças, conhecimentos e valores, e circula entre sujeitos também ‘cheios’, ideologicamente” (Barros, 2011, p. 51). Os componentes sintático e semântico desse nível irão dar conta de como ocorre essa organização.

Ainda é válido dizer que esse percurso também pode ser compreendido como a reunião de uma gramática fundamental, responsável pelas conceptualizações, uma gramática narrativa, de caráter antropomórfico, ou seja, simula o agir do sujeito sobre o mundo e sobre outros sujeitos, e uma gramática discursiva que diz respeito à enunciação. Isso tudo resulta na gramática semiótica (Barros, 2001).

Exploreemos, a seguir, as estruturas narrativas do percurso a partir do modelo de previsibilidade que visa a dar conta dos processos de articulação dos discursos.

3 AS ESTRUTURAS NARRATIVAS E A INSTAURAÇÃO DOS DISCURSOS ARTICULADOS NO FILME

[...] as estruturas narrativas podem ser reconhecidas em manifestações do sentido que se efetuam fora do domínio das línguas naturais: nas línguas cinematográfica e onírica, na pintura figurativa, etc.
(Greimas, 1975, p. 145).

3.1 A SEMIÓTICA NARRATIVA APLICADA À LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Em seu desenvolvimento, o cinema foi incorporando novidades técnicas que vão se confundindo com a sua própria história, tornando-se, pois, esse compósito de linguagens que hoje conhecemos. Foi essa justaposição de linguagens usadas em sua feitura que lhe rendeu e rende interessantes abordagens. Afinal, o que é o cinema? Uma extensão do teatro? Imagens em movimento sem pretensões artísticas? É uma cópia do real? Todas essas dúvidas ainda podem pairar atualmente, no entanto precisam estar submetidas à análise do filme enquanto uma linguagem, concepção da qual parte os estudiosos sobre o assunto.

Para Aumont e Marie (2012), ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, em que pese o grau de narratividade presente. Isso porque o filme “diz” alguma coisa. Portanto, se o filme comunica um sentido, ele é um meio de comunicação. Desde o surgimento dessa constatação, em 1920, muitos estudiosos tentaram encontrar o equivalente das frases e da linguagem verbal na linguagem cinematográfica. Em 1960, porém, os estudos semiológicos relocaram essa questão, reconsiderando as teorias do passado e propondo um aparelho nocional tomado emprestado da linguística estrutural.

A abordagem estruturalista aplicada a análises da narrativa fílmica, tendo por inspiração os estudos das narrativas míticas empreendidas pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), obteve considerável êxito (Stam, 2003). Para Lévi-Strauss, “narrativas, complexas e aparentemente irracionais, manifestam, na verdade, uma grande sistematicidade, se forem relacionadas com ‘estruturas’ ocultas que regulam seu desenvolvimento” (Aumont; Marie, 2012, p. 110). Investem na compreensão dessas estruturas todos os estudiosos que, depois, se filiam a esse pensamento, a exemplo da semiótica greimasiana.

Como já havíamos falado, é a partir da construção de uma metalinguagem adequada ao estudo da significação que se desenvolve a teoria semiótica de base greimasiana. Essa metalinguagem ganha operacionalidade, sobretudo, a partir do percurso gerativo. Como destacado, esse percurso é constituído por três níveis, de modo a dar conta das diversas

relações da significação. Neste momento, vamos nos deter no nível narrativo, a fim de observar a construção da narratividade presente no filme *Paloma* (2022).

No verbete “Narratividade”, do *Dicionário de Semiótica*, os autores ponderam que a atividade discursiva repousa sobre um saber-fazer discursivo que pressupõe uma competência narrativa. Essa competência é metaforicamente considerada como uma “inteligência sintagmática (cuja existência, à semelhança da ‘língua’ saussuriana, é virtual)” (Greimas; Courtés, 2016, p. 329).

Após reconhecerem que as estruturas narrativas e discursivas, no percurso gerativo, em conjunto, definem a totalidade do discurso, os autores constatam que, se se considerarem as estruturas discursivas relacionadas à instância da enunciação, dominada pelo enunciador, instância suprema de produção, enquanto as estruturas narrativas são o produto em relação ao processo produtor, estando estas subordinadas àquelas, também se pode pensar o contrário: as estruturas narrativas governando as estruturas discursivas, uma vez que, semelhantes à língua para Saussure e Benveniste, essas estruturas possuem existência virtual e são pressupostas por qualquer manifestação discursiva, “ao mesmo tempo, predeterminando as condições da ‘colocação em discurso’ (ou seja, as condições do funcionamento da enunciação)” (Greimas; Courtés, 2016, p. 329). Para Greimas e Courtés (2016), portanto, são as estruturas narrativas que regem as estruturas discursivas. Vejamos como isso ocorre e em que medida nos ajuda na compreensão dos sentidos do texto fílmico.

A questão da narrativa é fundamental para a semiótica, cujas bases estão presentes desde os ensaios de Greimas em *Sobre o sentido* (1975). Nesses ensaios, o autor faz menção aos pressupostos teóricos em que se baseia para desenvolver a sua teoria. Greimas (1975), tendo em vista as pesquisas desenvolvidas por outros pesquisadores, a exemplo de Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss, os quais, em termos gerais, estabeleceram elementos fundamentais comuns para análise de contos e de mitos, busca, igualmente, por esses elementos fundamentais para desenvolver uma teoria sobre a narrativa. Ele insiste na afirmação da condição semiolinguística das categorias usadas na feitura dos modelos propostos por aqueles autores, o que garantia a sua universalidade e a integração das estruturas em uma teoria semiótica geral.

Para Greimas:

O enriquecimento metodológico da análise da narrativa e a possibilidade de aplicá-la a domínios outros que não os do folclore ou da mitologia tiveram, por consequência, fazer aparecerem problemas consideráveis, que recolocavam em questão as concepções mais generalizadamente aceitas pela linguística. Em primeiro lugar, era preciso admitir que as estruturas narrativas podem ser reconhecidas em

manifestações do sentido que se efetuem fora do domínio das línguas naturais: nas línguas **cinematográfica** e onírica, na pintura figurativa, etc. (Greimas, 1975, p. 145, grifo nosso).

Esse reconhecimento implica, todavia, na aceitação da distinção fundamental entre dois níveis de representação e análise: o primeiro diz respeito à aparência da narração, em que as suas várias manifestações estão submetidas a exigências específicas das substâncias linguísticas que as exprime; o segundo concerne à imanência, um tronco estrutural comum, em que a narratividade está situada e organizada de modo anterior a sua manifestação. Nessa direção, é como se o objeto textual possuísse uma máscara, embaixo da qual estão as leis que regem o discurso (Barros, 2001). É com base na distinção desses níveis, da imanência à aparência, que se constitui o percurso gerativo e o que nos possibilita a análise da narrativa de um texto audiovisual, por exemplo, na medida em que buscamos os elementos que estruturam a diegese⁹ fílmica.

A partir dessas considerações, Greimas reconhece a existência de um plano estrutural autônomo, onde se organizam vastos campos da significação. A construção desse plano estrutural autônomo vem a ser um nível intermediário onde se situariam as estruturas narrativas. Vale lembrar que é a partir desse plano que o autor aponta a necessidade da criação de um plano que lhe seja anterior, bem como para outro que lhe seja posterior. Como veremos adiante, a semiótica deteve-se mais ao desenvolvimento das estruturas intermediárias, o que lhe garantiu por um bom tempo o epíteto de semiótica narrativa.

Sendo assim:

[...] deveremos conceber a teoria semiótica de tal maneira que, entre as instâncias fundamentais *ab quo*, onde a substância semântica recebe suas primeiras articulações e se constitui em forma significante, e as instâncias últimas *ad quem*, onde a significação se manifesta através das múltiplas linguagens, um vasto espaço seja preparado para a instalação de uma *instância de mediação*. Aí, seriam situadas as estruturas semióticas que possuem um estatuto autônomo – entre as quais, as estruturas narrativas; tal instância se constituiria no lugar onde se elaborariam as articulações complementares de conteúdos e uma espécie de gramática, ao mesmo tempo geral e fundamental, que presidiria à instauração dos discursos articulados (Greimas, 1975, p. 146, grifos do autor).

Para o autor, cabe a teoria semiótica geral elaborar a instauração de estruturas narrativas como instâncias autônomas no interior da própria economia da teoria. Desse modo, busca-se na teoria da narratividade o lugar dessas estruturas narrativas, não só o aperfeiçoamento e a formalização de modelos narrativos, estes construídos por meio de

⁹ Termo de origem grega, *diègèsis*, tem a ver com a própria noção de narrativa, conforme Aumont e Marie (2012).

descrições cada vez mais numerosas e variadas, nem uma tipologia desses modelos que os englobe. Aqui, fazemos menção aos inúmeros estudos sobre as narrativas que se seguiram na França nos anos 1960, momento em que se consolidou um campo de estudos denominado narratologia (Bertrand, 2003), amplamente utilizado pelos estudiosos do cinema.

Como fazem saber Aumont e Marie (2012), a narratologia como disciplina que estuda as leis gerais da narração, tencionando, desse modo, compreender os significados e as implicações do fato de contar, pode ser distinguida em duas grandes orientações: a primeira interessa-se pela camada da narratividade, independente do significante, a partir de uma análise estrutural e pela lógica actancial. Nesse momento, os autores citam Greimas, e complementam: “trata-se da narratividade do ponto de vista de seu conteúdo” (Aumont; Marie, 2012, p. 210). A segunda orientação, a seu turno, foca as questões do ato de narrar e a enunciação, nessa direção leva em consideração os procedimentos mobilizados na narração, logo a materialidade do significante aí envolvida. No caso do filme, a materialidade icônico-sonora.

Sabemos que, os desenvolvimentos ulteriores da semiótica de base greimasiana já avançam sobre as questões da relação entre significado e significante, que dentro da teoria são reelaborados a partir do plano do conteúdo e do plano da expressão, a exemplo da semiótica visual. Outros esforços seguem essa direção, como o trabalho de Bevidas (2022), que propõe uma abordagem semiótica do filme por meio da consideração de seus elementos expressivos. Aqui, procuraremos seguir a análise do plano de conteúdo da narrativa fílmica para, em seguida, propor algumas leituras do seu plano visual, sem com isso nos estender muito, visto que não é esse o nosso objetivo.

De volta à discussão proposta por Greimas (1975) em torno da narratividade, para esse autor, os modelos de estudos acerca da narrativa de então se baseavam em descrições minuciosas e em buscas de tipologias, o que multiplicava consideravelmente os modelos teóricos para os estudos narrativos. O esforço, portanto, da semiótica greimasiana será estabelecer estruturas narrativas autônomas para além do que já se fazia no que diz respeito aos estudos sobre a narrativa, como os de V. Propp, Lévi-Strauss e Étienne Souriau. Essas estruturas narrativas, todavia, demandam a organização de uma etapa que lhe seja anterior, de modo a organizar a existência virtual da significação.

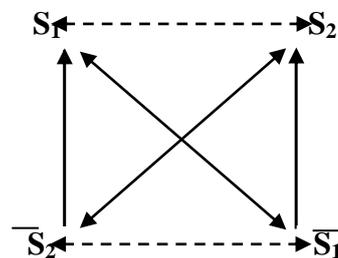
3.2 AS ESTRUTURAS ELEMENTARES NA GERAÇÃO DE SENTIDOS DO TEXTO FÍLMICO

Como havíamos mencionado, as estruturas narrativas pressupõem uma etapa que lhe seja anterior, uma etapa que organize em elementos mínimos toda a apreensão dos sentidos. Essa etapa está situada no nível fundamental do percurso gerativo, etapa mais simples e mais abstrata. Como pondera Greimas:

O projeto de uma semântica fundamental, diferente da semântica da manifestação lingüística, não pode senão apoiar-se sobre uma teoria do sentido. Tal projeto está, portanto, diretamente ligado à explicitação das condições da apreensão do sentido e à *estrutura elementar da significação* que pode ser deduzida e que se apresentará, em seguida, como uma axiomática. Esta estrutura elementar deve ser descrita e analisada anteriormente, e concebida como o desenvolvimento lógico de uma categoria sêmica binária, do tipo *branco vs preto*, cujos termos estão, entre eles, numa relação de contrariedade; ao mesmo tempo, cada um deles estará apto a projetar um novo termo que seria seu contraditório, os termos contraditórios podendo, por sua vez, contrair uma relação de pressuposição em relação ao termo contrário oposto (Greimas, 1975, p. 147, grifos do autor).

Sendo de tal maneira, a significação emerge a partir da articulação de termos contrários, sendo esses termos dispostos no quadrado semiótico a seguir:

Figura 1 – Quadrado semiótico



Fonte: Greimas (1975).

Sema S_1

Sema S_2

Sema **não** S_1

Sema **não** S_2

Relação de contrariedade: $\leftarrow - - \rightarrow$

Relação de contraditoriedade: \longleftrightarrow

Relação de pressuposição: \longrightarrow

Isso quer dizer que, para que haja significação, tem de haver relações de semelhança e de diferença (Greimas; Courtés, 2016). Seja o exemplo a estrutura elementar: S_1 versus S_2 . Ambos os termos tornam-se cognoscíveis por causa da relação que se estabelece entre eles, no tocante a valores (Saussure), quer dizer: S_1 é o contrário de S_2 (e inversamente). No entanto,

há uma semelhança que os une: ambos os termos estão em um mesmo eixo semântico. A partir da operação de negação, os termos contrários S_1 e S_2 , dessa estrutura elementar, projetam novos termos, sendo estes agora seus contraditórios (**não S_1** e **não S_2**), dos quais advêm as relações de complementaridade ou pressuposição.

Expliquemos mais um pouco. Como vimos mais acima, as relações da estrutura elementar são designadas por notações simbólicas (S_1 e S_2) que, no quadrado semiótico, o qual procede de maneira lógica, podem receber novas designações. Desse modo, considerando S_1 como **Vida** e S_2 como **Morte**, teremos **Vida versus Morte**, ambos os termos estabelecem entre si uma relação de diferença, de contrariedade, dentro de uma semelhança: ambos estão no mesmo eixo semântico *existência*. A partir da operação de negação, temos a relação de contraditoriedade, **não S_1** como **não Vida** e **não S_2** como **não Morte**, o que resulta em **não Vida versus não Morte**. Já a relação entre S_1 (**Vida**) e **não S_1** (**não Vida**) pressupõe, ou implica S_2 (**Morte**). O mesmo se dá inversamente: a relação entre S_2 (**Morte**) e **não S_2** (**não Morte**) implica S_1 (**Vida**). As relações de pressuposição ou de implicação ajudam-nos a entender as passagens de um termo ao outro.

Nesse caso, no componente sintático, há as operações de negação e asserção dos termos: negação de S_1 (**Vida**), asserção de S_2 (**Morte**). No componente semântico, os termos ora são eufóricos (positivos), ora são disfóricos (negativos). A depender do texto, ora **Morte** é um termo positivo e afirmado, ora é negativo e negado, rejeitado. O conteúdo fundamental de um texto/discurso constrói-se sob a forma não só das relações apontadas (*vida versus morte*, por exemplo), mas das relações orientadas, uma vez que a orientação das relações é a condição número um para a narratividade (Barros, 2005).

Vejamos como estão organizados os termos de base na história do filme. O filme começa aos poucos, primeiramente nos apresentando o enlace afetivo entre Paloma (Kika Sena) e Zé (Ridson Reis), o seu companheiro. A partir disso, tudo nos leva a crer que eles são um casal feliz – aparentemente –, possuem uma casa, cada um tem o seu trabalho e têm uma filha pequena. Formam uma típica família tradicional, não fosse pelo fato de Paloma ser uma mulher trans, preta, pobre e analfabeta que deseja casar-se na igreja católica, com véu e grinalda.

A narrativa desenrola-se, majoritariamente, na pequena cidade de Saloá, interior do estado de Pernambuco. Conforme o filme passa, somos apresentados ao ambiente de uma cidade pequena, às pessoas que lá vivem e aos seus costumes religiosos. Paloma também se demonstra uma mulher de muita fé, seguindo os passos da comunidade e dividindo-se entre os

seus trabalhos de cabeleireira e agricultora, além dos afazeres domésticos e dos cuidados com a sua filha.

Embora pareça estar integrada à comunidade, tudo muda quando ela decide casar-se na igreja católica, tentando até, para isso, pedir a permissão do papa por meio de uma carta. Nesse momento, Paloma se define: “nasci homem, mas sou mulher”. Assim ela pede para que se diga ao papa. É um gesto de convencimento para que o santo padre reconheça o seu direito ao casamento como qualquer outra mulher, uma vez que ela também é criatura de Deus. Como era de se esperar, o seu pedido é negado.

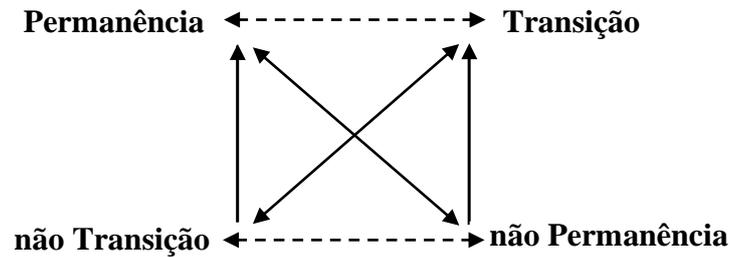
Frustrada e desanimada, Paloma é surpreendida por um recado do padre local: outro padre poderá fazer o casamento. A partir daí, somos apresentados à Nova Igreja do Sertão, instituição religiosa fundada, ao que tudo indica, por um ex-padre católico que decide, à revelia dos ditames da igreja romana, seguir a sua vocação. O padre, em sua casa, ao lado da sua esposa, em um sítio, monta o altar e diz à Paloma que venha com o seu noivo. Paloma, entretanto, quer casar-se em Saloá, na comunidade da qual quer ser parte.

Realizadas as devidas providências, o casamento é celebrado em uma escola na cidade. O fato fica notório, ganha repercussão nos meios de comunicação, de modo a incomodar muita gente. Se antes Paloma sofria preconceitos quando passava pelas ruas só por ser quem era, agora, depois de casada, os ataques intensificam-se, de tal modo que Zé sucumbe e decide separar-se. Paloma, então, termina a história sozinha, em um pau de arara, de saída da cidade de Saloá.

Com base nesse rápido resumo, podemos depreender algumas categorias de base responsáveis pela geração da significação do texto fílmico, sendo uma delas aquela que é estabelecida entre os termos **permanência** *versus* **transição**, termos situados dentro de um espectro de estado de coisas que podemos nomear de sociedade.

No plano narrativo, esses termos, assumidos como objeto de valor por sujeitos, produzem pontos de vista distintos. A partir do ponto de vista da comunidade religiosa, do papa e das instituições cristãs, a **transição** é um valor negativo, portanto, negado, enquanto para Paloma (Kika Sena), as suas amigas do trabalho e dos bordéis, é um valor positivo e afirmado:

Figura 2 – Relações de sentidos do filme Paloma



Fonte: elaboração a partir de Greimas (1975).

A partir do ponto de vista da própria Paloma, temos a afirmação da **permanência** (casamento na igreja católica, bênção do papa etc.), para em seguida negá-la (Paloma recebe a recusa do papa e a proibição do seu casamento na igreja católica) e, por fim, afirmação da **transição** (Paloma consegue casar-se em outra igreja cristã que não a condena por causa de sua identidade de gênero, o que a faz sentir-se realizada consigo mesma por um tempo). Nesse sentido, com base na sintaxe fundamental, há a passagem da **permanência** à **transição**. Essas relações orientadas são também denominadas de operações de transformações, que estão na base da construção de sentido (Greimas; Courtés, 2016).

No que diz respeito à semântica fundamental, percebamos que, de valor eufórico, a **permanência** passa a valor disfórico, e a **transição**, de valor disfórico a valor eufórico para Paloma. Ora, se no início do filme testemunhamos o seu desejo de fazer parte daquela comunidade conservadora e cristã, buscando cumprir as normas impostas, ao final ela passa a aceitar que não se encaixa nessas normas, buscando outros caminhos para realizar-se.

Além desses termos, outros podem ser depreendidos do filme, a exemplo da categoria de base **transgneridade versus cisgneridade**, cujo percurso é: afirmação, em sua fantasia, da **cisgneridade** por Paloma (momento em que partilha com as amigas cis que pretende casar-se na igreja católica, ao que é censurada), negação da **cisgneridade** (primeiramente a partir do choque de realidade causado pelo discurso do padre João Manuel (Buda Lira) sobre a criação divina de homem e mulher, depois pela proibição do casamento dada pelo papa) e, por fim, afirmação da **transgneridade** (momento em que Paloma aceita-se como é graças ao reconhecimento dado pelo padre da Nova Igreja do Sertão). A respeito desses termos, é válido dizer que se trata de uma oposição entre processos de construção de identidade de gênero e de sexualidade.

Nas palavras de Bagagli:

“cisgênero” é uma palavra composta por justaposição do prefixo “cis” ao radical “gênero”. O prefixo “cis”, de origem latina, significa “posição aquém” ou “ao mesmo lado”, fazendo oposição ao prefixo “trans”, que significa “posição além” ou “do outro lado”. “Cisgênero” estabelece uma relação de antonímia com a palavra “transgênero” (Bagagli, 2015, p. 13).

Nessa direção, mesmo que todos os gêneros passem por um processo de materialização por meio de práticas discursivas sobre sexo, as pessoas cis possuem as suas identidades de gênero e de sexo validadas na medida em que são colocadas em condição de naturalidade, sendo a relação sexo/gênero aí estabelecida como a real, a verdadeira em detrimento das pessoas trans, tidas como produções artificiais de gênero e de sexo. Quando mencionamos a afirmação da cisgeneridade por Paloma, queremos dizer que, em sua fantasia, ela acredita que deve ser tratada como qualquer mulher cis, o que lhe garantiria o casamento na igreja católica. Ora, isso não corresponde ao contexto fílmico.

Louro (2016), ao tratar sobre a personagem Agrado, uma travesti, do filme *Tudo sobre minha mãe* (1999)¹⁰, de Pedro Almodóvar, argumenta que personagens que transgridem gênero e sexualidade podem ser emblemáticas da pós-modernidade, na medida em que dão visibilidade e materialidade ao caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades, longe de quererem ser um novo modelo ideal de sujeito. “São significativas, ainda, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade” (Louro, 2016, p. 23). Tem a ver com o que culturalmente é normalizado e o que não é, sendo esses sujeitos transgressores da fronteira e do limite para os que obedecem à heterossexualidade compulsória (Louro, 2006).

Nesse sentido, Paloma ao tentar casar na igreja católica tenta ser parte das normas sociais estabelecidas para homens e mulheres que queiram viver em união sob as bênçãos divinas e sociais, normas essas enraizadas numa concepção de mundo e sustentadas por discursos conservadores, em que o gênero e o sexo são aquilo que Deus determinou e que é uma propriedade anterior e dada, cabendo nada mais fazer sobre isso. No entanto, acompanhamos a ingenuidade de Paloma, acreditando que poderia, movida pelo seu desejo, casar-se na igreja católica, ignorando, *a priori*, os antagonismos aí instaurados.

Essa discussão leva-nos a mais uma categoria de base do texto fílmico, a relação entre os termos **fantasia** versus **realidade**. Paloma inicia o seu percurso afirmando a **fantasia** (crendo ser possível casar-se na igreja católica), depois nega essa **fantasia** (quando da proibição dada pelo padre João Manuel e pelo papa) e afirma a **realidade** (é possível, sim,

¹⁰ Filme bastante relevante, uma vez que, por meio da personagem Agrado, trata da fabricação de corpos, conforme fala da personagem: “Peitos. Dois, porque não sou nenhum monstro. Oitenta mil cada... mas já bastante amortizados” (Oliveira Junior, 2005, p. 55).

casar-se em uma igreja cristã inclusiva). Ainda seria possível estabelecer outra categoria de base: **marginalidade** *versus* **centralidade**, no sentido de que vemos a protagonista buscar estar e ser parte do centro da comunidade em que está inserida, sem êxito. As operações seriam: afirmação da **centralidade** (querer casar-se e ser uma mulher “direita”), negação da **centralidade** (condenação por parte da igreja católica e da comunidade preconceituosa), afirmação da **marginalidade** (casamento realizado em espaço inadequado por uma denominação religiosa inclusiva que se situa afastada da cidade e sem uma boa recepção por parte dos moradores).

Essas considerações também nos fazem vislumbrar a categoria **identidade** *versus* **alteridade**, na medida em que Paloma busca afirmar a sua identidade em conflito com as alteridades que a cercam. Em semiótica, a identidade diz respeito: a) à oposição do par “mesmo” e “outro”; b) ao princípio de permanência, o que permite o indivíduo manter-se o “mesmo” ao longo da sua existência narrativa; e c) à identificação que corresponde a uma das fases do fazer interpretativo do enunciatário, momento em que ele identifica o universo do discurso, ou uma parte dele, com o seu próprio universo (Greimas; Courtés, 2016, p. 252).

A respeito da noção *a*, podemos compreendê-la desde as estruturas elementares da significação, como vimos fazendo, opondo os termos **identidade** *versus* **alteridade**, o que nos garante já a produção fundamental de sentidos por meio da interdefinição aí estabelecida. A noção *b* tem a ver com o percurso da personagem ao longo da narrativa e a noção *c*, por sua vez, passa por questões intersubjetivas.

No que concerne à noção *b*, para Fontanille (2019), a identidade dos atores e dos actantes possuem dois percursos: os percursos fechados e os percursos abertos. O percurso fechado é aquele cristalizado em que sejam os actantes sejam os atores cumprem, respectivamente, os papéis actancias e figurativos já com as suas etapas predeterminadas. Seria o exemplo disso o papel figurativo da bruxa, figura má que sempre será a oponente da princesa em perigo. Ou o papel figurativo do herói, fadado a sempre ser o bom moço. No percurso aberto, por seu turno, tanto o actante quanto o ator possuem liberdade de agir suficiente para a invenção e a construção da sua própria identidade, “de modo que cada uma das etapas que a constituem corresponde a uma *atitude*, e não a um papel no sentido restrito” (Fontanille, 2019, p. 152, grifo do autor).

Nessa direção, portanto, vemos que o texto fílmico é construído a partir, sobretudo, das relações entre **permanência** e **transição**, relações de base que encabeçam as demais já referidas.

3. 3 OS ATOS EPISÓDICOS E A ESTRUTURA DOS TRÊS ATOS HOLLYWOODIANOS

Como expomos, está na base das narrativas uma estrutura elementar que funciona como operações taxionômicas orientadas de asserção e negação que engendram todo um microuniverso de valores semânticos em textos e discursos. Além disso, pontuamos também que uma das categorias de base do texto fílmico aqui em investigação é aquela que diz respeito à relação entre **permanência** *versus* **transição**. Esses termos, no nível narrativo, passarão da lógica de classes para a lógica de pressuposições. Nesse momento, descrevem-se as transformações narrativas. Com o intuito de facilitar as nossas análises, fizemos uma segmentação em atos, que nos auxiliará nas análises.

Embora não seja tarefa fácil segmentar um filme, podemos partir dos seus elementos narrativos para acompanhar o desenvolvimento da história, deixando os elementos relacionados à montagem, cortes, planos etc. a um momento posterior. Desse modo, vamos seguir a segmentação por atos narrativos, conciliando uma segmentação vinda da semiótica greimasiana, sobretudo com base nas três provas proppianas (Leal, 2017), e outra vinda da estrutura clássica dos três atos de filmes hollywoodianos (Edgar-Hunt; Marland; Rawle, 2013).

Estando as suas pesquisas voltadas aos contos russos, Propp descobriu que, embora houvesse uma diversidade no conjunto dos contos por ele analisados, certo número de ações estavam presentes em todos os contos, de modo a seguir sempre determinado esquema. Surgem dessas ações constantes as 31 funções desenvolvidas pelo autor para a análise dos contos. Além disso, o autor identificou nas narrativas a presença de três provas pelas quais passavam os heróis (a prova qualificante, a principal e a glorificante). Posteriormente, Greimas reduzirá esse número de funções a seis quando do tratamento das funções dentro das estruturas narrativas: sujeito-objeto, destinador-destinatário, e adjuvante-oponente (Hénault, 2006) e as três provas corresponderão ao contrato, à manipulação (ação) e à sanção.

Quanto ao modelo hollywoodiano, este consiste, no bojo das discussões aristotélicas, em três estágios de um filme: **apresentação**, **confrontação** e **resolução**. Outro teórico que dialoga com esses conceitos, mas, dessa vez, expandindo-os é Tzvetan Todorov (1939-2017). De acordo com Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 52), “Todorov expandiu esses elementos para envolver as personagens e para oferecer uma razão evidente para os três estágios iniciais”.

Desse modo, a proposta de Todorov compreende:

1 O equilíbrio é estabelecido. 2 Perturbação do equilíbrio. 3 A(s) personagem(s) identifica(m) a perturbação. 4 As personagens buscam resolver a questão para solucionar o problema e restaurar o equilíbrio. 5 Restabelecimento do equilíbrio (Edgar-Hunt; Marland; Rawle, 2013, p. 52).

Essas reflexões de Todorov também se baseiam nas 31 funções proppianas, buscando-as simplificar até aos seus elementos essenciais, intuito que também persegue Greimas em sua teoria da narratividade.

Ainda sobre o modelo hollywoodiano, cada estágio corresponde a certa medida de tempo do filme. Assim, se um filme possui 120 minutos, o ato primeiro abrangeria o primeiro quarto do roteiro (ato 1 = 30 minutos), o ato segundo, os dois próximos quartos (ato 2 = 60 minutos), e, por fim, o ato terceiro, o quarto final do filme (ato 3 = 30 minutos) (Edgar-Hunt; Marland; Rawle, 2013). Ou seja, divide-se o roteiro do filme em quatro quartos ($\frac{1}{4}$). Vemos que, em *Paloma*, essa divisão funciona satisfatoriamente. Levando em consideração que há aproximadamente 100 minutos diegéticos, isto é, da narrativa fílmica, a sua separação em atos dá-se da seguinte maneira, conforme ilustra o *Quadro 2*:

Quadro 2 – Atos episódicos do filme Paloma

<p><i>ATO 1: Apresentação/equilíbrio de Paloma, dos seus trabalhos como agricultora e cabeleireira, do seu núcleo familiar e a construção narrativa gradual da perturbação desse equilíbrio: o querer casar-se na igreja católica de véu e grinalda emergindo de Paloma (primeiro quarto do filme = 25 minutos ou $\frac{1}{4}$).</i></p>
<p><i>ATO 2: Confrontação/perturbação do equilíbrio: Paloma não se vê satisfeita com a situação do seu relacionamento amoroso e busca o casamento na igreja católica para ter as bênçãos divinas e, assim, sentir-se realizada e afirmar-se como mulher perante à sociedade (segundo e terceiro quartos do filme = 25 minutos-75 minutos ou $\frac{2}{4}$).</i></p>
<p><i>ATO 3: Resolução/retorno ao equilíbrio: Paloma casa-se em Saloá, com as bênçãos de um padre dissidente da igreja católica, contudo ainda investido de uma autoridade eclesiástica para tal propósito. Todavia, nesse último ato, vemos, novamente, iniciarem-se as três etapas: o equilíbrio é estabelecido (Paloma e Zé estão casados)/perturbação do equilíbrio (Paloma e Zé sofrem mais preconceitos e Zé pede a separação). O filme termina com o desenlace matrimonial, e com Paloma em busca de retornar ao equilíbrio, quando de partida da cidade de Saloá (último quarto do filme = 75 minutos-100 minutos ou $\frac{1}{4}$).</i></p>

Fonte: elaboração do autor (2024).

Com base nessa segmentação por atos, passemos à análise da narrativa fílmica a partir do modelo canônico de previsibilidade narrativa, ferramenta teórico-metodológica usada para analisar e compreender a estrutura e a dinâmica das narrativas. O modelo parte de certos padrões e estruturas já estabelecidos.

3.4 O MODELO SEMIÓTICO-NARRATIVO DE PREVISIBILIDADE

De acordo com Barros (2001; 2005), há duas concepções complementares da narratividade na análise semiótica: narratividade como *mudança de estados*, com um sujeito agindo no mundo em busca de valores, e narratividade como sucessão de *estabelecimentos e rupturas de contratos entre destinador e destinatário*, gerando comunicação e conflitos. “Em outros termos, as estruturas narrativas simulam a história da busca de valores, da busca de sentido” (Barros, 2001, p. 28).

Podemos nos acercar do modelo canônico de previsibilidade narrativa ora partindo da etapa final, o esquema, ora partindo, por exemplo, dos elementos mínimos das estruturas narrativas, o modelo actancial. Aqui, optamos por começar pelo esquema narrativo. Nas palavras de Bertrand:

O termo *esquema*, tomado de Hjelmslev, é essencial na concepção semiótica da linguagem. Designa, de maneira geral, a representação de um objeto semiótico reduzido às suas propriedades essenciais. Mais precisamente, Hjelmslev reformula assim a célebre dicotomia saussuriana *Língua vs Fala*, propondo *Esquema vs Uso*. O esquema se define então como uma combinatória aberta, um sistema, em cujo interior o uso seleciona combinações particulares. O uso é o que as comunidades lingüísticas, bem aquém da fala individual, fazem com as disponibilidades do sistema que a língua oferece. Assim, quer se trate de língua, quer de discurso, o esquema está aberto a uma infinidade de possibilidades, ao passo que o uso realiza, entre essas possibilidades, um conjunto relativamente fechado de combinações efetivamente produzidas no interior de uma dada área lingüística e cultural. Fechamento do uso, abertura do esquema: essa concepção se aplica ao domínio particular da organização narrativa (Bertrand, 2003, p. 293, grifo do autor).

Desse modo, é possível compreendermos o aspecto geral e virtual do esquema ao mesmo tempo que, quando se propõe um modelo aberto de combinações, ou seja um sistema, promove a particularização e a realização a partir da seleção das combinações feitas pelo uso. Ainda de acordo com Bertrand (2003), esse fechamento do uso a partir dessa abertura do esquema é aplicado ao domínio da organização narrativa. Isso porque o percurso segue de níveis mais abstratos e simples aos mais concretos e complexos. Em outras palavras, a cada

nível tem-se um revestimento semântico que particulariza as combinações. No nível narrativo, vemos que as combinações entre sujeitos e objetos de valor vão especificando, direcionando a história que se conta.

Assim, o esquema narrativo apresenta a seguinte hierarquia:

Quadro 3 – Esquema narrativo canônico

Unidades sintáticas	Caracterização	Actantes
<i>Esquema narrativo</i>	Encadeamento lógico de percursos narrativos	Actantes funcionais: sujeito, objeto, destinador, destinatário
<i>Percurso narrativo</i>	Encadeamento lógico de programas narrativos	Papéis actanciais: sujeito competente, sujeito operador, sujeito do querer, sujeito do saber etc.
<i>Programa narrativo</i>	Encadeamento lógico de enunciados	Actantes sintáticos: sujeito de estado, sujeito do fazer, objeto

Fonte: Barros (2005, p. 38).

Como mencionamos, o esquema narrativo funciona como um modelo hipotético, de previsibilidade a fim de estruturar e organizar a narrativa. Nessa direção, também funciona para fins comparativos, de referência, a partir da qual se estabelecem as expansões e as variações entre as narrativas. Como observa Barros (2005), esse modelo surge com base nas contribuições de Propp. “Os três percursos componentes do esquema podem ser cotejados com as provas proppianas, **qualificante**, **principal** (ou **decisiva**) e **glorificante**. Para Greimas o esquema procura representar, formalmente, o ‘sentido da vida’, enquanto projeto, realização e destino” (Barros, 2005, p. 38, grifos nossos).

Se as provas se comportam sintaticamente de modo semelhante, elas distinguem-se no esquema narrativo canônico de acordo com o investimento semântico: a **prova qualificante** corresponde à aquisição da competência (ou das modalidades do fazer), a **prova principal** (ou **decisiva**) corresponde à performance, e a **prova glorificante**, ao reconhecimento. A consecução dessas três provas (sendo as duas primeiras situadas na dimensão pragmática, e a última, na dimensão cognitiva) organizam um encadeamento às avessas, na medida em que o reconhecimento pressupõe a performance, esta, a competência, e a competência pressupõe a sua aquisição. Em outras palavras, “só pode haver prova glorificante para sancionar a prova

decisiva pressuposta e, por sua vez, a prova decisiva não poderia realizar-se sem a presença (implícita ou explícita) da prova qualificante” (Greimas; Courtés, 2016, p. 395).

Leal (2017), ao desenvolver as suas análises sobre roteiros cinematográficos, buscando, além da explicação acerca das ações das personagens, o sentido das paixões, considera, de modo superposto, os três atos episódicos, as três provas, os três percursos narrativos canônicos (contrato, manipulação, sanção) e as modalidades de existência semiótica em relação ao tratamento das paixões (virtualização, atualização, realização e potencialização). Para o autor, o roteiro cinematográfico deve ser considerado a partir do seguinte esquema:

Quadro 4 – Esquema narrativo cinematográfico

Primeiro ato	Segundo ato	Terceiro ato
Prova qualificante	Prova decisiva	Prova glorificante
Contrato	Manipulação (ação)	Sanção
Virtualização	Atualização	Realização/Potencialização

Fonte: Leal (2017, p. 13).

Em *Paloma*, o primeiro ato corresponde à apresentação da protagonista e do seu entorno. Nesse momento, desenvolve-se o contrato entre Paloma e a comunidade conservadora: do seu ponto de vista, Paloma, como mulher e como integrante da comunidade de Saloá, precisa seguir os ditames estabelecidos por aquela cultura, que é marcada pelo conservadorismo religioso, e casar-se na igreja católica a fim de ter as bênçãos divinas para o seu lar e ser parte da comunidade. É, sobretudo, tendo contato com as noivas que esse contrato social é estabelecido. Nessa direção, a comunidade conservadora de Saloá promete as bênçãos divinas para as mulheres casadas. Nessa fase, enquanto sujeitos da paixão, Paloma e comunidade conservadora encontram-se virtualizados. Temos aqui o primeiro quarto do filme (0-25 minutos).

No segundo ato, vemos emergir em Paloma a vontade de casar-se de véu e grinalda na igreja católica para ser parte da comunidade, momento em que há a perturbação do equilíbrio narrativo. Nessa fase, Paloma vai à busca da competência para poder performar, primeiramente dirigindo-se ao padre local, que lhe nega esse objeto de valor. Em seguida, recorre a uma instância superior, ao papa, que, igualmente, recusa a doação do matrimônio. Já desanimada, é com a ajuda do mesmo padre local que estabelece um contrato com outro

padre, da Nova Igreja do Sertão, para a realização do casamento. Vemos, portanto, que Paloma vai estabelecendo vários contratos ao longo dessa fase da competência, interagindo com diferentes personagens investidas do poder doador do valor união, pertencimento. Nessa etapa, os sujeitos Paloma e padre da Nova Igreja do Sertão (destinatário e destinador) estão atualizados. Estamos diante dos dois quartos do filme (25 minutos-75 minutos).

No ato terceiro, após a obtenção da competência para a performance, Paloma encontra-se casada, logo alcança o sonhado valor de pertencimento à comunidade. Nessa etapa, temos, portanto, a sanção. Embora tenha recebido uma sanção positiva, por parte das suas amigas e dos mais próximos ao casal, a sanção da comunidade conservadora, no geral, foi negativa, censurando a união dos dois. Ainda que haja a prova glorificante, Paloma conseguindo performar, a sanção da comunidade conservadora é mais forte, repercutindo de modo incisivo na relação do casal. Nesse momento, Paloma, padre da Igreja Nova do Sertão, amigos do casal estão realizados. Todavia, o oponente comunidade conservadora fará Zé separar-se de Paloma, reiniciando as três fases da narrativa.

Como pudemos observar, toda a narrativa organiza-se, essencialmente, a partir do núcleo *destinador, objeto e sujeito*. Com base nesse esquema, vemos a emersão de um sujeito, que opera a ação, um objeto, no qual se inscrevem os valores almejados, e um destinador, que tem o poder de doar a competência ao sujeito para que ele realize a ação. Além desses três actantes essenciais, temos o oponente (ou antissujeito) e o adjuvante que auxilia o sujeito em sua performance. A partir dessa estrutura actancial, podemos compreender a formação do seguinte esquema narrativo do filme *Paloma* (2022):

Figura 3 – Esquema narrativo inicial do filme *Paloma* (2022)



Fonte: esquema elaborado a partir de Leal (2017).

Evidentemente, pode-se explorar cada contrato estabelecido entre os diferentes sujeitos em cada ato. Por exemplo, o contrato inicial entre Paloma e as noivas, em seguida, o contrato entre Paloma e o padre local, depois com o papa e, por fim, com o padre da Nova Igreja do Sertão. Sem mencionar o contrato entre ela e o seu companheiro, entre ela e a sua filha, entre ela e as suas amigas etc. A partir dessa organização narrativa em forma de contrato, manipulação (ação) e sanção, podemos demonstrar como os arranjos entre as personagens e as suas interações funcionam no nível superficial do discurso cinematográfico. Para Leal (2017, p. 31), “será através dessas três articulações que, inicialmente, a personagem começará a tomar total controle da narrativa e os arranjos contratuais que permearão as três etapas serão estabelecidos. É a base para adentrarmos nos simulacros passionais”.

3.5 O PROGRAMA E O PERCURSO NARRATIVOS

O nível narrativo do percurso gerativo de sentido possui um componente sintático e outro semântico, como já dito. No que diz respeito ao primeiro componente, estão presentes as relações entre actantes (sujeito, objeto etc.), que constituem os enunciados. Já no segundo componente, a inscrição dos valores nos objetos. Conforme apontado por Fiorin (2008), há dois tipos distintos de objetos: os objetos modais e os objetos de valor. Os objetos modais compreendem o *querer*, o *dever*, o *saber* e o *poder fazer*, os quais são assimilados pelo sujeito na fase da competência para viabilizar a execução da ação (performance). Já os objetos de valor estão relacionados à finalidade última almejada pelo sujeito. Por meio desses objetos, o sujeito se coloca em conjunção ou disjunção na performance principal.

O actante é a unidade sintática de caráter formal, anterior a qualquer revestimento semântico. Assim, “o termo actante remete a uma determinada concepção de sintaxe que articula o enunciado elementar em funções (tais como sujeito, objeto, predicado)” e substituirá o termo personagem, incluindo, além de seres humanos, animais, objetos e conceitos (Greimas; Courtés, 2016, p. 21). Outro ponto a se destacar é a relação entre actante e ator. Uma primeira distinção que pode ser feita é a que diz respeito ao caráter sintático-narrativo do actante, enquanto o ator é uma manifestação reconhecida em discurso específico (Greimas, 2014).

No caso em análise, **Paloma** é a manifestação de determinado ator no discurso específico do filme homônimo. No tocante à sintaxe narrativa do filme, esse ator será representado por um actante (sujeito, destinador, objeto etc.). Aqui vale dizer que um actante pode ser representado por vários atores, sendo o contrário igualmente possível. Isso ocorre por

causa da função actancial exercida em cada momento da narrativa (Greimas; Courtés, 2016), o que vai permitir ora o ator **Paloma** ser representado pelo actante-sujeito da ação, ora pelo actante-destinatário do objeto, como no esquema narrativo representado pela *Figura 3* acima. Importante dizer que esse modelo actancial encontrou lugar nas discussões das narrativas fílmicas, possibilitando a análise dos percursos actanciais distintos exercidos pelos mesmos atores/personagens dos filmes (Aumont *et al*, 2009). Como lembram Aumont *et al* (2009), Greimas propôs chamar actante o termo que cumpre uma função, enquanto o ator, o que pode cumprir muitas.

Retomando as discussões, a partir da noção de enunciado elementar desdobram-se dois enunciados primordiais: o enunciado de estado e o enunciado de fazer. Nos enunciados de estado, emergem as relações de junção, manifestando-se como conjunção ou disjunção. Em outras palavras, um sujeito se encontra em estado de união ou desunião com o objeto de valor. Cabe ressaltar que sujeito e objeto são delineados como papéis narrativos, devendo ser distintos de pessoa e objeto, respectivamente (Fiorin, 2008). Por sua vez, os enunciados de fazer explicitam as transformações ocorridas nos enunciados de estado. Destaca-se que a sintaxe narrativa se configura como a “formulação sintática da relação do homem-sujeito com o mundo-objeto” (Greimas; Courtés, 2016, p. 477), ou seja, ela simula o processo pelo qual o homem transforma o mundo (Barros, 2005).

Na semântica narrativa, a atenção se volta para os valores imbuídos nos objetos, sendo neste domínio que ocorre a atualização desses valores. Em outras palavras, enquanto na semântica fundamental se destacam as categorias basilares, como a relação tímico-fórica (direção perceptiva), que origina uma variedade tipológica de discursos possíveis, na semântica narrativa essas relações são explicitadas e restringidas quando se estabelece a relação de junção entre sujeito e objeto (valor), determinando, assim, o tipo de discurso (Greimas; Courtés, 2016). Desse modo, é por meio da relação de junção entre sujeito e objeto que se adquire conhecimento dos valores atribuídos por esse sujeito, além de desvelar a(s) ideologia(s) presente(s) no texto (Barros, 2001).

Dito de outra forma, vimos que, duas das relações que estão na base do nosso texto fílmico é **permanência versus transição** e **cisgeneridade versus transgeneridade**. Com bases nessas relações, a partir da compreensão do percurso do sujeito Paloma em busca do seu objeto de valor pertencimento, vemos emergir um determinado discurso: aquele que traz à baila as normas sociais conservadoras sobre sexualidade e gênero e o preconceito e a marginalidade sofridos por aqueles que transgridem essas normas. A comunidade conservadora impulsiona o desejo de pertencimento em Paloma ao mesmo tempo que o

censura por causa da sua transgeneridade, da sua identidade trans, tornando-a alvo do preconceito e da marginalização.

Organizando a análise da narrativa fílmica a partir da protagonista Paloma, vemos que esse sujeito inicia a história em estado de disjunção, na medida em que, embora possua um núcleo familiar, não é casada na igreja católica, logo não faz parte da comunidade conservadora de Saloá. É a partir do querer pertencer à comunidade de Saloá por meio do casamento que esse sujeito desenvolverá um programa narrativo. A busca por esse pertencimento é o mote do filme.

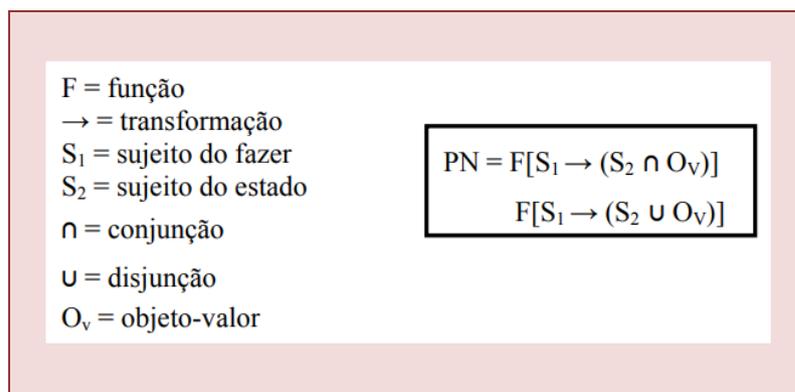
Outros sujeitos também são instaurados na narrativa, são eles: Zé, o parceiro de Paloma, é um sujeito modalizado pelo querer comprar uma moto, estando em disjunção com esse objeto-valor, e um sujeito do não querer casar-se na igreja católica, estando em conjunção com esse objeto-valor. Ainda que contrário à ideia de casamento, deixa-se convencer por Paloma. A igreja católica e a comunidade conservadora preconceituosa são os sujeitos do querer manter a tradição cristã de casamento, estando em conjunção com esse objeto-valor. Por fim, há os sujeitos intolerantes, modalizados pelo querer-fazer mal aos diferentes, aos que fogem à cisnormatividade, os quais obterão êxito em certos momentos da narrativa, portanto, estando em conjunção com o seu objeto-valor.

Como vimos, a partir do querer pertencer por meio do casamento religioso, o sujeito Paloma desenvolverá um programa narrativo, o qual implica algumas etapas, dentre elas os programas de uso para a feitura do programa de base, bem como a realização de outras etapas por esse sujeito.

Quando o enunciado de estado é regido pelo de fazer, no qual as transformações operam sobre as relações, surge o sintagma elementar, denominado programa narrativo. Faz saber Barros (2001, p. 31) que, “ao integrar estados e transformações, o programa narrativo, e não o enunciado, deve ser considerado a unidade operatória elementar da sintaxe narrativa”.

O programa narrativo pode ser representado por meio do seguinte modelo:

Figura 4 – Programa narrativo



Fonte: Barros (2001, p. 32).

Assim, observa-se que o actante 1 (S₁) efetua uma transformação no estado do actante 2 (S₂), resultando na conjunção deste com seu objeto de valor ou, alternativamente, na sua disjunção com esse objeto. Importa ressaltar que, da mesma forma como ocorre em uma análise gramatical sintática em que há orações principal e subordinada, na sintaxe narrativa, há um programa narrativo de base (o principal, o geral) ao qual se subordinam os programas narrativos de uso (Greimas; Courtés, 2016). Isso ocorre sempre que um programa narrativo (doravante PN) exige a execução prévia de outro PN, fazendo com que o primeiro PN transite de simples para complexo. “[...] é o caso, por exemplo, do macaco que, para alcançar a banana [PN de base, geral], deve primeiro procurar uma vara [PN de uso]” (Greimas; Courtés, 2016, p. 389).

No caso da nossa narrativa fílmica, o PN de base é a busca de Paloma pelo seu objeto de valor pertencimento, ou seja, ela quer casar-se na igreja católica para ser parte da comunidade de Saloá. Em notação simbólica: PN de base = F S₁ (Paloma) ∪ O_v (Pertencimento). Nesse momento, Paloma encontra-se em estado de disjunção. No que concerne à natureza da função, vemos que se desenrola na narrativa um programa de aquisição até o ato terceiro. Ou seja, quando se busca o estado de conjunção. O oposto, programa de privação, é aquele em que se termina em estado disjuntivo (Barros, 2005).

Além disso, na narrativa fílmica, a partir do sujeito Paloma, há um programa transitivo, isto é, o sujeito do fazer difere do sujeito do estado. Isso ocorre na medida em que é a partir das bênçãos de um padre, autoridade investida para tal, que se realiza o matrimônio. Logo, o padre é o sujeito doador da competência para que Paloma performe o casamento e, assim, passe ao estado conjuntivo com objeto de valor pertencimento à comunidade. O programa reflexivo é aquele no qual o sujeito do fazer e do estado são o mesmo ator (Barros, 2005).

Desse modo, o programa narrativo é estabelecido a partir de: a) a natureza da junção: conjunção ou disjunção, que correspondem, respectivamente, à aquisição ou à privação de valores; b) o valor investido: valores modais (querer, dever, poder e saber) ou descritivos (entre estes os valores pragmáticos ou cognitivos); c) a natureza dos sujeitos: ora distintos (relação transitiva), ora sincretizado (relação reflexiva) (Greimas e Courtés, 2016).

Evidentemente, a narrativa não segue um caminho sem percalços. Para a obtenção do objeto de valor geral, liquidando a falta, Paloma percorrerá alguns programas de uso. Antes de casar-se para pertencer à comunidade, Paloma deve acertar os preparativos com o padre local (padre João Manuel), PN de uso 1. Aqui, ela encontrará um antissujeito ou oponente na figura do próprio padre local, na medida em que ele se posiciona contrariamente ao seu desejo.

Quadro 5 – Diálogo entre Paloma e o padre João Manuel

Paloma: *Licença, seu padi.* **Padre João Manuel:** *Ô Paloma, diga lá! Sente aí* (os dois se sentam à mesinha do padre). **Padre:** *O que traz você aqui? Fale!* (Paloma hesita um pouco). **Paloma:** *Huum... Seu padi... eu vi que o sinhô trata muito bem as pessoa que vem aqui na igreja do sinhô. Todo mundo que eu conheço tem consideração pelo sinhô, sabe? E eu queria saber se o sinhô pode fazer um casamento de graça.* **Padre:** *Claro que faço. Isso aqui é a casa de Deus, não é comércio* (os dois ficam calados por um tempo). **Paloma** (hesitante, meio envergonhada e risonha): *É que a noiva sou eu, seu padi... queria me casá na sua igreja, queria receber a bênção de Deus pelas mão do sinhô.* **Padre** (que estava concentrado, possivelmente, na escrita de algum sermão, levanta os seus olhos até a altura dos olhos de Paloma, surpreso. Faz-se silêncio e ouve-se apenas um zumbido de uma mosca. Levanta-se da sua cadeira e vai até a janela): *Pela lei natural, de Deus, nós somos homens e mulheres e nos complementamos. Geramos nossos descendentes. A igreja decretou essa lei há mais de mil anos. Muita coisa mudou, o mundo mudou muito, mas a igreja... a igreja não mudou. O seu pedido é sincero, mas infelizmente eu não... não posso mudar a lei. Eu não sou papa. Somente o papa pode... pode mudar essa lei* (22min-24min).

Fonte: Paloma (2022).

Tendo em vista que só o papa, autoridade máxima da igreja católica, pode mudar as regras do casamento, Paloma desenvolve outro programa de uso, PN de uso 2: deve buscar o aval do papa para a celebração do matrimônio. Nessa fase, Paloma também desenvolve outro PN de uso (PN de uso 3), visto que deve pedir a amiga que escreva uma carta ao papa, pois não é alfabetizada. Nessa fase, assume, além disso, o papel actancial de destinador-manipulador quando, ditando a carta, tenta persuadir o papa, demonstrando por quais razões ela pode e deve receber as bênçãos matrimoniais:

Quadro 6 – Carta ao papa

Paloma: *Eu não sei nem por onde começar.* **Amiga de Paloma:** *Anda, vamo logo!* **Paloma:** *Bota aí: seu papa, meu nome é Paloma, vivo e trabalho aqui em Saloá como agricultora e às vezes faço bico de cabeleireira.* **Amiga de Paloma:** *Calma, criatura! Vai com mais calma. Eu não sou máquina de escrever, não.* **Paloma:** *vivo amigada com meu marido Zé, com ele eu crio a minha filha Jenifer... O presente mais maravilhoso que Deus me deu. Nasci homem, mas sou mulher (ênfase facial). Todo mundo aqui sabe disso. Já errei muito nessa vida, seu papa... mas depois que eu conheci o Zé, eu vivo uma vida digna e decente como qualquer outra mulher (pausa seguida por um sorriso). Me considero filha de Deus como qualquer outra pessoa. Já me batizei, fiz a primeira eucaristia, a crisma. Agora só falta eu realizar o meu maior sonho... que é casar na igreja. (Em um ímpeto) E eu sei que só o sinhô pode autorizar isso. É por isso que tô lhe escrevendo essa carta, pa pedir que o sinhô dê permissão ao padi João Manuel pa que ele possa fazê o meu casamento. Me torná a mulher mais feliz do sertão (Paloma sorri).* **Amiga de Paloma:** *eu nunca tinha imaginado escrever uma carta po papa. Até eu me emocionei. E tu vai te casar com tudo que tu tem direito... pra tu mostrar pra essa gente aí que tu é uma mulher casada, porque papa nenhum vai negar (Paloma ri).* **Paloma:** *E aí dele se disser não, né?! (as duas riem).* (27min-29min).

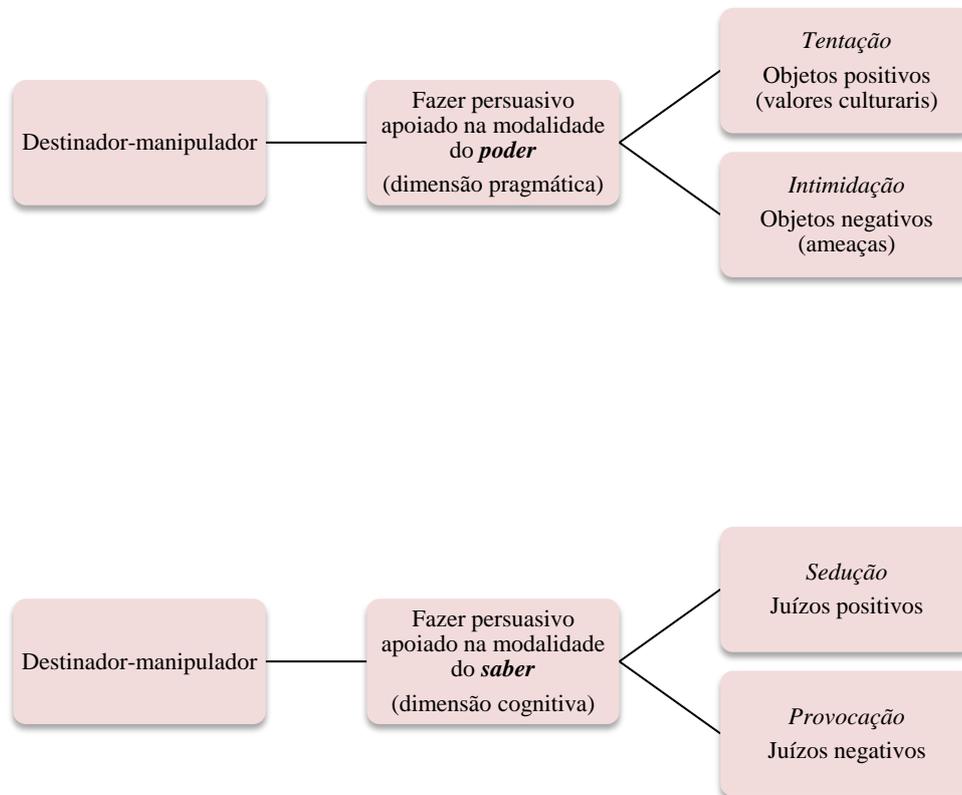
Fonte: Paloma (2022).

Como vimos, Paloma lança mão da manipulação para obter o que deseja: a autorização do papa para a celebração da sua união com Zé na igreja católica. De acordo com Greimas e Courtés (2016), a manipulação é uma ação do homem sobre outros homens, diferentemente da operação que é a ação do homem sobre as coisas. Na manipulação buscar-se-á que o outro faça o que se quer que ele faça. As estruturas modais, de tipo factitivo, correspondentes a esse fazer-fazer são: *fazer-fazer* (intervenção), *não fazer-fazer* (não intervenção), *fazer não fazer* (impedimento), e *não fazer não fazer* (deixar fazer). Desse modo:

Enquanto configuração discursiva, a manipulação é sustentada por uma estrutura contratual e ao mesmo tempo por uma estrutura modal. Trata-se, com efeito, de uma comunicação (destinada a fazer-saber) na qual o destinador-manipulador impele o destinatário-manipulado a uma posição de falta de liberdade (*não poder não fazer*), a ponto de ser este obrigado a aceitar o contrato proposto. Assim, o que está em jogo, à primeira vista, é a transformação da competência modal do destinatário-sujeito: se este, por exemplo, conjunge ao *não poder não fazer* um *dever-fazer*, tem-se a provocação ou intimidação; se ele lhe conjunge um *querer-fazer*, ter-se-á então sedução ou tentação (Greimas; Courtés, 2016, p. 301, grifos dos autores).

Ainda é válido ressaltar que, conforme a modalidade usada no fazer persuasivo do destinador-manipulador, ora são apresentados objetos positivos, ora negativos, conforme ilustra a figura a seguir:

Figura 5- O fazer persuasivo



Fonte: esquema elaborado a partir de Greimas e Courtés (2016, p. 301).

Com base nessas relações, podemos dizer que: a persuasão segundo o poder (dimensão pragmática) caracteriza, quando se propõe um objeto de valor positivo, a tentação e, quando se propõe um objeto de valor negativo, a intimidação. A persuasão segundo o saber (dimensão cognitiva), por sua vez, será ou provocação (com juízo negativo) ou sedução (juízo positivo). Exemplifiquemos:

Quadro 7 – Os objetos do fazer persuasivo

Tentação	Se você come tudo, a mamãe leva você para ver o filme da Mônica.
Intimidação	Coma tudo, senão você apanha!
Provocação	Duvido que você seja capaz de comer todo o espinafre!
Sedução	Você é um menino tão bonito e que gosta tanto da mamãe, você vai comer tudo, não é?

Fonte: Barros (2005, p. 31).

Na fala da protagonista Paloma, vemos que ela mobiliza a persuasão segundo o saber (dimensão cognitiva), uma vez que, por meio de juízos positivos (sedução) sobre ela própria e sobre a figura do papa, tenta convencer o chefe da igreja católica a respeito da sua: a) identidade feminina (*nasci homem, mas sou mulher/ Todo aqui mundo sabe disso/ eu vivo uma vida digna e decente como qualquer outra mulher/ Me considero filha de Deus como qualquer outra pessoa*); b) identidade católica (*Já me batizei, fiz a primeira eucaristia, a crisma. Agora só falta eu realizar o meu maior sonho... que é casar na igreja*); e c) deferência à figura de autoridade do papa, sedução em seu estágio mais forte (*E eu sei que só o sinhô pode autorizar isso. É por isso que tô lhe escrevendo essa carta, pa pedir que o sinhô dê permissão ao padi João Manuel pa que ele possa fazê o meu casamento. Me torná a mulher mais feliz do sertão*).

De sua parte, cabe ao destinatário-manipulado exercer, quando se trata de uma manipulação segundo o saber, um fazer interpretativo, escolhendo ou o valor positivo (sedução) ou o valor negativo (provocação). Já na manipulação segundo o poder, o manipulado escolhe entre dois objetos-valor: positivo (tentação), negativo (intimidação) (Greimas e Courtés, 2016). No caso do filme, cabe ao papa um fazer interpretativo acerca da sedução em jogo na carta de Paloma. Nesse momento, vemos que ele, a partir da modalidade do poder-fazer, tem a competência modal de *poder-fazer* (liberdade), *poder não fazer* (independência), *não poder não fazer* (obediência), e *não poder-fazer* (impotência).

Como figura máxima da igreja católica, o papa é a autoridade incumbida de determinar as regras da doutrina e da vida, por meio da Revelação, orientado pelo Espírito Santo, de modo a exigir obediência por parte da igreja. O papa, ainda “liga” e “desliga” as questões terrenas com as questões celestes. Nessa direção, o papa tanto *pode-fazer* (liberdade) quanto *pode não fazer* (independência).

A partir dessas lexicalizações (liberdade, independência etc.), podemos propor nomes, com base em nosso universo sociocultural, para uma espécie de subcódigos de honra. Assim, do ponto de vista do destinatário-sujeito: “código da ‘soberania’ (liberdade + independência), da ‘submissão’ (obediência + impotência), da ‘altivez’ (liberdade + obediência) e da ‘humildade’ (independência + impotência)” (Greimas e Courtés, 2016, p. 302). O papa procede de maneira soberana, nesse contexto. Ou seja, ele age segundo um *poder-fazer* e/ou um *poder não fazer*. De tal modo, ele nega o pedido de Paloma.

Evidentemente, estamos partindo do que nos oferece o filme. Nesse caso, não se explora a figura do papa, restando apenas a noção dessa autoridade máxima da igreja católica. Contudo, se explorássemos outras situações, poderíamos, talvez, observar casos, provenientes

da história dos papas, em que figuras papais ora agiram de acordo com a soberania, ora de acordo com a submissão, com a altivez ou com a humildade.

Após a resposta proibitiva do papa, Paloma fica arrasada, frustrada e mesmo, por ora, vencida. No entanto, tudo muda quando recebe um recado: uma criança vem lhe trazer um bilhete do padre João Manuel. Sem saber ler, Paloma pede para que o garoto leia o recado para ela.

Diz o bilhete:

Quadro 8 – Recado do Padre João Manuel

(Alguém bate palmas fora da casa) **Paloma:** *Quem é, hem?* **Criança:** *Recado pa Paloma.* **Paloma** (pergunta, surpreendida): *De quem?* **Criança:** *Do padi.* **Paloma** (vai ao encontro da criança): *Entre!* **Criança:** *O padi João mandou entregar essa carta* (estende o bilhete para Paloma). **Paloma:** *Tu lê pra mim?* **Criança** (desdobrando o bilhete): *Pa... Padi Luiz Gonzaga vai realizá o seu sonho. Procure ele no si...sítio estlela.* **Paloma:** *Na onde?* **Criança:** *No sítio estrela.* **Paloma:** *Tu pode lê de novo?* **Criança:** *Só se você me dé um agrado.* **Paloma:** *Dô sim. Leia.* **Criança:** *O padi Luiz Gonzaga vai realizar o seu sonho. Procure ele no sítio estlela.* (Paloma pega o bilhete, risonha, e fita-o) (57min-58min).

Fonte: *Paloma* (2022).

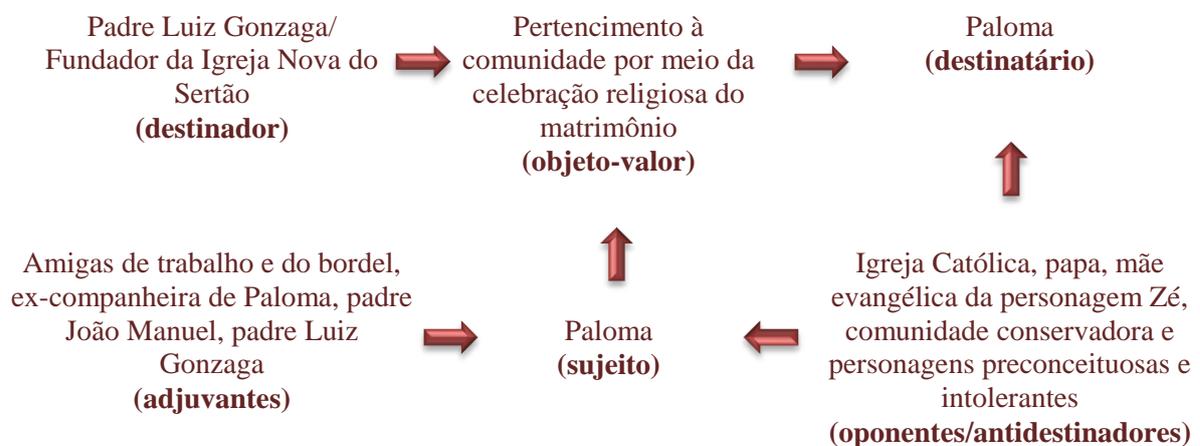
Embora Paloma queira e saiba o que deve fazer para casar-se (ser católica, cumprir os rituais de iniciação e filiação à igreja, seguir exemplarmente a fé e ter boa reputação, estando longe da “vida”, cumprindo, portanto, o contrato estabelecido entre igreja e fiéis), ela não possui a competência modal do **poder**, sendo esta de inteira responsabilidade da igreja católica, igreja à qual é filiada, cuja figura papal a preside. Viria a partir da doação do poder casar-se desse destinatário a competência modal para a performance de Paloma (querer, saber e **poder** casar-se na Igreja Católica) para pertencer à comunidade, passando do seu estado virtual/atualizado (disjunção com o objeto-valor) ao estado realizado (conjunção com o objeto-valor). Como vimos, tal competência modal (**poder**) lhe fora negada, restando apenas a frustração. Entretanto, tudo se transfigura com a ajuda do padre local.

É instaurado, nesse momento, um adjuvante no percurso de Paloma. Como também vimos, um mesmo ator pode desempenhar diferentes funções actanciais. Desse modo, se antes o padre local (padre João Manuel) fora oponente de Paloma, agora ele, desempenhando outra função actancial, é o seu adjuvante.

Por meio do auxílio do padre local, Paloma entrará em contato e em contrato com outro padre, Luiz Gonzaga, o qual poderá lhe dotar da competência do poder-fazer. É importante destacar que, além do padre João Manuel, Paloma recebe o auxílio de outras

personagens, são elas: as amigas do trabalho como agricultora, fornecendo-lhes certo apoio afetivo, e as amigas do bordel, em especial a amiga que escreve a carta ao papa por ela. Com base na *Figura 3*, nesse momento, desenvolve-se a fase da doação de competência para que Paloma possa performar. A partir dessas novas funções desenvolvidas por esses actantes, temos o seguinte esquema:

Figura 6 – Esquema narrativo em desenvolvimento do filme Paloma (2022)



Fonte: elaboração do autor (2024).

Vale mencionar que, além de oponente, os sujeitos semióticos (igreja católica, papa, mãe evangélica etc.) também exercem uma função actancial de antidestinator, como vemos acima, na medida em que este desempenha papel contrário ao destinador enquanto doador da competência modal do poder fazer (Greimas; Courtés, 2016).

Não é sem resistência, todavia, que Paloma aceita o contrato entre ela e o padre Luiz Gonzaga, da nova igreja do sertão. Isso ocorre por causa da desconfiança de Paloma em relação ao padre, uma vez que ele não é da igreja católica nem segue, aparentemente, os ritos dessa igreja.

Quadro 9 – Diálogo entre Paloma e o padre Luiz Gonzaga

Paloma: *O sinhô é padi mermo, né?* **Padre Luiz Gonzaga (sorri):** *Os voto que eu fiz ninguém dismancha. Minha ligação é com Cristo. Nós criamos a igreja nova do sertão, onde todos são bem-vindos, onde todos são iguais.*

Fonte: Paloma (2022).

Tendo as suas perguntas respondidas, Paloma, então, aceita o contrato entre ela e o padre Luiz Gonzaga, visto que ele, embora não seja da igreja católica, também é padre, exerce uma função eclesiástica e fala em nome de Deus, podendo celebrar a união entre ela e Zé. Portanto, ainda que se mudem os destinadores da competência, o objeto de valor permanece o mesmo, uma vez que é por meio do casamento religioso que Paloma conseguirá pertencer àquela comunidade conservadora de Saloá. É como se as bênçãos de um homem que fala em nome de Deus lhe concedesse o pertencimento à vista de todos.

Quadro 10 – Paloma insiste em se casar em Saloá

Padre Luiz Gonzaga: *Mar me diga: o que que eu posso lhe ajudar?* **Paloma** (hesitante): *Eu... queria que o sinhô me casasse com o meu Zé.* **Padre Luiz Gonzaga** (levantando-se): *Pois vá chamá-lo.* (Paloma sem entender). **Padre Luiz Gonzaga:** *Traga as alianças pra eu benzer que esse casamento vai acontecer agora, viu?!* **Paloma:** *Oxe, padre! Quero me casar no mei do mato não. Quero me casar na minha Saloá.* **Padre Luiz Gonzaga:** *Mas lá não vai ter nenhuma paróquia que possa nos receber, cê entende isso?* **Paloma:** *E se eu arrumá um lugar?*

Fonte: Paloma (2022).

Figura 7 – Paloma vai ao padre Luiz Gonzaga



Fonte: Paloma (2022).

Sendo-lhe dado a competência modal do poder fazer, Paloma, então, desenvolve a performance, passando do estado disjuntivo com o objeto-valor pertencimento à comunidade por meio do casamento religioso ao estado conjuntivo com esse objeto-valor: $F [S_1 (\text{Padre Luiz Gonzaga}) \rightarrow (S_2 (\text{Paloma}) \cap O_v (\text{objeto-valor pertencimento via casamento}))]$.

Chegamos ao momento da sanção. Há dois tipos de sanção: pragmática e cognitiva. A pragmática tem a ver com um juízo epistêmico do destinador-julgador a respeito dos comportamentos e do programa narrativo do sujeito performante, isto é do seu fazer, no que diz respeito ao sistema axiológico (Greimas; Courtés, 2016). No caso, o sistema axiológico da cisonormatividade, do contrato social de casamento baseado na lei “natural de Deus” e nas

tradições conservadoras. Sendo assim, a sanção pragmática pode ser positiva (recompensa) ou negativa (punição).

A sanção cognitiva tem a ver com um juízo epistêmico sobre o ser do sujeito, “quando as cobranças do próprio destinador-sujeito estão em jogo, operando modalidades veridictórias sobre o que é verdadeiro ou falso” (Leal, 2017, p. 48). De tal modo, equivale ao reconhecimento do herói, a prova glorificante na narrativa proppiana. Nesse caso, “o reconhecimento pelo Destinador é a contrapartida da prova glorificante, assumida pelo Destinatário-sujeito” (Greimas; Courtés, 2016, p. 427). Isto é, o destinatário-sujeito que realiza a performance depende do reconhecimento do destinador para que se estabeleça a prova glorificante. O sujeito que performa depende desse aval para a sua afirmação. No caso do sujeito Paloma, depende da comunidade de Saloá o reconhecimento da sua performance.

Como dito anteriormente, Paloma consegue alcançar o seu objeto-valor, todavia a sanção pragmática majoritária não lhe é favorável. Aqui, vemos, a partir do destinador-julgador comunidade conservadora preconceituosa e intolerante de Saloá, uma sanção pragmática negativa, de punição, na medida em que censura, condena e marginaliza a sua performance, considerando-a uma afronta à ordem estabelecida por Deus. Essa sanção atinge fortemente o casal, especialmente Zé, que passa a sofrer com zombarias dos colegas de trabalho. O estopim é a entrevista da sua mãe evangélica aos prantos na televisão, reprovando o casamento do filho.

Como sujeito implicado na performance de Paloma, decide separar-se dela, punindo-a por não ter cumprido o que ele lhe havia destinado: continuar como estava, juntar dinheiro para comprar a moto, aceitar que casais como eles não fazem parte daquela comunidade conservadora e não têm o direito a um casamento aos moldes convencionais. Desse modo, Paloma volta ao estado disjuntivo com o objeto-valor pertencimento via casamento, perdendo mais do que esse objeto-valor, como também o próprio companheiro.

Em relação à sanção cognitiva, isso se passa a partir das modalidades veridictórias, em que se busca não a verdade, mas o parecer verdadeiro. Aqui, entra em jogo o que é verdadeiro para uns e o que é falsidade para outros. Para a comunidade conservadora preconceituosa e intolerante de Saloá, Paloma e Zé não constituem um casal verdadeiro, embora pareçam ser. Isso porque Paloma, embora pareça mulher, para esse destinador-julgador (papa, mãe de Zé etc.), ela não o é. Logo, só formam um casal um homem e uma mulher, concepções estas assentadas em um determinismo biológico (Nicholson, 2000) construído discursiva e historicamente por dada sociedade. Em contrapartida, para as amigas de Paloma, a sua ex-

companheira e o padre da Nova Igreja do Sertão, Paloma e Zé são um casal como qualquer outro e Paloma é uma mulher. Ou seja, parece e é.

Nessa direção, vemos que a questão da veridicção passa pelo crivo quer do destinador, quer do destinatário. Esse fazer interpretativo garante, portanto, a troca discursiva:

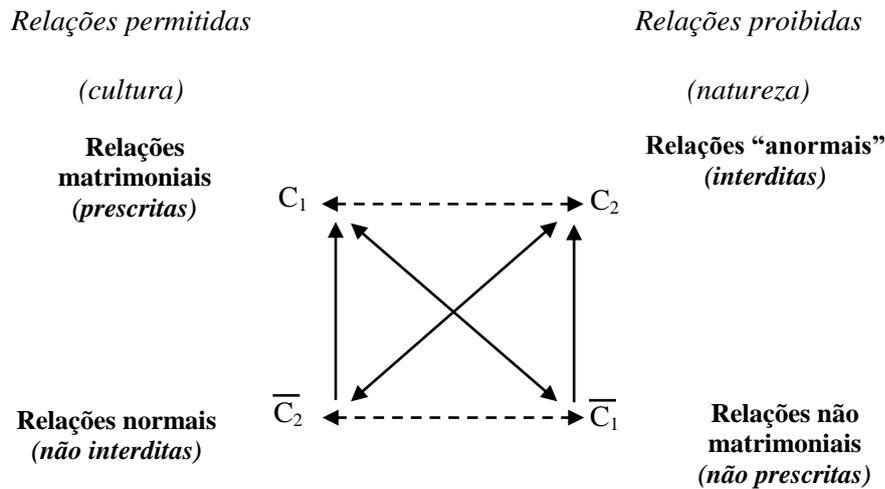
Se ao falar de veridicção empregamos o termo contrato não o fizemos em razão de um sentido metafórico qualquer, mas pelo fato de a comunicação da verdade estar fundada na estrutura da troca que a suportaria, pois, por mais elementar que seja a permuta de dois objetos de valor – uma agulha por uma carroça de feno, por exemplo –, ela pressupõe o conhecimento do valor dos valores trocados, sendo que o “conhecimento do valor” nada mais é que o saber-verdadeiro sobre os valores-objetos (Greimas, 2014, p. 124).

De tal modo, a verdade está assentada em uma troca discursiva sobre o conhecimento dos valores-objetos em dada sociedade. Esse saber requer, para além do fazer persuasivo, um fazer interpretativo por parte do destinador a respeito do destinatário, procurando uma adesão deste por meio da representação do seu universo axiológico. No caso de Paloma, enquanto destinador-manipulador, tenta mostrar a sociedade que é uma mulher como qualquer outra, por isso merece pertencer à comunidade, devendo para isso casar-se na igreja. Vimos, entretanto, que a sua representação (ser mulher, católica praticante, vida digna) não foi aceita pelo seu destinatário-julgador (comunidade conservadora preconceituosa e intolerante). Isso porque, para essa comunidade, Paloma está fora do esquema de cisgeneridade baseado no fundacionalismo e no determinismo biológico (Nascimento, 2021). Ou seja, ela tem a sua identidade trans refutada pela comunidade conservadora.

Se levarmos em conta os jogos de restrições semióticas de sentidos, que são propostos desde as estruturas elementares, situadas no nível fundamental, veremos que, como ponderam Greimas e Rastier (1975) sobre os investimentos de conteúdos nessas operações taxionômicas, lembremos: S_1 versus S_2 , podemos pensar num sistema de relações sexuais tal qual se apresenta em nossas sociedades ocidentais modernas.

Seguindo o pensamento dos autores, temos, portanto, que, conforme C. Lévi-Strauss, as sociedades humanas dividem os seus universos semânticos entre a dimensão cultural e a dimensão natural. A primeira é definida pelos conteúdos que se assumem, a segunda, por aqueles que são rejeitados. A partir desse estado de coisas, a cultura diz respeito às relações sexuais permitidas, enquanto a natureza diz respeito às relações proibidas:

Figura 8 – Relações sexuais prescritas e interditas culturalmente



Fonte: Greimas e Rastier (1975, p. 133).

De tal maneira, C_1 estaria para os amores conjugais, C_2 , para o incesto e a homossexualidade, **não** C_2 , para o adultério do homem e, por fim, **não** C_1 , para o adultério da mulher. Vale lembrar que os autores tomam o cenário das relações sexuais da França dos anos 1970. Como eles enfatizam, “qualquer que seja o investimento do modelo, trata-se, tanto no caso da natureza, como no da cultura, de valores sociais”. Ademais, eles partem da hipótese de que o indivíduo define-se de modo análogo à sociedade. Assim, há a assunção de conteúdos que constituem a sua personalidade, bem como há a negação de outros conteúdos. “Esta cultura e esta natureza individuais definem respectivamente relações permitidas e relações excluídas; os desejos estão compreendidos nos primeiros [conteúdos] e as fobias, nas segundas [relações]” (Greimas; Rastier, 1975, p. 135).

Esses jogos de restrições semióticas de sentidos podem nos ajudar a pensar como a sociedade ocidental significa as relações sexuais em prescritas e interditas. Desse modo, as relações proibidas são aquelas fora da noção conjugal entre homem e mulher, concepções assentadas em uma perspectiva de justaposição entre sexo biológico e gênero. A relação homossexual e a transexual, por exemplo, são interditas. Tudo isso se passa com base no crivo da cisnormatividade e heteronormatividade, uma vez que, a partir da autodeterminação dos indivíduos cisgêneros como homens e mulheres de verdade, “já que percebem que sua congruência pênis/gênero masculino e vagina/gênero feminino é válido socialmente, sobretudo pelos discursos médico-psiquiátricos, que se constroem a partir da moral” (Nascimento, 2021, p. 98), essas relações possuem efeitos de sentidos de exclusão.

Ao tecer considerações sobre uma política pós-identitária¹¹, especialmente voltada à educação, Louro (2016) retoma construções epistêmicas acerca de gênero e de sexo. Embasada nos estudos *queer*, a autora nos faz saber que, nos últimos séculos, a sexualidade tornou-se objeto de investigações de várias perspectivas: científica, religiosa, psiquiátrica, antropológica, educacional etc. Como considera a autora, “hoje, as chamadas ‘minorias’ sexuais estão muito mais visíveis e, conseqüentemente, torna-se mais explícita e acirrada a luta entre elas e os grupos conservadores” (Louro, 2016, p. 28).

Essa visibilidade, no entanto, tem efeitos opostos: se, por um lado, alguns segmentos da sociedade demonstram aceitação da pluralidade sexual, consumindo, inclusive, alguns produtos culturais dessa pluralidade sexual, por outro lado, segmentos tradicionais, de modo recrudescente, renovam os seus ataques ao retomar campanhas em prol dos valores tradicionais de família, chegando até a manifestar extremas agressões e violência física. Esse embate por si só já merece atenção, visto que estão em jogo transformações e instabilidades sobre o que conhecemos a respeito de gênero e sexualidade, como argumenta Louro (2016).

O desafio, então, é assumir que as posições de gênero e sexuais multiplicaram, de modo que se torna inviável tratá-las com base em esquemas binários. Além disso, o desafio também é admitir que “as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e – o que é ainda mais complicado – que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira” (Louro, 2016, p. 28).

Com base nisso, vemos que, para a comunidade de Saloá, na narrativa fílmica, a relação entre Paloma e Zé estaria situada na zona de sentido da interdição, ou na fronteira, na medida em que não se aceita Paloma como mulher. A relação dos dois, portanto, é uma relação temida, não desejada. Com efeito, o que se está em jogo nesse momento é a construção da própria identidade de gênero da personagem Paloma, uma vez que, em seu percurso, ela constrói-se e busca essa autodeterminação de sua identidade. No entanto, esbarra no preconceito e na intolerância de uma comunidade conservadora, seu oponente e antedestinador.

Vêm-se aí as axiologias, para não dizer ideologias, presentes no nível narrativo, como nos lembra Portela (2019). Isso ocorre na medida em que a ideologia é a busca permanente dos valores (Greimas; Courtés, 2016). De outro modo, estamos diante de uma episteme conservadora acerca dos sistemas semióticos das relações sexuais e sociomatrmoniais, baseada no esquema binário masculino/feminino. No contexto fílmico, vemos que o discurso

¹¹ De acordo com Louro (2016, p. 62), “o foco sai das identidades para a cultura, para as estruturas linguísticas e discursivas e para seus contextos institucionais”.

da igreja católica assume papel determinante na construção de conhecimento sobre homens e mulheres na comunidade de Saloá.

3.6 OS PERCURSOS DE IDENTIDADE E DE ALTERIDADE

Com base em uma gramática dos modos de relação entre identidade e alteridade (Landowski, 2002), podemos ver que, não podendo livrar-se daquilo que faz dela o Outro para transformá-la no Mesmo, por meio de um trabalho metódico e racional, Paloma não pôde ser assimilada pela comunidade conservadora preconceituosa e intolerante de Saloá. Como contrário a esse entendimento (assimilação) tem-se a exclusão:

[...] passa-se deste modo a um discurso do *afeto* puro e simples, e, quanto ao conteúdo, do tema da conjunção possível das identidades àquele de sua indispensável *disjunção*. Com base nesses dois critérios, é, portanto, a partir de agora, uma nova configuração que se esboça [...] diferentemente do discurso de *assimilação* que se desenvolvia a partir de um desconhecimento, mas “pensado”, daquilo que fundamenta a alteridade do dessemelhante, o discurso de *exclusão* procede de um gesto explicitamente passional que tende à negação do Outro enquanto tal. E uma vez acesa, sabe-se até que extremidades pode levar a fúria coletiva de ser Si. Se nada vier contê-la ou, com mais razão ainda, se a própria autoridade política transformá-la em princípio de sua ação, bastará então pouca coisa – não faltariam exemplos, tantos hoje como ontem – para que a ideia de “solução final”, sob uma forma ou outra, encontre de repente uma nova atualidade (Landowski, 2002, p. 9, grifos do autor).

Todavia, não ocorre a exclusão de Paloma, recaindo tal ação sobre outra personagem do filme, a amiga do bordel que escreve a carta ao papa. Sua morte dá-se no ato 2 (65min-67min), quando é brutalmente assassinada no banheiro de um bar. Assassinato que fora precedido de ojerizas. Essa paixão do excluir é caracterizada pelo querer fazer mal ao outro, configuração modal do preconceito e da intolerância propriamente dita, de acordo com Barros (2013). Voltando à discussão entre assimilação e exclusão, esses dois estados (conjuntivo e disjuntivo) correspondem respectivamente a dois movimentos opostos: centrípeto, em relação ao fim assimilador, e centrífugo, no que diz respeito à fúria de excluir (Landowski, 2002). A amiga de Paloma é uma vítima das forças centrífugas, sendo excluída literalmente da comunidade de Saloá.

Com efeito, com base nesses dois estados, conjuntivo e disjuntivo, seguindo o pensamento lógico, podemos inferir outras posições a fim de construirmos um universo de sentidos e de valores. Nessa direção, ainda que o mundo nos pareça de maneira espontânea um universo articulado e diferenciado, “nem por isso há, entre ‘Nós’ e o ‘Outro’, *fronteiras*

naturais – há apenas as demarcações que construímos, que ‘bricolamos’ a partir das articulações perceptíveis do mundo natural” (Landowski, 2002, p. 14, grifos do autor). Sendo assim, os outros termos das relações seriam *admissão* e *segregação*.

A segregação assume a posição da não conjunção, situando-se entre a conjunção-assimilação, considerada inaplicável, e a disjunção-exclusão, considerada inaceitável. A admissão, por sua vez, assume a posição da não disjunção. A segregação opõe-se à dominação, a admissão também se opõe, mas tende à coexistência e à aproximação entre identidades distintas.

Preciado (2014), em diálogo com as discussões empreendidas por Butler e demais autoras pós-feministas, argumenta que a tecnologia social heteronormativa (conjunto de instituições linguísticas, médicas ou domésticas que produzem a todo o tempo corpos-homem e corpos-mulher) “poder ser caracterizada como uma máquina de produção ontológica que funciona mediante a invocação performativa do sujeito como corpo sexuado” (Preciado, 2014, p. 28). Exemplo disso são as invocações performativas das expressões aparentemente descritivas “é um menino” ou “é uma menina”, pronunciadas quando do nascimento ou até mesmo no momento da visualização ecográfica do feto.

Outro exemplo disso é as expressões contratuais pronunciadas em rituais sociais como o “sim” do casamento, performance almejada pela protagonista do filme aqui em análise. Essas expressões performativas são fragmentos de linguagem que carregam historicamente em si o poder de investir um corpo como masculino ou como feminino, além de sancionar os corpos que ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero. Nessa direção, é a fim de uma sanção positiva que busca Paloma, ao tentar adequar-se à coerência do sistema sexo/gênero da comunidade de Saloá.

Ademais, a sanção sobre os corpos, a fim de que eles se conformem à coerência do sistema sexo/gênero, os faz buscarem processos cirúrgicos de “cosmética sexual” (fabricação de seios de silicone, refeminilização hormonal do rosto etc.).

No caso de Paloma, ela é o acidente sistemático, e estaria, portanto, entre a posição não disjuntiva e a posição não conjuntiva, é uma identidade em trânsito e em confrontos constantes com as alteridades que performam a cisnormatividade ao seu redor. Na figura abaixo, temos a representação das relações de forças exercidas sobre Paloma dentro da comunidade de Saloá:

Figura 9 – As relações de forças e o entre-lugar de Paloma na comunidade de Saloá



Fonte: elaboração do autor (2024).

Ao mesmo tempo em que as forças de assimilação e de exclusão delimitam as fronteiras, comprimem as relações entre os actantes e os aproximam, resultando disso ora a segregação, ora a admissão. Semioticamente falando, como nos faz lembrar Landowski (2002), os termos dessas relações já são carregados de sentidos advindos de sua história nos usos dos discursos políticos, filosóficos e sociais, o que não se ignora nas análises, mas aqui, todavia, são metatermos que nos auxiliam na descrição dos objetos teóricos. Pensando no estado de segregação, é possível analisar sob esse ângulo desde as práticas sociais menos extremas de marginalização até as mais extremas como o *apartheid*.

Em *Paloma* (2022), vemos que as relações entre as personagens vão-se construindo ora com base na segregação (não conjunção) por meio da marginalização da protagonista, ora com base na admissão (não disjunção), resultando disso relações permeadas pela tensão e ambivalência, visto que:

[...] Enquanto a fórmula anterior se apresentava como um meio de evitar o pior, na medida em que, por mais duramente segregativa que fosse na prática, comportava, apesar de tudo, um princípio de resistência opondo-se à dominação completa das pulsões sociais centrífugas, a que abordamos agora [a admissão] pode conduzir, se não ao melhor dos mundos, pelo menos a uma certa forma de coexistência mais feliz, na medida em que, ao favorecer por princípio a aproximação entre identidades distintas, isto é, orientando-se globalmente no sentido de um movimento centrípeto, ela também contém o princípio contrário, aquele de uma resistência aos efeitos derradeiros desse movimento – à laminagem das diferenças, à redução do múltiplo e do diverso ao uno e ao uniforme (Landowski, 2002, p. 21).

Nessa direção, tanto a segregação quanto a admissão são estados de resistência, contudo, a admissão favorece a aproximação de identidades distintas, preservando cada qual as suas idiossincrasias, não sendo homogeneizadas. Embora Paloma seja preponderantemente marginalizada, há momentos de aproximação com outras personagens, identidades distintas. Ainda que em menor escala, essa admissão cria um lugar de resistência em coexistência, possibilitando uma rede de apoio à protagonista. É válido ressaltar que muito dessa rede de apoio de Paloma também é de personagens marginalizados. A partir dessa transitoriedade constante, também podemos pensar as ações e as interações da personagem Paloma com base em regimes de interação e de sentido.

Landowski (2014) propõe quatro modelos de narratividade para a compreensão das relações entre os actantes denominados regimes de interação e de sentido. Partindo do modelo narrativo canônico da programação, o autor nos apresenta outros três: o modelo da manipulação, o do ajustamento e o do acidente. O da programação diz respeito ao que se espera que determinado actante cumpra em seu percurso. É sob o princípio da regularidade que se desenvolve esse regime. O da manipulação desenvolve-se sob o princípio da intencionalidade, um actante age sobre outro no intuito de que este lhe obedeça, como exploramos mais acima. O do acidente ocorre com base na aleatoriedade. O do ajustamento desenvolve-se a partir do princípio da sensibilidade. Enquanto sujeito segundo o dever ser homem, Paloma altera a sua programação e assume o risco do sujeito enquanto querer e poder ser mulher. Desse modo, contraria toda uma ordem preestabelecida para a sua performance enquanto homem para poder performar como mulher.

Todavia, ela o faz com base ora de acordo com certa programação (toda mulher de fé pertencente à comunidade de Saloá precisa casar-se), ora com base na manipulação, em estratégias (busca persuadir o padre José e até mesmo o papa para que lhe concedam a bênção matrimonial) e, sobretudo, por meio da sagacidade do ajustamento, sentindo com o outro a fim de realizar-se. É a partir desse regime que consegue contagiar as pessoas mais próximas de si com a ideia do casamento (a filha, as amigas do trabalho como agricultora, as amigas do bordel e o próprio Zé, ainda que relutante).

Percebemos essa sensibilidade que permeia as relações entre os actantes desde as falas das cenas transcritas nos *Quadros 6 e 8*. A vontade de casar-se, de realizar-se afeta todos a sua volta, de modo a contagiá-los. É assim que podemos explicar o motivo pelo qual o padre José Manuel, submetidos aos dogmas da Igreja Católica, suspende a sua obediência ao papa e tenta ajudar Paloma com a indicação de outro padre. Momento em que ambos buscam realizar-se.

Nas palavras de Landowski (2014), se antes, na manipulação, havia a competência modal, ou seja, o fazer o outro crer no que lhe era ofertado para que houvesse a performance, a realização da ação (como mostramos acima, ver *Figura 5*, por exemplo), agora:

[...] a interação não mais se assentará sobre o *fazer crer*, mas sobre o *fazer sentir* – não mais sobre a persuasão, entre inteligências, mas sobre o contágio, entre sensibilidades: fazer sentir que se deseja para fazer desejar, deixar ver seu próprio medo e, por esse fato mesmo, amedrontar, causar náusea vomitando, acalmar o outro com a sua própria calma, impulsionar – sem empurrar! – só por seu próprio ímpeto, etc (Landowski, 2014, p. 51).

Estamos lidando com uma competência de outra ordem, uma competência estésica que diz respeito não só a sujeitos dotados de uma inteligência, mas também a sujeitos dotados de um corpo, por isso dotados de uma sensibilidade, por meio da qual resistem. Nessa direção, a relação interactante é guiada pela realização mútua, em que os sujeitos buscam, cada qual, satisfazer os seus desejos ao tempo que possibilitam a realização dos desejos dos outros. Como ponderam Spargo (2017), ao discutir sobre o surgimento da categoria “homossexual” e os seus desdobramentos teóricos (teoria *queer*) e histórico (os movimentos sociais), e Louro (2016), também o fazendo, mas levando em consideração o contexto brasileiro, foi a criação de uma comunidade que ofereceu a gays, lésbicas e a todas as pessoas *queer* uma cultura para chamarem de sua. Como reforça Louro, (2016, p. 32), “Na construção da identidade, a comunidade funciona como o lugar da acolhida e do suporte – uma espécie de lar”.

Com base nessas análises das estruturas narrativas do filme, passemos a seguir a explorar as questões discursivas em *Paloma* (2022), momento em que temos um maior revestimento semântico das categorias de análise até aqui exploradas e veremos como o discurso cinematográfico produz as significações com base nas relações entre textos e discursos que circulam na sociedade.

4 AS ESTRUTURAS DISCURSIVAS E O DISCURSO CINEMATOGRAFICO

As línguas e a linguagem inscrevem-se num espaço real, num tempo histórico e são faladas por seres situados nesse espaço e nesse tempo.
(Fiorin, 2021, p. 10).

Chegamos às estruturas discursivas, agora trataremos das especificidades semânticas do filme. Tivemos a oportunidade de ver que essa etapa é aquela que traz maior concretude e complexidade no percurso gerativo de sentido. Recapitulemos, nas estruturas elementares há relações entre termos, relações simples e abstratas, que vão gerar um leque de opções de tipos de discurso, por exemplo, a relação **permanência versus transição** pode gerar discursos que afirmem o primeiro termo, negando o segundo e inversamente, o que resulta em discursos religiosos conservadores ou em discursos religiosos progressistas, como no filme.

Nas estruturas narrativas, ainda abstratas, os termos são assumidos como valores por actantes-sujeitos no simulacro do fazer e do ser do homem, acompanhamos, então, o percurso do sujeito e as suas transformações na busca por objetos de valor, assim, é a busca pelo pertencimento à comunidade conservadora por meio do casamento católico por parte do sujeito Paloma (afirmação do discurso religioso conservador), a recusa desse pertencimento/casamento (a negação do discurso religioso conservador), então a realização do pertencimento/casamento sob as bênçãos de uma denominação religiosa inclusiva (afirmação do discurso religioso progressista). Por fim, nas estruturas discursivas esses valores e sujeitos passam a definir temas, figuras e atores, com nível de abstração menor, contudo mais complexas. Vejamos como isso ocorre.

Como vimos, para a semiótica francesa, as estruturas narrativas regem as estruturas discursivas. A partir daquelas, estas se articulam e transformam-se em discursos. De acordo com Fontanille (2019), adotar o ponto de vista do discurso equivale a dizer que se parte das estruturas de conteúdo mais gerais a fim de, progressivamente, recuperar as particularidades e a diversidade da expressão. Seria, em síntese, o ponto de vista da representação da produção semiótica. “Adotar o ponto de vista do discurso é admitir, de entrada, que todos os elementos que concorrem para o processo de significação pertencem de direito ao *conjunto significante*¹², isto é, ao discurso, não importa quais sejam esses elementos” (Fontanille, 2019,

¹² **Conjunto significante** diz respeito à reunião do significante com o significado. A expressão **conjunto significante** também é usada para substituir o termo **linguagem** e compreende a noção do termo **semiótica**, conforme Greimas e Courtés (2016).

p. 92, grifos do autor). Nessa direção, as relações entre discurso e contexto de produção já estão imbricadas. Podemos recuperá-las no próprio desenvolvimento das análises.

Em *Paloma* (2022), a narrativa desenvolve-se a partir de personagens localizadas em um espaço e em um tempo. São noções como essas que nos ajudam a situar a história em dada realidade, ainda que nos deparemos com uma produção fictícia. A história que ali é contada a nós, espectadores, passa a ter importância na medida em que conseguimos estabelecer certas relações com o mundo a nossa volta por meio da atualização da linguagem cinematográfica em discurso.

4.1 A DISCURSIVIZAÇÃO: PESSOA, TEMPO E ESPAÇO

4.1.1 A enunciação linguística, a enunciação impessoal do filme e a enunciação como metalinguagem semiótica

Fiorin (2021, p. 13), ao argumentar sobre a relação entre linguagem e História, assevera: “No âmbito da linguagem, o que é da ordem da História é o discurso e não o sistema”. Ainda indaga o linguista a respeito de como se daria a passagem do sistema ao discurso, ao que ele mesmo responde: “Com a enunciação, ou seja, temporalizando, espacializando e actorializando a linguagem”. Para ele, há duas teses centrais para qualquer teoria do discurso: a) o discurso é da ordem do acontecimento, isto é, da História, ainda que obedeça às coerções da estrutura; e b) todo acontecimento ocorre dentro dos quadros do tempo, do espaço e da pessoa. Decorre dessas teses o entendimento de que o discurso é o lugar de instabilidade das estruturas, suscitando efeitos de sentido “com a infringência ordenada às leis do sistema”, e de que os mecanismos de temporalização, de espacialização e de actorialização são essenciais para a compreensão dos processos de discursivização.

De acordo com Benveniste (1989), a enunciação é o processo de *apropriação* individual da língua pelo locutor. Ao assumir o aparelho formal da língua, o locutor tanto enuncia a sua posição por meio de índices específicos e de procedimentos acessórios, quanto estabelece o *outro* diante de si. A enunciação, além disso, é empregada para a expressão de certa relação com o mundo, de modo que se deve considerar não só a linguagem em seu contexto comunicacional, a partir da relação estabelecida entre duas pessoas: a que diz e aquela para qual a primeira diz algo, como também em seu contexto pragmático (Cortina; Marchezan, 2011).

Desse modo:

A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação (Benveniste, 1989, p. 84).

A partir do exame das categorias dos pronomes, dos verbos e dos advérbios, o linguista avança nas discussões acerca dos índices específicos da enunciação. Como fazem saber Cortina e Marchezan (2011), Benveniste considera que todo ato de comunicação está construído com base na manifestação de três determinações que são concretizadas no *eu-aqui- agora*. O *eu* e o *tu* fazem parte da pessoalidade e o *ele*, da impessoalidade no discurso, clássica distinção, de sorte que:

o *eu* e o *tu* são cada vez únicos, enquanto o *ele* pode ser uma infinidade de sujeitos ou nenhum (nas línguas, como, por exemplo, o francês, em que a expressão impessoal se constrói com um pronome de terceira pessoa). Depois, *eu* e *tu* são reversíveis na situação de enunciação. No entanto, não é possível a reversibilidade com o *ele*. A terceira pessoa é a única com que qualquer coisa é predicada verbalmente. Com efeito, uma vez que ela não implica nenhuma pessoa, pode representar qualquer sujeito ou nenhum e esse sujeito, expresso ou não, não é jamais instaurado como actante da enunciação (Fiorin, 2021, p. 51-52, grifos do autor).

Em síntese, o *eu* e *tu* são, respectivamente, **quem fala e para quem o eu fala** e o *ele* é **aquele sobre o que eu e tu falamos**. Nessa direção, o *aqui* se opõe ao *lá*, uma vez que o primeiro estabelece o espaço de quem fala, do sujeito, enquanto o segundo é o espaço do não sujeito. O *agora* se opõe ao *então*, sendo respectivamente o tempo de quem fala e o tempo do que se fala.

Todavia, essa concepção linguística da enunciação encontra algumas críticas quando da sua aplicabilidade ao objeto fílmico. Um dos importantes nomes dos estudos semiológicos ligados ao cinema, Christina Metz, assim considera a enunciação em filme:

Para aqueles que pensam que o conceito “enunciação no cinema” possui algum significado não devem considerar este argumento bastante poderoso levemente. Ele nos obriga a uma importante reestruturação – isto é, a conceber um aparelho [*appareil*] de enunciação que não é nem essencialmente dêitico (e, portanto, antropomórfico) nem *peçoal* (como nos pronomes pessoais) nem imita muito de perto esta ou aquela configuração linguística [*dispositif*], porque a inspiração linguística tem mais sucesso à distância (Metz, 2015, p. 9-10, tradução nossa¹³).

¹³ Trecho original: Those who think the concept “enunciation in cinema” has any meaning must not take this rather powerful argument too lightly. It forces us into an important restructuring—that is, to conceive of an apparatus [*appareil*] of enunciation that is neither essentially deictic (and so anthropomorphic) nor *personal* (as in personal pronouns) nor too closely imitative of this or that linguistic configuration [*dispositif*], because linguistic inspiration is more successful when it comes from a distance.

A dificuldade, de acordo com Metz (2015), residiria nos empregos dos pronomes na identificação da relação intersubjetiva da enunciação. Lembremo-nos de que, para Benveniste (1989), o aparelho enunciativo repousa na troca de linguagem entre a alternância do *eu* e do *tu*. No entanto, como isso se daria no filme? Ou seja, como determinar o *eu* e o *tu* na projeção do filme? “Ocorre que no cinema, como sabemos, não há troca, não há diálogo, apenas uma obra finalizada que fala a um sujeito condenado indefinidamente a uma posição de passividade (de espectador)” (Boaventura; Freitas 2014, p. 312-313).

Spinelle (2010) argumenta que a crítica de Metz centra-se na comparação entre a análise de textos verbais, como as partes dialogadas de um romance, e os diálogos em filmes. Isso ocorre porque, nos textos verbais, os dêiticos fornecem informações sobre a enunciação a partir da própria enunciação, diferentemente dos textos fílmicos, nos quais os dêiticos dos diálogos não oferecem referências sobre a enunciação do filme, mas sobre uma enunciação interna, que é ela mesma enunciada pelo filme. Ou seja, o romance é um sistema de códigos que apresenta uma estrutura verbal do início ao fim, o que é diferente do filme, que é composto principalmente por uma matéria extralinguística.

Metz (2015) supera essa questão ao tratar a enunciação no filme como impessoal, de modo que se reconheça que todo filme enuncia de uma forma ou de outra. Como explicam Gaudreault e Jost (2009), a proposta de Metz mobiliza uma aparelhagem conceitual tencionando demonstrar a produção mesma do filme em vez do produto.

Isto é, para Metz:

a enunciação fílmica é, antes de tudo, “metadiscursiva”, no sentido de que ela aponta, em primeiro lugar, para o próprio filme como objeto. Tanto e tão bem que o “enunciador” se torna, para Metz, o filme, e não qualquer instância situada acima ou abaixo (em todo caso de fora) dele. Daí essa posição de ficar, para a análise, somente no nível do texto e de eliminar do discurso metafílmico toda instância “antropomórfica” como “narrador”, “enunciador”, “enunciatário” e outros conceitos do gênero, e de se inclinar antes sobre esses “postos de enunciação” que são, em uma extremidade do texto, de partida, o “foco” do enunciado, e, na outra extremidade, na chegada, seu “alvo” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 76-77).

De tal modo, o filme é o próprio enunciador, sendo o foco e orientando a atividade fílmica (Metz, 2015). Como argumenta Fontanille (2019), Metz, tentando ultrapassar as concepções teóricas advindas das morfologias linguísticas da enunciação, define a enunciação como uma metalinguagem, posição também adotada por Greimas e Courtés (2016).

Embora essas reflexões a respeito da enunciação partam do entendimento das trocas de linguagem verbal (especialmente as ideias de Benveniste com os dêiticos), a semiótica opera sobre essa noção a partir da distinção entre enunciação enquanto metalinguagem descritiva e

não científica e a metalinguagem semiótica, o que tornará possível a sua aplicação em textos sincréticos, como o filme. Em outras palavras, a semiótica apropria-se e reelabora a concepção de enunciação a fim de aplicá-la a qualquer tipo de linguagem, o que vai permitir, por exemplo, fala da enunciação cinematográfica.

Para Greimas e Courtés (2016), a enunciação é o lugar de exercício da competência semiótica ao mesmo tempo que é a instância da instauração do sujeito. É o lugar do *ego hic et nunc* antes da sua articulação, lugar semioticamente vazio, mas semanticamente cheio por causa dos sentidos em depósito.

Desse modo:

[...] é a projeção (através dos procedimentos aqui reunidos sob o nome de *debreagem*), para fora dessa instância, tanto dos actantes do enunciado quanto das coordenadas espaçotemporais, que constitui o sujeito da enunciação por tudo aquilo que ele não é; é a rejeição (através dos procedimentos denominados *embreagem*) das mesmas categorias, destinada a recobrir o lugar imaginário da enunciação, que confere ao sujeito o estatuto ilusório do ser. O conjunto dos procedimentos capazes de instituir o discurso como um espaço e um tempo, povoado de sujeitos outros que não o enunciador, constitui assim para nós a **competência discursiva** no sentido estrito. Se se acrescenta a isso o depósito das figuras do mundo e das configurações discursivas que permite ao sujeito da enunciação exercer seu saber-fazer figurativo, os conteúdos da competência discursiva – no sentido lato desse termo – se encontram provisoriamente esboçados (Greimas; Courtés, 2016, p. 167, grifos dos autores).

Como faz saber Bertrand (2003), a enunciação foi incorporada aos estudos semióticos aos poucos e com ressalvas a fim de se garantir a coerência interna da teoria, francamente estruturalista. Tentando evitar um contorno ontológico no tocante à questão do sujeito, os esforços da semiótica greimasiana centraram-se na abordagem da enunciação a partir das suas marcas deixadas no enunciado. De tal modo, evita-se resvalar no psicologismo do sujeito, restando esse termo apenas como uma posição teórica pressuposta do ato enunciativo. Desse modo, a semiótica buscou determinar o estatuto e a existência do sujeito da enunciação.

Não podendo considerar o sujeito como simples e puro, mas sim como parte da estrutura lógico-gramatical, Greimas compreende que:

Ou a enunciação é um ato produtor não-linguístico e, como tal, escapa à competência do semiótico, ou então ela se acha presente, de uma maneira ou de outra, – como um pressuposto implícito no texto, por exemplo – e, neste caso, a enunciação pode ser formulada como um enunciado de um tipo particular, isto é, como enunciado dito enunciação, por comportar outro enunciado como seu actante-objeto, vendo-se portanto reintegrada na reflexão semiótica que vai procurar definir o estatuto semântico e gramatical de seu sujeito (Greimas, 1975, p. 26).

Sendo assim, a enunciação é reconhecida pela relação de pressuposição estabelecida a partir do enunciado, condição indispensável, uma vez que “em toda relação predicativa, a presença de um actante-objeto implica a de um actante-sujeito e vice-versa” (Bertrand, 2003, p. 82). Sendo conhecido um dos actantes, é possível deduzir a existência do outro. No nosso caso, a partir do “objeto-enunciado” que é o texto fílmico, podemos depreender a existência do actante-sujeito, que, no que diz respeito ao texto fílmico, seria o seu diretor, posição articuladora dos sentidos. Essas reflexões estão fortemente embasadas pelos estudos do linguista Émile Benveniste, para quem a enunciação é “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (Benveniste, 1989, p. 82).

Como sempre se mostrou uma metalinguagem para descrever os processos de significação, a semiótica greimasiana também encontrou lugar nas discussões acerca do cinema. Um dos principais nomes dos estudos cinematográficos, Francesco Casetti, em seu livro *Inside the Gaze: the fiction film and its spectator* (1998), “Dentro do olhar: o filme de ficção e o seu espectador” em tradução livre, aplica a visão greimasiana no entendimento dos processos de construção da enunciação cinematográfica.

De acordo com Gaudreault e Jost (2009), Casetti, a partir da compreensão advinda da semiótica greimasiana de que a instância da enunciação projeta para fora as categorias de sujeito, espaço e tempo, considera o enunciador fílmico como **Eu**, o enunciatário (a instância para qual se dirige o enunciado) como **Tu** e o próprio enunciado como **Ele**. À vista disso, teríamos, em *Paloma* (2022), a seguinte projeção da enunciação:

Figura 10 – A projeção da enunciação cinematográfica em Paloma (2022)

EU-----ELE-----TU
Diretor-----Enunciado Fílmico-----Espectador

Fonte: Esquema feito a partir de Casetti (1998).

Para Casetti (1998), entender como isso se desenvolve, é preciso considerar a noção do **ponto de vista**. O olhar que configura a cena determina o que é mostrado, quem mostra e quem é mostrado. Esses elementos não se referem a indivíduos, mas a princípios de construção textual que definem a “autoconstrução” e “auto-oferta” do filme, podendo ser chamados de “sujeitos [*subjects*] lógicos”. Eles correspondem ao enunciador, ao enunciatário e ao discurso do filme. Estes não representam pessoas individuais, mas “operadores lógicos”

personificados como eu, tu e ele/ela. Esses elementos são abstrações derivadas da estrutura fundamental do texto fílmico, não da realidade implícita. Por exemplo, o olhar direcionado à câmera não se refere a um indivíduo específico, mas ao ato de auto-oferta do filme. Eles indicam a acessibilidade e os parâmetros do filme, revelando solidariedade entre os elementos. Ainda que se possa distribuí-los em diferentes aspectos, seria um erro considerá-los separadamente da relação que os une.

Desse modo:

Embora o enunciador e o enunciatário se refiram a um olhar, e o enunciado [*énoncé*] corresponda ao espaço de uma cena, não pode haver olhar sem cena, nem cena sem olhar. A noção de ponto de vista é, portanto, um local de confluência onde o ponto a partir do qual se observa, o ponto através do qual se mostra, e o ponto que se vê inevitavelmente se conecta. O que desempenha o papel determinante não é a presença obrigatória deste ou daquele elemento em si, mas a forma da relação que os elementos empreendem entre si e, por consequência, a posição que um dado elemento assume dentro do conjunto. Em outras palavras, o peso de um elemento depende menos de sua proeminência pura e simples do que da natureza de seu desenvolvimento ou de sua capacidade de dominar a complexidade de seu contexto¹⁴ (Casetti, 1998, p. 46-47, tradução nossa).

A partir dessas considerações, o autor desenvolve quatro configurações discursivas do ponto de vista: a configuração objetiva, a configuração da interpelação, a configuração subjetiva e a configuração objetiva impossível.

A configuração objetiva corresponde ao *nobody's shot* dos americanos, um plano neutro, sem apresentar o ponto de vista de alguém, ou seja, sem representar o ponto de vista de algum personagem. Nessa configuração, o **Ele** (enunciado) precede o **Eu** (enunciador) e o **Tu** (enunciatário). Na configuração da interpelação, o personagem age como aquele que conduz a visão do filme, direcionando-se diretamente ao enunciatário-espectador. Isso é exemplificado pelos olhares à câmera. Nesse contexto, o **Eu** do enunciador se torna o **Ele** do enunciado, interpelando o **Tu**, o enunciatário-espectador.

Na configuração subjetiva, a figura predominante é o “plano subjetivo”, que alinha a perspectiva do personagem com a do espectador. O enunciatário-espectador identifica-se com o personagem, compartilhando o que é mostrado pelo **Eu**-enunciador por meio do **Ele**-

¹⁴ Trecho original: Though the enunciator and enunciatee refer to a gaze, and the *énoncé* corresponds to the space of a scene, there can be no gaze without a scene, nor scene without a gaze. The notion of point of view is thus a site of confluence where the point from which one observes, the point through which one shows, and the point which is seen inevitably connect. What plays the determinant role is not the obligatory presence of this or that element in itself, but the form of the relation the elements undertake with one another, and by consequence, the position a given element assumes within the ensemble. In other words, an element's weight depends less on its pure and simple prominence than on the nature of its development or on its capacity to master the complexity of its context.

personagem. Por fim, na configuração objetiva impossível (ou irreal, como propõem Gaudreault e Jost, 2009), a câmera mostra sua onipotência de forma evidente, distorcendo a aparência normal das coisas. Exemplo disso são, de acordo com Gaudreault e Jost (2009), os *contre-plongées* wellesianos¹⁵, que, com seu caráter exagerado, enfatizam a presença dominante do **Eu**-enunciador sobre o **Ele**-enunciado e reforçam o poder do **Tu**-espectador.

Figura 11 – O uso do contre-plongée para engrandecer o personagem em Cidadão Kane (1940), de Orson Welles



Fonte: <https://www.avmakers.com.br/blog/as-funcoes-do-enquadramento>.

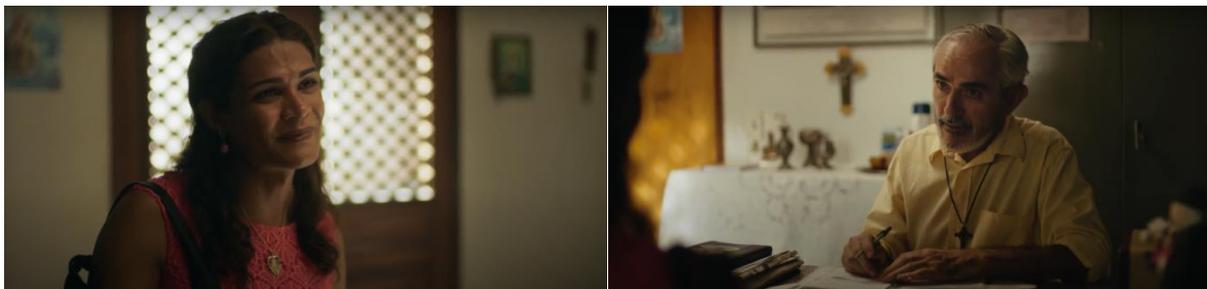
Predominantemente, em *Paloma* (2022), desenvolve-se a configuração objetiva. Isso implica dizer que acompanhamos a história a partir do ponto de vista do próprio enunciado. A história conta-se. Nessa configuração, o enunciatário assume a posição de testemunha, ele é levado a assistir ao desenrolar da ação, sem interpelações ou pontos de vistas específicos, do percurso da protagonista. A configuração objetiva nos permite um registro imediato dos fatos, de modo a “apreender a essência de uma ação sem revelar o trabalho de observação e o exame que a produz”¹⁶ (Casetti, 1998, p. 47, tradução nossa).

¹⁵ Diretor, ator, produtor e escrito, Orson Welles, cujo trabalho mais notável é o filme *Cidadão Kane* (1940). Welles é mencionado por Aumont *et al* (2009, p. 198) quando tratam dos usos de *plongée* e *contre-plongée* para “acentuar alguns traços dos personagens representados”.

¹⁶ Trecho original: to seize the essence of an action without revealing the labor of observation and examination that produced it.

Ademais, há em *Paloma* (2022) um equilíbrio essencial entre os elementos. Prova isso a composição de enquadramento facial, a edição de continuidade de plano-contraplano (pingue-pongue) (Edgar-Hunt; Marland; Rawlw, 2013).

Figura 12 – Plano e contraplano em Paloma (2022)



Fonte: *Paloma* (2022).

Ou seja, o desenvolvimento dos diálogos dos atores e os enquadramentos deles na reação durante a conversa cria as condições de igualdade entre enunciador e enunciatário, na medida em que, ao não notarmos a relação que existe entre os olhares lançados durante a conversa que ali se desenvolve, ao não notarmos a presença de mais alguém na conversa (a nossa presença ou a presença do enunciador), o ponto de vista revela apenas o essencial, o que não pode ser ocultado: o acontecimento em si. Diante desse fato óbvio, “ele” ou “ela”, ou seja, o “eu” e o “tu”, são compreendidos sem estarem explicitamente presentes. O enunciatário assume a posição de testemunha, o que o permite ver sem interferir nos acontecimentos (Casetti, 1998).

Desse modo, a enunciação cinematográfica pode ser compreendida aos moldes da relação *eu-ele-tu* a partir da assunção da metalinguagem semiótica dessas categorias, o que permite a sua aplicação ao filme em questão.

4.1.2 O tempo e o espaço cinematográficos

Como vimos, reside na concepção da discursivização, sintaxe discursiva, também a localização dos sujeitos em dado tempo. Passemos a explorar a dimensão temporal do filme a partir da categoria aspectual, que diz respeito ao ponto de vista sobre a ação.

Greimas e Courtés (2016) afirmam que a aspectualização, dentro do contexto da discursivização, pode ser compreendida como um dispositivo de categorias aspectuais por meio das quais se revela implicitamente a presença de um actante observador. A aspectualidade, assim como a temporalidade, é um efeito de sentido presente em qualquer

discurso temporalizado. Esse efeito é gerado pelas categorias aspectuais que transformam as funções lógicas dos enunciados narrativos em processo. Dessa forma, a aspectualidade é percebida como relativamente independente da instância da enunciação.

O observador é o sujeito cognitivo designado pelo enunciador e inserido no discurso enunciado a partir da debreagem. Ele desempenha funções receptivas e, possivelmente, interpretativas que afetam os atores e os programas narrativos da história. Essas considerações, obviamente, levam em consideração a linguagem verbal. Como isso se passa no filme? Como no filme não identificamos a presença de um narrador, seja a partir da narração de um dos próprios personagens ou a partir de uma *voz-over*, ou seja, voz da narração (Doane, 2018), consideremos o observador como um papel temático de narrador não explicitado no texto fílmico (Silva, 2009).

À vista disso, no caso do nosso discurso fílmico, o dispositivo que pode representar, figurativamente, a passagem do tempo é a câmera cinematográfica. “Esta pode, com efeito, tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente, o tempo. A câmera mostra o olhar do observador sobre a ação” (Silva, 2009, p. 562). Essa questão da variação do andamento é regida pela aspectualização quantitativa. Entretanto, é importante dizer que a aspectualização não está só relacionada ao andamento, mas também à processualidade das manifestações temporais, ou aspectualização qualitativa.

Na teoria dos aspectos, destaca-se a oposição entre **duratividade** e **pontualidade**, termos já tratados nas gramáticas a respeito da aspectualidade verbal. Esses termos reelaborados semioticamente agora podem nos servir para compor um sistema aspectual aplicável ao discurso cinematográfico, como propõe Silva (2009). Com base naquela oposição, o autor chega a algumas noções aspectuais para analisar discursos cinematográficos.

Em síntese:

Quadro 11 – Sistema aspectual aplicável ao discurso cinematográfico

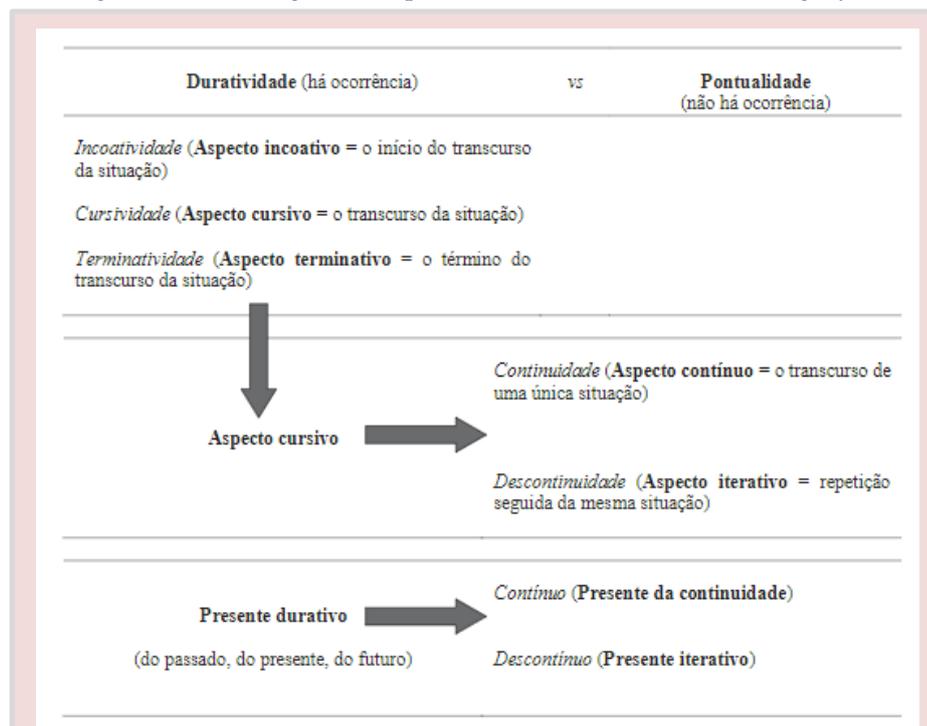
Pontualidade	É caracterizada pela apresentação da situação como um todo completo, sem fases de desenvolvimento, contrastando com a diegese, no cinema, que apresenta a situação em transcurso, em constante desenvolvimento, o que exclui a pontualidade.
Imperfectivo	O discurso cinematográfico frequentemente apresenta situações <i>in media res</i> , ou seja, em meio ao seu desenvolvimento, tornando-as incompletas.
Incoativo, cursivo e terminativo	Estes aspectos representam a duratividade e seu desenvolvimento contínuo no cinema.
Iterativo	Indica a descontinuidade dentro da duratividade , também presente na diegese fílmica.

Presente durativo	No cinema, manifesta-se a partir do presente iterativo (descontínuo) e do presente de continuidade (contínuo). Independentemente do momento de referência adotado, sempre haverá a manifestação do presente durativo e as duas possibilidades de manifestação (o presente iterativo e o presente de continuidade).
Imagens estáticas	No cinema, representam o “andamento suspenso”, com imagens congeladas, mas ainda assim focadas na duratividade em vez da pontualidade .

Fonte: Silva (2009).

Assim, a diegese fílmica geralmente exclui a pontualidade, focando na duratividade e em seus diferentes aspectos (Silva, 2009). Não à toa, essa constatação tem a ver com aquilo que faz o filme um filme: a imagem em movimento.

Figura 13 – Categorias aspectuais no discurso cinematográfico



Fonte: Silva (2009, p. 565).

Em *Paloma* (2022), embora, inicialmente, fora do foco da câmera, restando apenas a tela preta e o áudio das trocas amorosas, a história é-nos apresentada *in media res* a partir da relação sexual matutina entre a protagonista e o seu companheiro, Zé (Ridson Reis). Nesse momento, então, somos convidados a testemunhar, aos poucos e por partes, a relação sexual dos dois. O jogo entre o que é mostrado, quem mostra e para quem é mostrado inicia-se com base em sombras e luzes. O olhar da câmera demora-se nas trocas de carícias entre Paloma e Zé. O tempo parece transcorrer, agora, em andamento lento.

Paloma surge espriada sobre o sofá no alpendre da casa dela. A aspectualização quantitativa possui andamento normal, nem acelera nem retarda. É como se deixasse as ações percorrerem o curso “normal” dos minutos. Noção aspectual que, preponderantemente, acompanhará todas as ações do filme, exceto quando das cenas do banho de espumas de Paloma, da história de princesa contada para a sua filha e da dança de Paloma e Zé, momentos em que temos a leve sensação de um andamento mais lento, e quando da cena do assassinato da sua amiga, momento que passa rápido. Em geral, esse andamento em ritmo “normal” está alinhado ao ambiente da história, uma pequena cidade no interior de Pernambuco. É o tempo bucólico e longe da agitação das grandes cidades. O diálogo entre eles confirma essa noção: “**Paloma:** *Gosto tanto de ficar contigo, Zé. Assim, ó: sem correria, dento da nossa casa*” (05min).

Após esses momentos, somos levados a acompanhar o cotidiano da protagonista. Paloma aparece agora em um salão de cabeleireira improvisado na sua sala, preparando uma noiva para o seu casamento. Entre as conversas das mulheres ali presentes, surge uma lembrança da infância em que elas sonhavam em se casar. O tempo transcorre normalmente. Uma das mulheres costura o seu nome no vestido da noiva e fala a respeito de uma lenda. Diz ela que quem costurar o seu nome no vestido da noiva também se casará. A partir disso, o ambiente parece estar envolvido com o tempo de conto de fadas, Paloma pede para que costure o seu nome, mas logo em seguida é golpeada ao ser censurada pela própria noiva: “**Noiva:** *É o quê, Paloma? Tu casar? E na igreja?*” (07min). O rosto da protagonista assume um olhar entristecido e errante.

Contudo, o aspecto temporal de fabulação é retomado quando da entrada da noiva na igreja, momento em que a câmera assume um andamento lento e há a *voz-off*¹⁷ do padre, celebrando o matrimônio. Por trás do véu da noiva, surge Paloma, encantada com o que vê. É o seu encanto com o que vê que nos leva também a ficar encantados com a cena, nesse momento, testemunhamos tudo por frechas no véu. O aspecto cursivo é contínuo, no presente de continuidade. Todavia, o andamento é lento, o tempo é dilatado. A chuva de arroz, com a imagem desfocada e enquadrada de baixo para cima, *contra-plongée*, cai sem pressa. Em seguida, surge Paloma no banho, coberta por espumas que fazem as vezes do vestido, do véu e da grinalda. Os sinos ainda badalam. Paloma sonha.

A narrativa, então, volta ao tempo normal. Estamos agora assistindo à filha de Paloma vendo televisão. Já é noite, o dia está em suas horas finais. Os diálogos desenvolvem-se com

¹⁷ A *voz-off* diz respeito à voz de um personagem que não é visível no quadro, conforme Doane (2018).

naturalidade, sem pressa, a prosódia dos personagens marca bem esse relaxamento. O dia acaba.

Como pudemos notar, estamos diante da **duratividade** manifestada pelo olhar da câmara, as ações são desenvolvidas no presente de continuidade. Com base nessas ações iniciais, é possível estabelecer o seguinte arranjo sintagmático dos semas aspectuais, conforme Silva (2009):

Quadro 12 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais para as cenas iniciais de Paloma

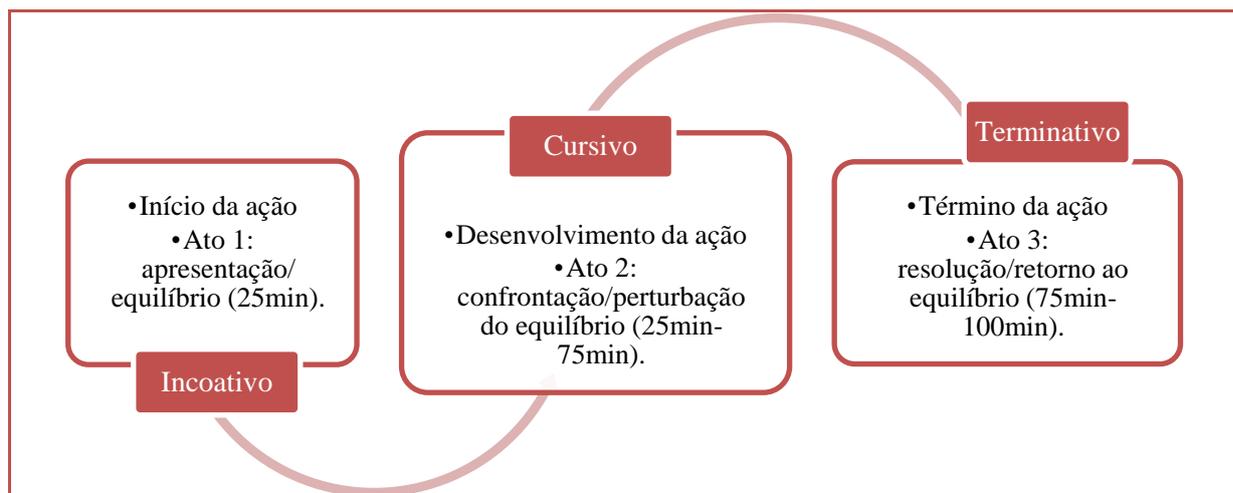
Durativo Contínuo Presente de continuidade	<u>Incoativo</u> Início da ação: o começo do dia de Paloma e Zé na casa dos dois, pontuado pelos raios de luz solar.
	<u>Cursivo</u> Desenvolvimento da ação: o casal tem relações sexuais, Zé vai consertar a sua moto, Paloma vai preparar uma noiva e em seguida vai à celebração religiosa do casamento dessa noiva.
	<u>Terminativo</u> Término da ação: Paloma e Zé estão em casa, preparando-se para dormir.

Fonte: Silva (2009).

De maneira geral, todo o decorrer do filme segue esse arranjo sintagmático quanto à processualidade das manifestações temporais. O que irá diferenciar certos momentos do filme de outros é o andamento, ora normal, ora lento. Tomando como base a segmentação por atos, podemos ter uma visão mais ampla de como ocorre a processualidade das manifestações temporais no filme:

Quadro 13 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais do filme

Durativo Contínuo Presente de continuidade



Fonte: elaboração do autor (2024).

O aspecto durativo contínuo na análise fílmica desempenha um papel fundamental na compreensão e interpretação da narrativa cinematográfica. Ele permite que a narrativa flua de maneira contínua, o que mantém o enunciatário-espectador envolvido na história. Além disso, possibilita uma imersão mais profunda no tempo e espaço do filme, permitindo que se experimente a passagem do tempo de forma mais orgânica e realista.

Esse aspecto também é essencial para a construção dos significados que emergem do discurso fílmico. A representação contínua do tempo, desse modo, é usada pelo enunciador do discurso fílmico para enfatizar temas, atmosferas e estados passionais específicos, contribuindo para a interpretação do filme. Ou seja, a partir dos elementos que demarcam cronologicamente o tempo do filme (as figuras discursivas, das quais falaremos mais à frente), acompanhamos uma história que se desenvolve na contemporaneidade, abordando um tema da nossa pós-modernidade, qual seja, a transgeneridade em uma sociedade marcada pelo conservadorismo religioso, pelo preconceito e pela intolerância ao que é diferente. Além disso, o tempo contínuo permite um desenvolvimento mais aprofundado de personagens e histórias, permitindo que o público acompanhe e se conecte com as transformações e evoluções ao longo do tempo da narrativa.

Na análise técnica e estilística, o aspecto durativo contínuo pode ser observado através de técnicas de filmagem, edição e montagem que criam uma sensação de continuidade e fluidez. Como discutido na teoria greimasiana, o aspecto durativo contínuo também influencia a percepção e a posição do observador dentro da narrativa, afetando a forma como os significados são construídos e interpretados.

Em resumo, o aspecto durativo contínuo é crucial na análise fílmica porque influencia a forma como a narrativa é estruturada, como os significados são construídos e interpretados e

como o público se envolve e se relaciona com o filme. Ele oferece uma lente através da qual os analistas e espectadores podem explorar e entender a complexidade temporal e narrativa dos filmes, enriquecendo assim a análise e apreciação cinematográfica.

Como observamos, o discurso é da ordem do acontecimento, o qual ocorre por meio de determinados tempo, espaço e pessoa. Já pudemos observar como se manifestam as categorias de tempo e pessoa. No que diz respeito ao espaço, logo de início é importante observar que é a partir dele que se dá a construção temporal da narrativa cinematográfica. Isso ocorre na medida em que:

[...] A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, como veremos, *ao mesmo tempo*, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas. O caráter icônico do significante fílmico vai até mesmo impor ao espaço uma certa forma de primazia sobre o tempo (Gaudreault; Jost, 2009, p. 105, grifos dos autores).

Como argumentam os autores, o fotograma (*grosso modo*, a imagem unitária do filme) vem antes da sucessão de fotogramas, de modo que a temporalidade do filme se apoia sobre o espaço para poder inscrever-se na narrativa. Sendo assim, “o tempo não *começa a existir* a não ser quando se opera a *passagem* entre um primeiro fotograma (que *já é* espaço) e um segundo (que também *já é* espaço) (Gaudreault; Jost, 2009, p. 105, grifos dos autores).

A maioria das narrativas pressupõe um espaço onde ocorra a transformação que as define. No entanto, existem certos veículos semióticos que relegam o espaço a um papel meramente de suporte. Isso ocorre especialmente na narrativa verbal, e mais ainda na narrativa escrita. Devido ao seu caráter linear e à sua incapacidade de se ramificar, a língua (principalmente a escrita) impõe limitações à narração. O aspecto monódico da linguagem usada pelo narrador na narrativa escrita o obriga a discriminar continuamente: ele não pode descrever, simultaneamente, a ação e o cenário onde ela acontece. Essa escolha inevitável o força a fragmentar as cenas da história e a possivelmente sacrificar informações espaciais, especialmente aquelas consideradas mais decorativas do que úteis. Isso permite ao narrador evitar o “desaparecimento gradual da narrativa” causado pela descrição, que é a “exposição da simultaneidade em sucessão” (Ricardou, 1973, p. 130-131 *apud* Gaudreault; Jost, 2009, p. 110).

Contrariamente às narrativas verbais, a narrativa fílmica permite, de uma só vez, a visualização de todos os eventos que se passam simultaneamente em determinado espaço (Gaudreault; Jost, 2009). O espaço que nos apresenta o filme, por sua vez, é extremamente

figurativo, atingindo a iconização, o grau máximo dessa figurativização (Greimas; Courtés, 2016). Essa iconização, ou essa ilusão referencial, situa, como vimos, o tempo. Quando tratamos do tempo a partir das discussões semióticas, observamos que ele ocorre na narrativa fílmica aqui em análise por meio do presente de continuidade, corresponde, portanto, a esse tempo, o *aqui* do enunciador e do enunciado, e o *lá* para o enunciatário, uma vez que a sucessão de fotogramas cria a ilusão de que testemunhamos no momento presente o que se passa, objetivamente, *lá*, porém não intervimos. A partir das quatro configurações enunciativas assumidas pelo discurso cinematográfico, Casetti considera que:

Mais uma vez, é natural que, ao tentar definir a forma assumida pelo *you* [enunciatário], tenhamos sido levados a falar da modalização do espaço. A coincidência se manifesta em nossas quatro configurações: o tiro objetivo revela, para um espectador considerado simples testemunha, um espaço anônimo rico de detalhes, mas desprovido de um sujeito que vê; o tiro objetivo impossível revela um espaço literalmente imprevisível, produto e limite de uma performance técnica, a um espectador solidário com a câmera; a interpelação, que implica um espectador através de um *aparte*, sugere um espaço reversível potencialmente disponível para um personagem que aparece dentro da diegese; e, por fim, o plano subjetivo mostra, para um espectador tornar-se personagem, um espaço vivido, interior, marcado pela interação física e psicológica do personagem. Este encontro tem legitimidade real. A enunciação, com efeito, dá uma espécie de vida ao discurso, e define o perfil daqueles que pretendem operar o énoncé [enunciado], bem como os contornos do mundo proposto pelo énoncé [enunciado]. A partir de sua “marca zero”, a enunciação organiza em um único gesto os sujeitos implicados no texto (a articulação do “ego”), bem como os espaços que o texto assume e expõe (a articulação do “hic”). Nesse sentido, o parentesco entre o destinatário ideal e a geografia do visível está enraizado no ato iniciador do jogo¹⁸ (Casetti, 1998, p. 63, grifos do autor, tradução nossa).

Como observa o autor, a configuração objetiva, ou o tiro objetivo, põe na construção enunciativa um espectador-enunciatário testemunha, em que se apresenta a ele um espaço rico, mas desprovido de qualquer imersão naquele espaço, diferentemente da configuração subjetiva, algo similar à câmera subjetiva, que permite o espectador-enunciatário um espaço vivido, em que se tem uma maior interação com espaço do filme.

¹⁸ Trecho original: Again, it is only natural that while attempting to define the form taken by the *you*, we have been led to speak of the modalization of space. The coincidence is manifest in our four configurations: the objective shot reveals, to a spectator considered to be a simple witness, an anonymous space rich with detail but deprived of a seeing subject; the impossible objective shot reveals a literally unforeseeable space, both the product and limit of a technical performance, to a spectator in solidarity with the camera; interpellation, which implies a spectator through an *aside*, suggests a reversible space potentially available to a character appearing within the diegesis; and finally, the subjective shot shows, to a spectator become character, a lived, interior space, marked by the character's physical and psychological interaction. This encounter has real legitimacy. The enunciation, in effect, gives a kind of life to the discourse, and defines the profile of those who claim to operate the énoncé as well as the contours of the énoncé's proposed world. From its “zero mark”, the enunciation organizes in a single gesture the subjects implicated in the text (the articulation of the “ego”) as well as the spaces that the text assumes and exposes (the articulation of the “hic”). In this sense, the kinship between the ideal addressee and the geography of the visible is rooted in the initiating act of the game.

Figura 14 – Espaço do filme: a casa



Fonte: Paloma (2022).

Figura 15 – Espaço do filme: a plantação de mamão



Fonte: Paloma (2022).

Figura 16 – Espaço do filme: o balneário



Fonte: Paloma (2022).

Os espaços do filme, que produzem essa ilusão referencial, são distribuídos da seguinte maneira: no nível macro, temos a cidade de Saloá, cidade pequena, cujas figuras da vegetação e da distribuição topológica das casas e ruas confirmam essa iconização; no nível micro, há a casa de Paloma, de Zé e da filha dela, Jenifer, casa simples, que também serve de salão para Paloma exercer a sua profissão de cabeleireira de noivas. Além disso, a casa também é o lugar de abrigo e de afeto entre Paloma, Zé e a filha de Paloma, Jenifer. Também há outros espaços, como a igreja católica, espaço almejado por Paloma para a celebração de seu matrimônio, o bordel, onde trabalham outras mulheres trans, amigas de Paloma, e a igreja nova do sertão, na casa do próprio padre, localizada em um sítio, logo às margens de Saloá.

É importante dizer que se situam ora desfocados ora fora do campo de visão, do enquadramento, logo do espaço projetado pelos fotogramas, aquelas personagens que proferem falas preconceituosas e intolerantes (conforme a *Figura 14*).

Nas palavras de Aumont:

[...] o quadro é que institui um fora do campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, eventualmente, os efeitos necessários à sua nova impulsão. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora do campo é a sua medida temporal, e não somente de maneira figurada: é no tempo que se desdobram os efeitos do fora do campo. O fora do campo como lugar do potencial, do virtual, e também da desapareição e do desvanecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente (Aumont, 1989, p. 30 *apud* Gaudreault; Jost, 2009, p. 113).

Nessa direção, vemos que o enquadramento, mesmo quando não mostra essas personagens, as insere na ação, principalmente por meio da *voz-off* na cena, a fim de suscitar o efeito de sentido do desaparecimento ou do desvanecimento dessas personagens preconceituosas e intolerantes¹⁹. Como consideram Gaudreault e Jost (2009), o enquadramento, pela própria existência, constitui uma exclusão, na medida em que, tudo que ele não é, está potencialmente situado sobre os seus lados ou em suas circunvizinhanças, ou seja, o fora de campo.

4.2 OS PERCURSOS TEMÁTICOS E FIGURATIVOS

Seguindo o percurso de engendramento dos sentidos, chegamos à semântica do nível discursivo. Nessa etapa, os actantes do nível narrativo tornam-se atores especificados pelo discurso e os valores assumidos por esses actantes sujeitos transformam-se em temas, que

¹⁹ A respeito dessas personagens fora de campo, o diretor Marcelo Gomes disse, em entrevista, que esse realmente foi o sentido por ele almejado. Link da entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=zQzRA3fvnZI>.

podem ser definidos como “a disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados (vale dizer, em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa” (Greimas; Courtés, 2016, p. 495).

Como vimos, as estruturas narrativas, de modo geral, podem conter características do imaginário humano. Esse caráter geral, no entanto, tende a diminuir quando da passagem para as estruturas discursivas, que são, a seu turno, mais específicas. Isso ocorre porque, para Greimas (2014, p. 73), “[...] as configurações discursivas – motivos e temas – mesmo tendo um caráter muito geral e sendo capazes de realizar migrações translinguísticas, estão sujeitas à filtragem relativizante que as liga aos espaços e às comunidades semioculturais”.

Nessa direção, na semântica discursiva ocorre a transformação dos percursos narrativos em percursos temáticos, os quais são cobertos pelas figuras, que asseguram a coerência do discurso por meio das isotopias figurativas e, conseqüentemente, temáticas. Disso decorrem os processos de tematização e de figurativização, que resultam nas duas grandes classes de discursos: os discursos não figurativos (ou abstratos) e os discursos figurativos (Greimas; Courtés, 2016).

Na tematização, os valores do sujeito narrativo são traduzidos em temas organizados, sendo a figurativização o meio pelo qual é estabelecida a forma sensorial desses temas na enunciação (Cortina; Marchezan, 2011). Ainda como fazem saber Cortina e Marchezan (2011), a figurativização varia entre os tipos de discurso, podendo ser ocasional ou abranger todo o discurso, a exemplo da literatura. Todavia, todos os discursos são figurativos, o que os diferencia é a intensidade de figurativização, daí a justificativa na separação das duas classes de discursos (temáticos: mais abstratos e menos concretos; e figurativos: menos abstratos e mais concretos). Como sabemos, o discurso fílmico é altamente figurativo. Por essa razão, exploremos a seguir a noção de figurativização em semiótica.

4.2.1 A figurativização

É a partir da figurativização que a enunciação busca criar efeitos de realidade. Ou seja, tudo se passa a partir da relação entre enunciador e enunciatário. Este adere ao discurso daquele com base na realização de temas e figuras que o sujeito da enunciação faz uso a fim de garantir ao seu enunciado certo caráter “verdadeiro”, estabelecendo relação com o mundo cultural e de valores em que ambos estão situados. “Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de

realidade” (Barros, 2005, p. 66). Reforça essa ideia Bertrand (2003), quando pondera que a figuratividade na linguagem se baseia no contato cultural de veridicção entre sujeitos e suas crenças compartilhadas.

O conceito de figura em semiótica possui diversos desdobramentos²⁰, retenhamos aquilo que nos ajuda na compreensão dos processos de figurativização no filme: as figuras discursivas são a passagem dos temas à concretude. Isso ocorre na medida em que se define como figura a tradução da percepção do mundo natural em língua natural (Barros, 2001). Lembremo-nos das discussões fenomenológicas já situadas na obra inaugural da semiótica, *Semântica estrutural* (1973), quando Greimas aloca a percepção como anterior à significação.

Como argumenta Barros:

Falar de figuras discursivas é, de qualquer forma, retomar a discussão da relação entre língua (ou discurso) e realidade. Na rápida incursão pela semântica estrutural, definiram-se as figuras nucleares pela exteroceptividade, ou seja, pela conversão de certos elementos da expressão do mundo natural em traços do conteúdo das línguas naturais. O procedimento de figurativização discursiva tem a ver com a definição, aí proposta, de figuras, pois são figuras do conteúdo, determinadas por traços “sensoriais”, que particularizam e concretizam os discursos abstratos. A relação intersemiótica — mundo e língua — não deve ser entendida como a instauração de laços analógicos entre realidade e discurso ou de confusão entre imagens do mundo e figuras discursivas. *O discurso figurativizado resulta da construção do sentido efetuada pelo sujeito da enunciação, trabalho esse representado sob a forma do percurso gerativo. O discurso não é a reprodução do real, mas a criação de efeitos de realidade, pois se instala, entre mundo e discurso, a mediação da enunciação* (Barros, 2001, p. 117, grifos nossos).

Nesse sentido, mais uma vez, está em jogo a relação entre enunciador e enunciatário quando da intenção daquele em fazer este crer no efeito de realidade produzido no enunciado. Vimos que essa questão também está instaurada na sintaxe discursiva por meio da projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço, que no caso do filme são substituídas pela relação enunciador(eu)-enunciado(ele)-enunciatário-espectador(tu) e pelo aspecto durativo do presente de continuidade. Como as figuras discursivas são utilizadas a fim de criar “imagens do mundo” e, conseqüentemente, criar o efeito de verdade do discurso, elas especificam os antropônimos, os topônimos e os cromônimos, que correspondem, respectivamente, aos procedimentos da sintaxe discursiva: actorialização, espacialização e temporalização (Greimas; Courtés, 2016).

Em *Paloma* (2022), os temas abordados pelo enunciador do filme são revestidos pelas figuras espaciais que caracterizam o cenário do filme, a cidade de interior chamada Saloá no sertão pernambucano, pela figura temporal do aspecto durativo do presente de continuidade

²⁰ Conforme as discussões empreendidas por Bertrand (2003).

depreendido a partir dos diálogos, tempo também de andamento lento em consonância com a vida sossegada das cidades de interior, além de estar semanticamente revestido por aspectos que remetem a dado período cronológico, como as tecnologias ali representadas (televisão, rádio etc.). Finalmente, as figuras dos atores e dos seus percursos figurativos que resultam em papéis temáticos também revestem semanticamente os temas abordados no filme.

Quadro 14 – Figuras discursivas do filme *Paloma* (2022)

FIGURAS DISCURSIVAS		
ANTROPÔNIMOS	TOPÔNIMOS	CRONÔNIMOS
<p><i>Paloma, Zé, Jenifer, Padre João Manuel, padre Luiz Gonzaga, amigas do bordel, amigas agricultores etc.</i> (personagens do filme de modo geral).</p>	<p><i>Saloá-PE, cidade localizada no sertão pernambucano (cidade fictícia homônima a cidade real). Em relação aos microespaços dentro do macroespaço do filme, a cidade de Saloá, destacamos a casa em que moram Paloma, Zé e Jenifer, lugar seguro e de amor, onde Paloma transita sem dificuldades. Também destacamos a plantação de mamão onde trabalha Paloma, lugar onde encontra preconceito por parte do patrão, e o bordel, onde possui uma rede de apoio por meio das outras mulheres trans que lá vivem e trabalham.</i></p>	<p><i>Há no diálogo entre o padre local e Paloma (quadro 6) a figura discursiva da passagem temporal e da permanência dos valores e das normas da igreja católica durante o tempo: “A igreja decretou essa lei há mais de mil anos. Muita coisa mudou, o mundo mudou muito, mas a igreja... a igreja não mudou”. No caso do discurso fílmico, majoritariamente visual, temos, ainda, a última etapa da figurativização, a iconização, figuras já constituídas que produzem a ilusão referencial (Greimas; Courtés, 2016). De tal modo, a luz do dia, o escuro da noite demarcando os períodos da passagem do tempo. Além disso, também é possível observar a iconização de objetos tecnológicos que significam determinado tempo cronológico (a televisão e o rádio marcam o período de contemporaneidade da narrativa fílmica).</i></p>

Fonte: elaboração do autor (2024).

O papel temático é a representação de um tema ou de um percurso temático sob a forma actancial. A conjunção dos papéis actanciais com os papéis temáticos define o ator (Greimas e Courtés, 2016). Em *Paloma* (2022), a partir da conjunção dos papéis actanciais da sua protagonista com os papéis temáticos por ela desenvolvidos, chegamos ao ator do discurso **Paloma**. No filme, esse ator desenvolve diferentes papéis temáticos: a agricultora, a cabeleireira, a mãe, a companheira, a religiosa e, sobretudo, a mulher. Isso ocorre na medida em que os valores, ou mesmo só um valor, possibilitam o desenvolvimento de diversos percursos temáticos (Barros, 2001).

No filme, o objeto de valor do poder fazer e do poder ser da transgeneridade, logo da mulheridade²¹ e da feminilidade, ocorre de forma plena a partir dos temas sexual e de gênero quando das relações homem-mulher, papéis respectivamente desempenhados por Zé e Paloma; de forma restrita no tema socioeconômico, na medida em que pode fazer o papel de cabeleireira, mas não pode ser uma mulher (conforme a censura que a cliente fez a Paloma no momento em que esta diz que gostaria de casar-se na igreja católica), pode fazer o trabalho de uma agricultora, mas também não pode ser uma mulher, tendo em vista as constantes falas preconceituosas de seu chefe, que acredita estar lhe fazendo um favor ao deixá-la trabalhar para ele, o que nos leva à marginalização dessas pessoas; religioso, Paloma pode fazer os rituais estabelecidos pela igreja, como o batismo, a eucaristia, a crisma, mas não pode ser mulher; matrimônio, Paloma não pode fazer e não pode ser, do ponto de vista da igreja católica, mas pode fazer e pode ser a partir do ponto de vista da nova igreja do sertão, casando-se nessa igreja como afirmação da sua identidade de gênero e, desse modo, podendo ser parte da comunidade de Saloá. O que nos garante essa compreensão são as isotopias estabelecidas ao longo do discurso fílmico.

A isotopia, inicialmente, pode ser definida como “um conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme da narrativa” (Greimas, 1975, p. 174). Desse modo, a partir desse gesto de leitura busca-se a superação das ambiguidades à procura de uma coerência discursiva. Essa coerência é assegurada pela reiteração dos temas e a repetição das figuras. Dentro do quadro da semântica discursiva, a isotopia temática diz respeito à repetição de unidades semânticas abstratas. Em *Paloma* (2022), a partir do percurso da protagonista, há a recorrência da unidade semântica da transgeneridade, como vimos, em oposição à cisgeneridade, temas que estão, por sua vez, atrelados aos temas da mudança advinda das performances de gênero *versus* conservadorismo social e religioso.

No que diz respeito à isotopia figurativa, ela ocorre a partir da “redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas” (Barros, 2005, p. 71). Se pegarmos os diálogos entre **Paloma** e a sua amiga no momento da escrita da carta ao papa, apresentados no *Quadro 8*, temos as seguintes figuras estabelecidas pelo discurso verbal: “**Paloma:** *vivo amigada com meu marido Zé, com ele eu crio a minha filha Jenifer... O presente mais maravilhoso que Deus me deu. Nasci homem, mas sou mulher (ênfase facial)” (27min-29min). Temos aqui as figuras verbais “*Nasci homem, mas sou mulher*” que recobrem o tema*

²¹ Sob a perspectiva da política *queer*, o termo “mulheridade” refere-se à performance do papel de gênero feminino.

da transgeneridade. Vale dizer que esse percurso figurativo não se apresenta somente por meio do discurso verbal, mas sobretudo pelo discurso visual.

Desde as primeiras cenas somos testemunhas tanto da sexualidade quanto do gênero performado por **Paloma**. Essa relação entre sexo biológico e performance de gênero está explicitamente ilustrada na cena do banho de **Paloma** após ter relações sexuais com Zé. Observamos um nu frontal que não deixa dúvida sobre o tema da transgeneridade que será desenvolvido no filme. Nessa direção, alguns temas desenvolvidos no nível discursivo, que recobrem valores perseguidos no nível narrativo, podem ser representados a partir dos seguintes termos em oposição das estruturas elementares do discurso fílmico: **transgeneridade/cisgeneridade** e **mudança/conservadorismo**. Essas categorias de base asseguram os percursos de leitura do filme.

Chegamos a esses temas devido a possibilidades de percursos de leituras diversos instaurados com base em pluri-isotopias, que são a superposição de isotopias diferentes num mesmo discurso (Greimas; Courtés, 2016). Assim, podemos tanto ler o filme por meio do tema da transgeneridade diante da cisgeneridade, quanto das mudanças sociais frente ao conservadorismo, ou ainda da religiosidade das pessoas *queers*.

4.2.2 As relações entre temas e ideologias

De acordo com o que vimos, o conceito de filme é altamente figurativo, nele há revestimento semântico desde o espaço, o tempo e os atores em cena. A recorrência desses traços semânticos garante a coerência do discurso cinematográfico. Essa coerência também é assegurada pelos temas revestidos por essas figuras. Gostaríamos agora de tecer algumas reflexões sobre as relações entre os temas abordados no filme e a relação com as ideologias (ou valores) que circulam por meio de outros textos e discursos dos atores sociais.

Como faz saber Portela (2019), a questão da ideologia sempre esteve posta em semiótica, só que revestida por outra terminologia, axiologia. Esse termo, além de garantir uma coerência para o programa teórico da semiótica, afastava as camadas de sentido que o termo ideologia possui por causa dos seus usos em diversos tipos de discurso: político, social, filosófico, econômico etc.

Todavia, ponderam Schawrtzmann e Portela (2017), a semiótica brasileira sempre se preocupou tanto com as análises estruturais e internas dos processos de significação quanto com as questões, por assim dizer, ideológicas dos discursos. Os autores citam como exemplos os trabalhos da professora Diana Luz Pessoa de Barros e do professor José Luiz Fiorin. Em

relação ao professor Fiorin, vale destacar um dos seus livros que trata especificamente dessas questões sob a perspectiva semiótica, *Linguagem e ideologia* (2007).

Para Fiorin (2007), a linguagem é um fenômeno altamente complexo, por isso mesmo estudado por vários domínios do conhecimento e sendo abordado por múltiplos pontos de vista. A linguagem é, a um só tempo, individual e social, física, fisiológica e psíquica. Desse modo, não há contradição ao afirmar que ela sofre determinações sociais e também possua certa autonomia frente a essas formações sociais. O autor propõe, então, o estudo da linguagem com base nas distinções de níveis e dimensões. Indo das estruturas abstratas até as estruturas concretas, ao modo semiótico; do sistema à realização concreta.

Do sistema vimos que ele se comporta como estruturas virtuais disponíveis para o uso, conforme, por exemplo, as estruturas narrativas. Já a realização concreta seria o revestimento semântico dessas estruturas virtuais, dessas possibilidades do uso. Em relação à semântica discursiva, o autor (2007, p. 19) argumenta:

O campo das determinações inconscientes é a semântica discursiva, pois o conjunto de elementos semânticos habitualmente usado nos discursos de uma dada época constitui a maneira de ver o mundo numa dada formação social. Esses elementos surgem a partir de outros discursos já construídos, cristalizados e cujas condições de produção foram apagadas. Esses elementos semânticos, assimilados por cada homem ao longo de sua educação, constituem a consciência e, por conseguinte, sua maneira de pensar o mundo. Por isso, certos temas são recorrentes na maioria dos discursos: os homens são desiguais por natureza; na vida, vencem os mais fortes; o dinheiro não traz a felicidade etc. A semântica discursiva é o campo da determinação ideológica propriamente dita. Embora esta seja inconsciente, também pode ser consciente.

A partir dessas considerações, podemos depreender do filme que: a) ele aborda diferentes formações ideológicas e b) essas formações ideológicas correspondem a formações discursivas, que possuem um conjunto de temas e figuras que materializam dada visão de mundo. Sem aprofundar as discussões, gostaríamos de pontuar que o conceito de formação ideológica em Fiorin (2007) remete à visão de mundo, no bojo das discussões do marxismo, e o conceito de formação discursiva tem a ver com a manifestação dessas formações ideológicas. Ambos os conceitos passam por um reelaboração do autor, evidentemente.

Essas observações nos levam a um terceiro ponto: c) as formações discursivas que materializam, por meio dos discursos, as visões de mundo não estão isoladas, logo os discursos não estão isolados. Como argumenta Fiorin (2007), os discursos sempre partem de outros discursos já construídos e cujas condições de produção foram apagadas. Essa perspectiva nos permite relacionar essas discussões com a noção de interdiscurso.

Para Charaudeau e Maingueneau (2002), todos os discursos estão atravessados pela interdiscursividade, de modo que esta é uma propriedade constitutiva na relação entre os discursos. À semelhança do que é o intertexto para o texto, é o interdiscurso para o discurso. Os autores ainda pontuam o interdiscurso no sentido restrito e no sentido amplo. No primeiro caso, o interdiscurso diz respeito ao conjunto de discursos do mesmo campo, os quais mantêm entre eles relações de delimitação recíproca; no segundo caso, o interdiscurso está relacionado a um conjunto de unidades discursivas, de modo que o discurso entra em relação com essas unidades de modo explícito ou implícito.

A partir dessas reflexões, Maingueneau (2008), situa a noção da interdiscursividade com base na seguinte relação hierárquica: Universo Discursivo, Campo Discursivo e Espaço Discursivo. As formações discursivas estariam ora em interação em dada conjuntura (Universo Discursivo), ora em concorrência e delimitando-se em dada região do Universo Discursivo (Campo Discursivo) ou podem ser colocadas em relação a fim de analisar os seus discursos (Espaços Discursivos).

Ademais, como argumenta Louro (2016), a partir das discussões em torno de sexo e gênero desenvolvidas nos últimos séculos, “é possível dizer que novos discursos, outra retórica, outra *episteme* se instalam e, nessa nova formação discursiva, a sexualidade passa a ganhar centralidade na compreensão e na organização da sociedade” (Louro, 2016, p. 80).

Considerando os percursos figurativos e temáticos da transgeneridade instaurados no filme a partir do ator discursivo **Paloma**, podemos ver que se manifesta uma visão de mundo transgressora, na medida em que subverte as relações de sexo e gênero estabelecidas pelo determinismo biológico e mantido pelas instituições sociais, como a família, a igreja etc. Discursivamente, essa visão de mundo é materializada tanto pelos diálogos entre a protagonista trans com os demais personagens quanto pela sua própria figura.

Desse modo, o enunciador do filme instaura visões de mundo antagônicas a partir da protagonista trans, que estará disputando o seu espaço discursivo com outros atores em dada conjuntura. Retomando algumas categorias de base do discurso fílmico, podemos estabelecer algumas relações interdiscursivas entre os discursos instaurados no filme e outros de ordem social, filosófica e política. Começemos pela relação transgeneridade *versus* cisgeneridade.

Sabemos que contemporaneamente as políticas de identidade sexual e de gênero têm ganhado notoriedade. Está em seus fundamentos a noção de descentramento do sujeito homogêneo que ocupava as reflexões do mundo ocidental. Isso porque, como figura discursiva, as concepções acerca do sujeito humano dependem das formas e das racionalidades que embasam os discursos de cada período histórico. Para Hall (2006), houve

cinco importantes descentramentos da concepção de indivíduo enquanto uma identidade plena.

O primeiro descentramento da concepção de indivíduo enquanto identidade soberana vem do pensamento marxista, para o qual o homem só se desenvolve sob as condições dadas. O segundo vem de Sigmund Freud (1856-1939), a identidade, a sexualidade e os desejos ocorrem sob processos psíquicos e simbólicos do inconsciente. O terceiro surge com Ferdinand de Saussure (1857-1913), o significado é instável, logo o fechamento (a identidade) é perturbado pela diferença. O quarto advém de Michel Foucault (1926-1984), a partir de uma genealogia do sujeito moderno, o indivíduo está sob o poder disciplinar. O quinto, por fim, ocorre com o surgimento teórico e de mobilização social do feminismo. É a partir do feminismo, como pondera Hall (2006), que surge, por sua vez, a política de identidade. Ou seja, as identidades vão sendo construídas com base em cada movimento, o que possibilitou o debate sobre a formação das identidades sexuais e de gênero.

Desse modo, o feminismo colocou sob perspectiva a subordinação da mulher aos moldes sociais de então. Esse debate propiciou o engendramento de novas discussões a respeito dos papéis desempenhados por homens e mulheres na sociedade. Antes de tudo, a noção de determinismo biológico é refutada a partir da noção de gênero. Nessa direção, gênero implicará uma distinção entre cultura e biologia. O termo gênero:

[...] rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm a capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior. Em vez disso, o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar “construções culturais” – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. “Gênero” é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (Scott, 1995, p. 75).

Entretanto, de acordo com Nascimento (2021), ainda que as feministas tenham avançado com o conceito de gênero, persiste a ideia de que o sexo anatômico/biológico guardaria alguma verdade a respeito da “natureza feminina”. Em suas palavras, “por mais que o gênero seja cultural, o sexo seria esse limite imposto pela natureza que a cultura só poderia transpassar, operar, mas nunca produzir” (Nascimento, 2021, p. 38). Ajuda a superar esse fundacionalismo biológico e determinismo biológico o conceito de tecnologia apresentado pelo filósofo Michel Foucault retrabalhado por Lauretis (2019).

Para Lauretis (2019), nem a sexualidade nem o gênero são propriedades do corpo natural, logo não há anterioridade dessas propriedades no que diz respeito aos humanos. A

partir dessa perspectiva, gênero é processo e produto, sendo a tecnologia de gênero responsável pelas proliferações discursivas que produzem as feminilidades e as masculinidades. Aprofundam essas discussões Preciado (2014), quando trata do sexo com tecnologia, portanto, como algo a se produzir, e Butler (2017), para quem gênero é o dispositivo que produz o sexo. É a partir desse entendimento de que não somos nossos corpos, mas fazemos nossos corpos que Nascimento (2021) propõe algumas discussões sobre a questão trans e o transfeminismo.

Para Nascimento (2021), é preciso romper com as narrativas de origem, com os essencialismos, diluir as fronteiras entre o biológico e o cultural a fim de entender o gênero como performance, como processo de produção de corpos e de sexo. Nessa direção, as diversas formas de feminilidades podem se materializar nos corpos sem a pretensa natureza feminina, que definiria a mulher. Para a autora, o único radicalismo concebível dentro do feminismo e do transfeminismo é aquele que recusa universalidades rasas, “que limitam nossas trajetórias de opressão. Há diferentes modos de viver as mulheridades e as feminilidades; são muitas as possibilidades de se performar gêneros” (Nascimento, 2021, p. 41).

Ademais, a autora aborda o não lugar das pessoas travestis na construção de suas identidades. Ao não se reconhecerem pertencentes ao gênero masculino como ele é normatizado, a travestis é negado o direito de se definirem como mulheres por não possuírem a genitália “certa”. Assim,

A adesão de mulheres transexuais e travestis ao feminismo como transfeministas pode ocorrer com o reconhecimento de nossas performances de gênero, tanto dentro das mulheridades e/ou feminilidades, quanto das performances dissidentes, como as travestigeneridades, enquanto gênero originário. Isto é, entende-se a travestigeneridade como gênero originário, no sentido de ser um gênero próprio, um gênero em si, para além do binarismo homem e mulher – as travestigeneridades apresentam-se como mais um gênero, ou um terceiro gênero (Nascimento, 2021, p. 53).

A autora propõe, portanto, que se produza o terceiro gênero, a travestigeneridade. Como sabemos, a cisgeneridade, conforme a própria autora nos explica, resulta da justaposição de sexo e gênero, em uma produção unilateral e natural de corpos de homens e mulheres reconhecidos e legitimados como naturais. O conceito da cisgeneridade visa à explicitação da produção desses corpos normatizados. Ao lado do conceito de transgeneridade, a cisgeneridade tensiona as relações de produção e de legitimidade dos corpos, fazendo ver que as identidades sexuais e de gêneros são performances e são

produzidas histórica e discursivamente. A autora recorre aos exemplos dos discursos de patologização a respeito das pessoas que fugiam à norma para argumentar acerca de como se dá a construção dessas identidades.

À vista disso, ficam evidentes as relações interdiscursivas presentes no filme. A partir do ator discursivo **Paloma**, o enunciador do filme instaura uma visão de mundo (uma formação ideológica materializada a partir de uma formação discursiva) que transgride as normas de sexualidade e de gênero, além de tensionar os ambientes e as convenções conservadoras por meio do desejo de casar-se na igreja católica que emerge da protagonista, mostrando a complexidade da construção dessa identidade.

Assim, põem-se em contraste dois campos discursivos a respeito da construção da identidade sexual e de gênero: a transgeneridade *versus* a cisgeneridade, em concorrência e delimitando-se, bem como temos o contraste do campo discursivo religioso conservador, representado pelo padre João Manuel, pelo papa e pela comunidade preconceituosa, *versus* o campo discursivo religioso progressista, representado pelas figuras do padre da nova igreja do sertão, padre Luiz Gonzaga e as personagens ao redor desse núcleo²². Logo, na semântica discursiva é possível deprendermos as visões de mundo, ou as formações ideológicas, que ora estão imbricadas na produção da significação do filme aqui em análise.

²² O discurso conservador ora em análise é aquele baseado em um fundamentalismo católico, ou seja, discurso de recrudescimento de valores, como família e constituição do homem e da mulher a partir das leis naturais ou divinas. É interessante observar, todavia, como demonstra Silva (2023), que a partir da metade do século XX, surge no Brasil o discurso dos evangélicos progressistas, grupo voltado às questões raciais, sexuais, e de desigualdade econômica no país. Além desse movimento evangélico, também é importante discutir sobre o crescente número de igrejas inclusivas, igrejas cristãs não ligadas diretamente ao segmento evangélico nem ao católico, algo parecido com a figura da igreja nova do sertão, no filme. Link da matéria da BBC News Brasil sobre as igrejas inclusivas: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/120329_igrejas_tolerancia_gays_lgb.

5 AS RELAÇÕES ENTRE O PLANO VISUAL E O DISCURSO CINEMATOGRAFICO

É portanto estudando concretamente as imagens tomadas na sua totalidade que pouco a pouco reconhecemos e procuramos definir este sistema de significado, de tipo semissimbólico, que é a semiótica plástica, onde os dois termos de uma categoria do significante podem ser homologadas com os de uma categoria do significado²³ (Floch, 1985, p. 14-15, tradução nossa).

Neste capítulo, teceremos algumas considerações sobre o plano expressivo ou visual do filme em consonância com o discurso por ele veiculado. Partiremos, para tanto, dos principais estudos cinematográficos acerca da montagem em interface com os estudos advindos da semiótica plástica ou visual de base greimasiana, de modo a abordar os tipos de montagem presentes no filme e as relações entre conteúdo e expressão na análise de cenas, ou fotogramas. O nosso intuito é saber, sem esgotar o assunto, como a montagem influi no processo de construção de significação do filme, bem como analisar no nível micro, ou seja, do fotograma, as relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, que convergem na instauração da significação proposta no nível macro da montagem/narrativa fílmica.

5.1 A MONTAGEM CLÁSSICA E OS SEUS DESDOBRAMENTOS

Tentando definir a montagem de modo mais amplo, e também abstrato, a fim de desenvolver reflexões com base em uma perspectiva teórico-analítica, Aumont *et al* (1995, p. 62) escrevem: “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ ou organizando sua duração”. É importante destacar que essa definição, como os próprios autores colocam, é de interesse teórico-analítico, uma vez que cada realizador/diretor/montador desenvolve as suas próprias técnicas e definições.

De outro modo, mas não tão díspar, como fazem saber Aumont e Marie (2012), a montagem é colocar uns após os outros os fragmentos ou os planos²⁴ de um filme a partir de

²³ Trecho original: C'est donc en étudiant concrètement des images prises dans leur globalité que nous avons petit à petit reconnu et cher- ché à définir ce système de sens, de type semi-symbolique, qu'est la sémiotique plastique, où les deux termes d'une caté gorie du signifiant peuvent être homologués à ceux d'une catégorie du signifié.

²⁴ Plano designa a impressão e a projeção em superfície plana de uma imagem. Além disso, essa imagem representa um certo campo, sendo o plano dessa imagem paralelo a outros planos imaginários dispostos em

uma ordem estabelecida, bem como a partir de um comprimento igualmente determinado de antemão. Essa definição vem da própria prática tradicional dos montadores, o que indica uma reflexão empírica sobre os processos envolvidos na montagem. V. Pudovkin (2018), de forma didática, ajuda-nos a melhor entender esse processo ao definir a montagem como:

A construção de uma cena a partir de planos, de uma sequência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de sequências e assim por diante, chama-se montagem. A montagem é um dos instrumentos de efeito mais significativos ao alcance do técnico e, por extensão, também do roteirista (Pudovkin, 2018, p. 51).

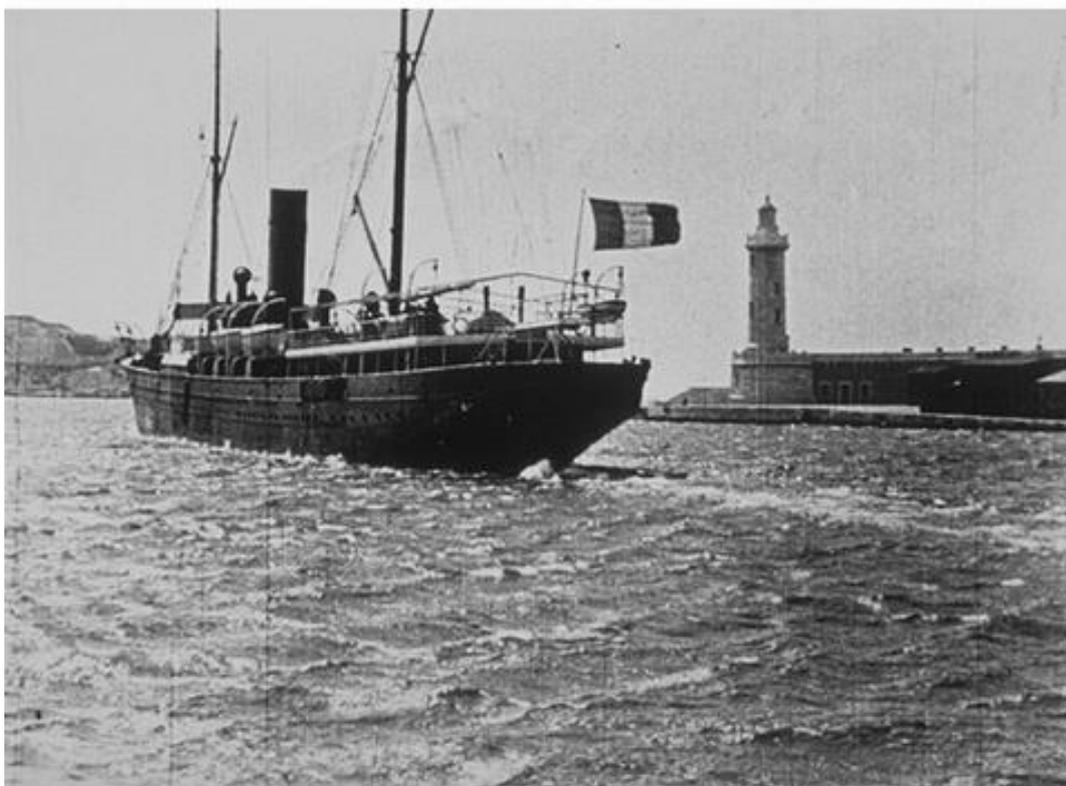
Observemos como o autor acima citado estabelece uma ordem no processo de montagem, partindo de uma unidade menor, a cena, passando pelos planos, até chegar às sequências. Antes do aprimoramento dessa técnica, os primeiros filmes, chamados de “vistas”, eram apenas compostos por um único plano. Foi a introdução de vários planos, de forma progressiva e rápida, no início dos anos 1900, que impulsionou os desenvolvimentos das técnicas do que viria a ser a montagem. Todavia, a introdução desses vários planos era feita de maneira ainda despreocupada com as possibilidades criativas ou com efeitos de sentidos de uma sequência cronológica mais fluida, na medida em que os planos eram semiautônomos, somente colados de ponta a ponta.

Ainda de acordo com Aumont e Marie (2012), foi a partir de 1910 que os modos das relações formais e semânticas entre planos sucessivos foram aperfeiçoados, a exemplo do *raccord*, tipo de montagem que tende a apagar, por assim dizer, as mudanças de planos, garantindo que o espectador concentre a sua atenção na continuidade da narrativa visual. Ao mesmo tempo que se desenvolveram técnicas de montagem, surgiu a profissão de montador, figura central no desenvolvimento da linguagem clássica do cinema, baseada na clareza, na não repetição, na linearidade e na sequencialidade.

Recuperando rapidamente alguns fatos históricos com base nos estudos de Reisz e Millar (1978), vemos que os primeiros filmes dos irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo, eram simplesmente registros sobre algo banal, como a partida de um transatlântico. Com a câmera posicionada diante do assunto escolhido, filmavam até que a película virgem terminasse. Desse modo, “usavam a câmara cinematográfica como mero instrumento de registro, cuja única vantagem sobre a máquina fotográfica era a capacidade de captar o movimento” (Reisz; Millar, 1978, p. 4).

profundidade. Também pode designar tanto quadro ou enquadramento, como imagem fílmica unitária (Aumont; Marie, 2012).

Figura 17 – Départ d'un Transatlantique, irmãos Lumière (1897)



Fonte: [Départ d'un transatlantique | Catalogue Lumière \(catalogue-lumiere.com\)](http://catalogue-lumiere.com).

Indo um pouco além das intenções dos irmãos Lumière, Georges Méliès procurou em seus filmes a construção de uma narrativa em vários episódios. Todavia, em seus filmes residiam as limitações da representação teatral, ou seja, cada incidente é posicionado contra um fundo único, como nos atos de uma peça, o que constitui uma unidade independente no espaço e no tempo; “as cenas nunca se iniciam num lugar para continuarem noutra; a câmara, sempre posicionada a certa distância dos atores e de frente para o pano de fundo, permanece imóvel e ausente do local da ação – precisamente como um espectador num teatro” (Reisz; Millar, 1978, p. 5).

Paralelamente a Méliès, Edwin Porter desenvolveu a técnica de construção do filme a partir de material previamente filmado, algo sem precedentes. Esse método possibilitou a compreensão de que o significado de um plano não é necessariamente independente, de modo que podia ser modificado e subordinado a outros planos. Ao desenvolver esse método, Porter pôde apresentar uma ocorrência longa e complexa, diferentemente da continuidade sincopada de Méliès, em que se mostrava um ponto de cada vez. Além disso, o método de ligação adotado por Porter permitiu que os diretores transmitissem uma sensação cronológica dos

eventos aos espectadores. “Porter havia demonstrado que cada plano, registrando uma parte incompleta da ação, é uma unidade em si, e que os filmes se fazem com essas unidades. Ficava, assim, estabelecido o princípio fundamental da montagem” (Reisz; Millar, 1978, p 7-8).

Com base nesse princípio, outros métodos de montagem serão desenvolvidos, sempre garantindo a ligação da continuidade visual da narrativa. Vale a pena chamar atenção para a busca na construção de significados específicos na elaboração das novas técnicas de montagem. Vejamos que, para Méliès, era importante o desenvolvimento de uma narrativa em episódios, diferentemente do simples registro da ocorrência de um incidente banal do cotidiano, como a partida de um transatlântico. Já para Porter, era importante desenvolver uma narrativa de modo cronológico, garantindo o sentido da continuidade da dimensão temporal da história. Essas técnicas, trabalhadas sobre os aspectos expressivos e materiais do filme, reverberam conteúdos, significações específicas.

É ainda exemplo dos desdobramentos da montagem a ênfase dramática dada por W. Griffith em seus filmes. Nas palavras de Reisz e Millar:

A descoberta fundamental de Griffith foi, portanto, a noção de que a sequência cinematográfica deve ser constituída por planos incompletos, cuja ordem e escolha são determinadas pela necessidade dramática. A câmara de Porter registrava imparcialmente a ação a partir de uma distância determinada (ou seja, em plano de conjunto); Griffith, porém, demonstrou que a câmara podia representar importante papel na narração da estória. Dividindo um incidente em fragmentos curtos e colocando a câmara na posição mais adequada para registrá-los, podia dar ênfase diferente a cada plano para controlar a intensidade dramática dos acontecimentos, à medida em que transcorria a estória (sic) (Reisz; Millar, 1978, p. 13).

Enquanto Porter cortava de uma imagem para outra por questões materiais, na medida em que era inviável acomodar em um só plano todos os incidentes que desejava mostrar, Griffith cortava, por questões dramáticas, buscando dar ênfase, com a mudança de ponto de vista, um novo detalhe da cena maior, detalhe essencial para o drama em dado momento do filme. À vista disso, sentimo-nos mais confortáveis em relação às técnicas de montagens, pois conseguimos fazer relações com as montagens dos filmes atuais

Por exemplo, como no caso em análise, em determinados momentos, o filme busca dar ênfase ao melhor ponto de vista da câmera para capturar um sentimento ou emoção ali construídos. Vejamos abaixo no fotograma, como a câmera em *close-up* foca o rosto da protagonista a fim de capturar a tristeza com um pouco de revolta que ela sente quando tem o seu pedido de casamento negado pelo papa:

Figura 18 – fotograma da cena da recusa do casamento de Paloma na igreja católica



Fonte: *Paloma* (2022).

Obviamente, o método de Griffith encontrou limitações que foram sendo superadas com o passar do tempo e conforme a engenhosidade dos realizadores/diretores/montadores e teóricos do cinema.

Esse rápido apanhado histórico possibilita-nos, agora, avançar em alguns tipos específicos de montagem propostos por um dos grandes nomes dos estudos cinematográficos, Marcel Martin (2005). Procuraremos investigar como se constrói a montagem do filme *Paloma* (2022) a partir das técnicas discutidas por esse autor. Desse modo, veremos como o arranjo geral da narrativa visual do filme produz certas significações, e como essas significações estão articuladas com a construção, em nível menor, da composição das cenas.

Para o teórico francês Marcel Martin (2005, p. 167), a montagem é o elemento mais específico da linguagem cinematográfica, “e que uma definição de cinema não pode deixar de conter a palavra «montagem». Digamos desde já que *a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração*” (grifos do autor). O autor prossegue as suas observações a partir da distinção de dois tipos de montagem: a montagem narrativa e a montagem expressiva.

A montagem narrativa é aquela que consiste em ordenar vários planos em uma sequência lógica ou cronológica no intuito de contar uma história. Cada um dos planos significa um conteúdo de acontecimentos, de modo a contribuir para fazer avançar a ação “sob o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da acção segundo uma

relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador)” (Martin, 2005, p. 167).

A montagem expressiva, por sua vez, tem a ver com as justaposições de planos a fim de criar um choque por meio de duas imagens. “Neste caso, a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma ideia; deixa então de ser um meio para constituir um fim” (Martin, 2005, p. 167). Longe de facilitar as ligações de um plano ao outro, nesse tipo de montagem, buscam-se os efeitos de ruptura no pensamento do espectador. Essas rupturas, por meio da confrontação de planos, traduzem a ideia que o realizador almeja expressar.

Exemplo de montagem expressiva é quando, após receber a recusa do padre para celebrar o seu casamento na igreja católica, há um corte da conversa entre Paloma e o padre João Manuel para um plano que tem em seu *mise-en-scène*, na cena, um plano geral da queimada da vegetação:

Figura 19 – Montagem expressiva em Paloma (2022)



Fonte: *Paloma* (2022).

Em *Paloma* (2022), preponderantemente, há a presença da montagem narrativa, na medida em que se persegue no transcorrer do filme o estabelecimento de casualidades. As ações bem encadeadas são o que permite ao espectador a compreensão do drama e o adensamento dos conflitos ali instaurados de maneira fluida: é a história da busca de uma mulher trans pelo direito de casar-se na igreja e todos os percalços por ela enfrentados.

Figura 20 – Fotograma do casamento de Paloma e Zé



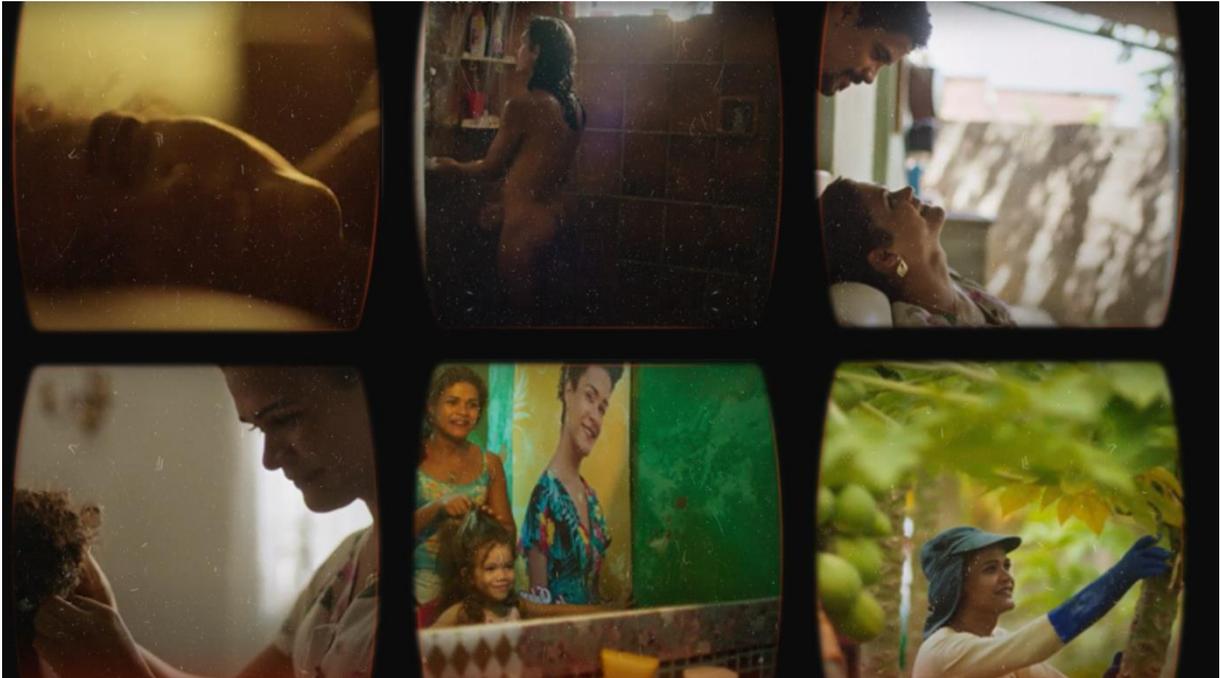
Fonte: *Paloma* (2022).

A montagem narrativa em *Paloma* (2022) ainda segue uma subclassificação, de acordo com Martin (2005), aquela da narrativa linear. Expliquemos, para o autor, há quatro tipos de montagem narrativa: a linear, que segue uma ordem lógica e cronológica; a invertida, que altera a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e dramática; a alternada, em que duas ou mais ações justapõem-se e juntam-se ao final do filme; e, por fim, a paralela, um pouco parecida com a precedente, mas se distinguindo por causa da indiferença pelo tempo, permitindo aproximar acontecimentos que podem estar cronologicamente afastados e que não estão, necessariamente, conectados.

Paloma (2022) segue um percurso linear na medida em que acompanha a história da protagonista a partir de acontecimentos encadeados, regidos por uma lógica cronológica de ações sem interrupções ou desenvolvimentos de ações paralelas nem retomadas no tempo. Vale dizer, acompanhamos apenas o momento da vida da protagonista em busca do direito de casar-se na igreja católica, arranjo narrativo explorado anteriormente por meio do percurso gerativo de sentido. Ou seja, só acompanhamos esse corte temporal da vida da protagonista, sendo as fases anteriores e posteriores ignoradas.

Sobre o caráter linear da narrativa visual, vejamos como se comportam as cenas, entendidas como o desenrolar de uma determinada ação, a partir de fotogramas, entendidos como a imagem unitária do filme (Aumont; Marie, 2012), com base nos três atos episódicos do filme (ver *Quadro 2*).

Figura 21 – A montagem narrativa linear no primeiro ato do filme



Fonte: *Paloma* (2022).

No primeiro ato, temos as cenas iniciais nos mostrando a relação amorosa entre Paloma e Zé ao raiar do dia. Após isso, somos levados a testemunhar a nudez de Paloma enquanto toma banho, o que nos revela a sua identidade de gênero, trata-se de uma mulher trans. Em seguida, temos o casal trocando carícias no alpendre da casa dele. Na continuidade das ações, vemos Paloma em seu trabalho como cabeleireira, terminando o dia a cuidar do cabelo da sua filha, Jenifer. No dia seguinte, Paloma está em seu trabalho como agricultora e, assim, sucessivamente vamos acompanhando esse outro dia da protagonista.

No segundo ato, temos, então, o surgimento da perturbação desse equilíbrio apresentado no primeiro ato. Movida pelo sonho de casar-se na igreja católica, aqui, acompanhamos Paloma, na hora de dormir, comunicar a Zé o seu desejo de casar-se na igreja. Pela manhã, ela pede a benção ao padre João Manuel, que recusa o pedido, deixando-a arrasada. Tempo depois, ainda insiste e pede a uma amiga que escreva uma carta ao papa, o único capaz de mudar as leis da igreja católica. Após certo período, recebe a recusa papal, fica resignada, mas, à noite, recebe uma notícia que lhe traz novamente esperanças, o padre João Manuel indica-lhe outro padre que pode conceder as bênçãos matrimoniais. Nos dias seguintes, segue o planejamento do casamento.

Figura 22 – Montagem narrativa linear no segundo ato do filme



Fonte: *Paloma* (2022).

No terceiro e último ato, temos, então, o casamento de Paloma, a realização do seu sonho. Contudo, intensificam-se a intolerância e o preconceito contra o casal. Zé separa-se de Paloma. Já com uma postura mais desencantada com a vida, Paloma sai de Saloá. Encerra-se o filme.

Figura 23 – Montagem narrativa linear do terceiro ato do filme



Fonte: *Paloma* (2022).

Esses poucos fotogramas já nos ajudam a compreender a continuidade linear estabelecida pela montagem do filme. Essa organização permite-nos além de um estabelecimento cronológico das ações, tendo uma fluidez espacial e temporal, uma maior atenção à narrativa principal, evitando interrupções e desvios na linha do tempo. Percebamos, ademais, que, durante todo o filme, nunca temos uma cena sem a presença da protagonista, isso reforça a ideia de que ela é a personagem de destaque. Estamos, pois, testemunhando uma parte de sua vida.

A montagem narrativa linear, portanto, como um método de construção da narrativa visual, leva-nos a significar o filme como uma realidade muito próxima a nós. A partir da narrativa visual da história de Paloma, somos levados à identificação, na medida em que compartilhamos com ela de figuras do mundo que, costumeiramente, fazem parte do cotidiano de muitos nós. É a iconização que se sobressai na feitura do filme, a última etapa do processo de figurativização, como vimos no capítulo sobre as estruturas discursivas. Além disso, ainda que todo filme seja icônico e indicial, vemos em *Paloma* (2022) uma estética muito próxima da realista, uma vez que “produz um forte efeito de real” (Aumont; Marie, 2012, p. 252). Nesse sentido, pudemos ver como o plano expressivo do cinema, mas diretamente ligado às técnicas de montagem, auxiliam na construção de significações.

5.2 A SEMIÓTICA VISUAL E AS RELAÇÕES ENTRE O PLANO DO CONTEÚDO E O PLANO DA EXPRESSÃO

Agora, procuraremos estabelecer as relações do plano expressivo com o plano do conteúdo do discurso fílmico a partir de desenvolvimentos ulteriores da semiótica greimasiana, especialmente a semiótica visual ou plástica com base na análise de alguns fotogramas do filme *Paloma* (2022).

Após a fase *standard* da semiótica greimasiana, centrada especialmente nas estruturas narrativas do percurso gerativo de sentido, desenvolveram-se os estudos voltados às questões da expressão. Ao focar as relações entre expressão e conteúdo, a semiótica francesa busca o estabelecimento de ordem na arbitrariedade da relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão (Pietroforte, 2023).

O plano da expressão manifesta a figuratividade, que é resultado da geração da significação, descrita pelo percurso gerativo de sentido. Isso quer dizer também que o plano da expressão manifesta os valores que foram investidos na figuratividade presente em dado texto desde o seu nível fundamental. Desse modo, é possível estabelecer essas relações entre o

plano do conteúdo e o plano da expressão em textos verbais, visuais e sincréticos, sendo o filme pertencente a este último caso. No filme ora em análise, o plano da expressão, isto é, a narrativa visual, manifesta os valores por nós já analisados no nível fundamental do discurso fílmico, no seu plano do conteúdo, a exemplo dos valores de base *fantasia versus realidade*.

Para um dos principais nomes dos estudos visuais ou plásticos dentro da semiótica greimasiana, Jean-Marie Floch (1985, p. 16, tradução nossa), a abordagem da semiótica plástica tenciona refletir “sobre as qualidades sensíveis dos significantes visuais e sobre as condições motivadoras da relação semiótica, entre forma de expressão e forma de conteúdo”²⁵. Isso porque, nas palavras do autor:

A imagem, por exemplo, não será, para o semioticista, o próprio tipo do signo icônico ou da mensagem composta por signos icônicos; pelo contrário, será abordado como um texto-ocorrência, ou seja, como resultado de um processo complexo de produção de sentido, cujas etapas, essencialmente, não são diferentes daquelas do processo gerador de qualquer outro texto, linguístico ou não. E a própria iconicidade será, em última análise, definida como a produção de um efeito de sentido de “realidade”, característico não de uma determinada língua ou signo, mas de um certo tipo de discurso que explora conotações sociais e, entre outras coisas, o que uma determinada sociedade pensa de suas diferentes linguagens quanto às suas respectivas relações com a “realidade”²⁶ (Floch, 1985, p. 12, tradução nossa).

Nessa direção, o autor, ao afirmar que o estudo da imagem pelo semioticista não corresponde ao estabelecimento de signos icônicos, busca estabelecer procedimentos que levem em conta o próprio significante e estabelece, à semelhança da análise do plano do conteúdo, categorias de verificação desse significante para a descrição dos seus significados. Como tivemos a oportunidade de ver, quando tratamos dos temas e figuras do filme aqui em análise, a iconização remonta à última etapa da figurativização, logo produz uma ilusão referencial e particularizante, dependente de um discurso que explora conotações sociais determinadas.

Para Greimas e Courtés (2016), quando se busca definir o conceito de iconicidade para definir uma semiótica qualquer ou seu plano de expressão em conjunto, esse gesto apresenta desvantagens. Primeiro, considerar a semiótica visual como uma analogia do mundo natural é

²⁵ Trecho original: [...] sur les qualités sensibles des signifiants visuels et sur les conditions de motivation de la relation sémiotique, entre forme de l’expression et forme du contenu.

²⁶ Trecho original: L’image, par exemple, ne sera pas, pour le sémioticien, le type même du signe iconique ou du message constitué de signes iconiques; au contraire, elle sera abordée comme un texte-occurrence, c’est-à-dire comme le résultat d’un processus complexe de production du sens, dont les étapes, pour l’essentiel, ne sont pas différentes de celles du processus générant n’importe quel autre texte, linguistique ou non. Et l’iconicité elle-même sera finalement définie comme la production d’un effet de sens de « réalité », caractéristique non pas de tel langage ou de tel signe mais d’un certain type de discours exploitant les connotations sociales et, entre autres, ce que telle société pense de ses différents langages quant à leurs rapports respectifs à la « réalité ».

perder-se no labirinto dos pressupostos positivistas, reconhecendo que se saiba o que seja a “realidade”, de modo que se saiba também o que são os “signos naturais” que produziram determinada semiótica. Segundo, nega-se a semiótica visual como tal, uma vez que a análise de uma superfície plana articulada (um fotograma, por exemplo) consistiria na identificação dos signos icônicos e na lexicalização deles em uma língua natural. Sendo assim, para Greimas e Courtés, não é surpreendente que:

[...] a pesquisa dos princípios de organização dos signos, assim reconhecidos, seja levada a se confundir com a de sua lexicalização e que a análise de um quadro, por exemplo, se transforme afinal em uma análise do discurso sobre o quadro. O caráter específico da semiótica visual se dilui nessas duas macrosemióticas, que são o mundo natural e as línguas naturais (Greimas; Courtés, 2016, p. 250).

Floch (1985) persegue, portanto, o estudo da relação entre o “olho” e o “espírito”, isto é, entre o visível e o sentido, na medida em que ele busca as qualidades visíveis dos objetos estudados sem apagar o seu significante. O objetivo é compreender as condições de produção ao mesmo tempo que a intencionalidade de certo tipo de relação entre um significante visual e um significado. De acordo com Santos e Portela (2023), Floch e o grupo liderado por ele, o ateliê de semiótica planar ou visual, procuraram, direcionados ao significante, integrar a semiótica visual à economia geral do projeto greimasiano com base no estabelecimento de procedimentos comuns de análise.

Ou seja, partindo do que propõe Greimas em *Sobre o sentido* (1975), Floch e o seu grupo consideram a correlação entre o pano do conteúdo e o da expressão por meio do uso concomitante de procedimentos de verificação, no nível do significante, e de descrição da significação. “Dessa maneira, o significante, sendo constituído de categorias próprias, poderia significar tal qual o significado, só que obedecendo a uma organização lógico-semântica da forma” (Santos; Portela, 2023, p. 76-77). Como ponderam Santos e Portela, Floch parte da hipótese segundo a qual:

Levar em consideração o significado investido nas categorias utilizadas pelo significante visual talvez permita compreender [...] como, em certos tipos de universos plásticos, o conteúdo das pinturas ou imagens (lendas, narrativas, alegorias...) está ligado à sua expressão por cores, linhas, formas particulares [...]; as formas iconizadas, a cena representada seriam apenas o pretexto “figurativo” para transmitir “o que querem dizer” as cores e as linhas (Floch, 1978, p. 13 *apud* Santos; Portela, 2023, p. 77).

Nessa direção, podemos ver essas categorias plásticas sendo construídas a partir das investigações presentes no livro *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit* (Floch, 1985).

Floch (1985) considera, então, que a semiótica plástica é caracterizada, tanto pelo fato de ser o sistema semissimbólico a governar a semiose, a relação significante-significado, quanto pelo fato de a substância da expressão ser visual. Como faz saber Pietroforte (2004), Floch define a semiótica plástica a partir dos domínios da semiótica poética.

Recuperando rapidamente algumas informações, podemos ver que a semiótica poética baseia-se na definição da função poética da linguagem de Roman Jakobson (1995). Para este autor, “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (Jakobson, 1995, p. 130). Em outros termos, a projeção do eixo paradigmático no eixo sintagmático. À guisa dessa definição, a semiótica define a poeticidade do mesmo modo:

Quando no plano de expressão de um texto verbal há uma rima, as relações paradigmáticas estabelecidas entre significantes semelhantes são projetadas no eixo sintagmático; e quando no plano de conteúdo há uma metáfora, são projetadas as relações paradigmáticas estabelecidas entre significados (Pietroforte, 2004, p. 9).

Embora essas projeções sejam responsáveis pela poeticidade, não são necessariamente semissimbólicas. Isso porque é necessário que haja uma relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Por exemplo, se em determinado quadro as cores frias presentes na composição da tela estiverem associadas ao conteúdo do profano e as cores quentes ao conteúdo do sagrado, temos aí uma projeção no eixo sintagmático da relação entre os paradigmas que formam tanto a categoria de expressão *cor quente versus cor fria* quanto a de conteúdo *sagrado versus profano*. De tal modo, é poética toda relação semissimbólica, porém nem toda relação poética é semissimbólica (Pietroforte, 2004).

O semissimbolismo, portanto, é a copresença de dois termos contrários de uma categoria em uma mesma superfície, diferentemente do simbolismo, que é o sistema em que há conformidade total entre expressão e conteúdo (balança = símbolo da justiça). São três categorias do plano de expressão, ou categorias plásticas, para a análise dos textos visuais: a cromática (cores); a eidética (formas); e a topológica (posição) (Pietroforte, 2023).

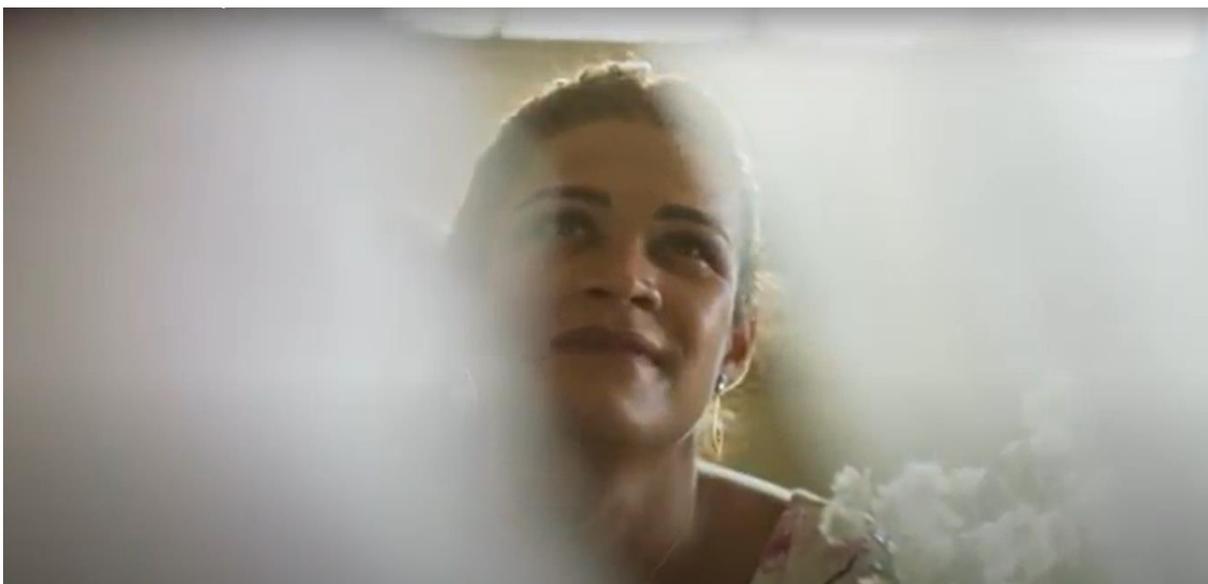
Como nos debruçaremos sobre a imagem para estudar as relações semissimbólicas, é importante que façamos uma rápida distinção entre a imagem vista e a imagem imaginada. A imagem vista diz respeito ao plano da expressão plástica, sendo assim, um desenho de uma casa, por exemplo, é formado por categorias plásticas (formas, cromatismo e topologias). Já a imagem imaginada é aquela que tem a ver com o plano do conteúdo, às categorias plásticas de um desenho de uma casa somam-se formas semânticas, propriedades conceituais. A

manifestação desse desenho é a tradução das categorias de conteúdo de uma casa a partir das categorias de expressão (Pietroforte, 2023).

Utilizamos, como já se observou, o conceito de fotograma para tratar da imagem unitária de determinada cena. A partir de agora, sempre que fizermos menção aos fotogramas, iremos tratá-los com base nas relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, que correspondem aos conceitos de imagem vista e imagem imaginada.

A seguir, temos a imagem unitária, ou fotograma, da cena do casamento da cliente de Paloma. Nesse momento, somos apresentados à vontade de Paloma de casar-se na igreja católica. Confirma essa intenção o diálogo que precede esse fotograma. Temos aqui, em *close-up*, o rosto da protagonista. Essa imagem vista manifesta, a partir de categorias plásticas, a categoria semântica fundamental, do plano do conteúdo, *fantasia versus realidade*.

Figura 24 – Fotograma da relação entre fantasia versus realidade



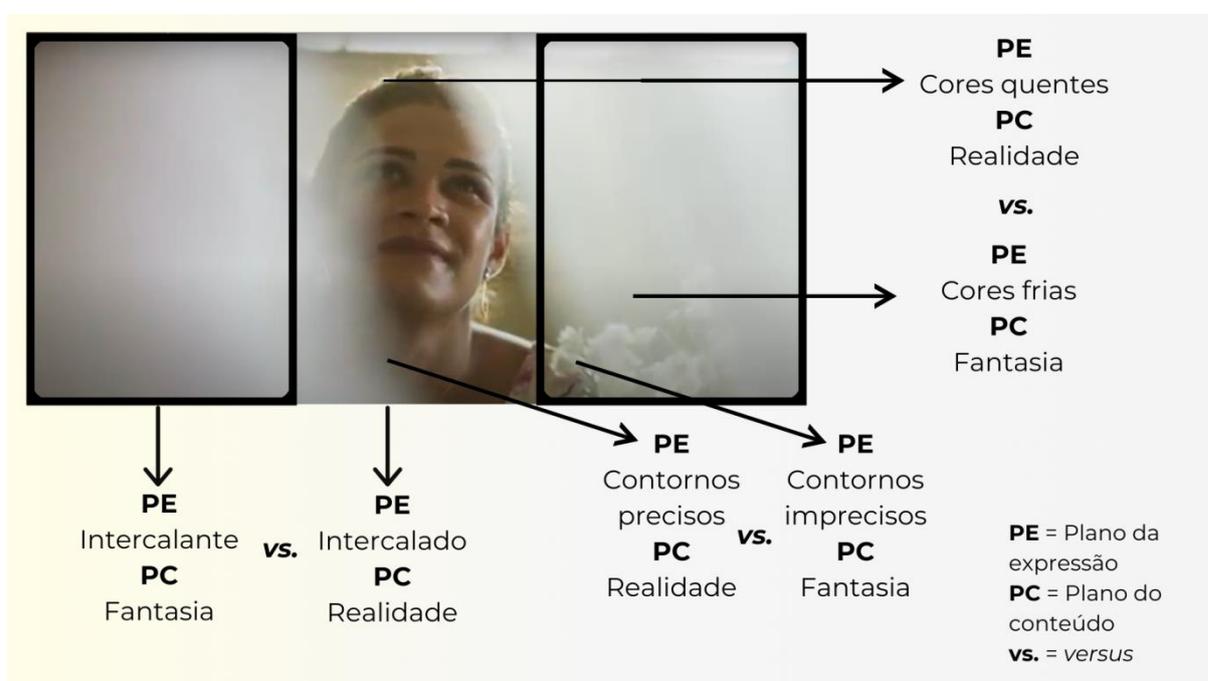
Fonte: *Paloma* (2022).

A começar pela categoria topológica, podemos nos valer da seguinte distribuição: linear, articulada em *intercalante vs. intercalado* e planar, articulada em *circundante vs. circundado*. Quando o *circundante* circunda parcialmente o *circundado*, realiza-se como *cercante vs. cercado*, quando circunda totalmente há duas possibilidades: *marginal vs. central* (o *circundado* está no centro do plano), ou *englobante vs. englobado* (o *circundado* não está no centro do plano *circundante*). No fotograma acima, a distribuição topológica é linear: *intercalante vs. intercalado*. A esses termos da categoria plástica topológica correspondem os termos *fantasia vs. realidade*. Como em ordem sequencial, surgem na imagem vista, da esquerda para a direita, o intercalante (o véu da noiva), depois o intercalado (Paloma) e, por

fim, novamente o intercalante. Paloma está no meio, ocupando o lugar da realidade cujo intercalante é a fantasia.

Em relação à categoria eidética (formas), vemos que há *contornos imprecisos* (o véu da noiva) *versus* *contornos precisos* (o rosto de Paloma). Correspondem a essas categorias do plano da expressão, as seguintes categorias do plano do conteúdo: *fantasia versus realidade*. Por fim, no que diz respeito à categoria cromática (cores), no plano da expressão, há as categorias *cores frias versus cores quentes*. Correspondem a essas categorias do plano da expressão, as seguintes categorias do plano do conteúdo: *fantasia versus realidade*.

Figura 25 – Relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão



Fonte: elaboração do autor (2024).

Na imagem unitária a seguir, temos a cena seguinte à cena em que o padre João Manuel nega o pedido feito por Paloma para que ele celebrasse o seu casamento na igreja católica. A partir de um plano geral, plano em que não conseguimos identificar com muita nitidez as figuras humanas, mas conseguimos ver o fundo e o entorno (Edgar-Hunt; Marland; Rawle, 2013), vemos Paloma caminhando por uma estrada de terra e ao fundo montes e uma queimada. Essa imagem vista manifesta, a partir de categorias plásticas, as categorias semânticas fundamentais, do plano do conteúdo, *grandeza versus pequenez*, *devastação versus preservação* e *vida versus morte*.

Figura 26 – Fotograma da relação entre grandeza versus pequenez



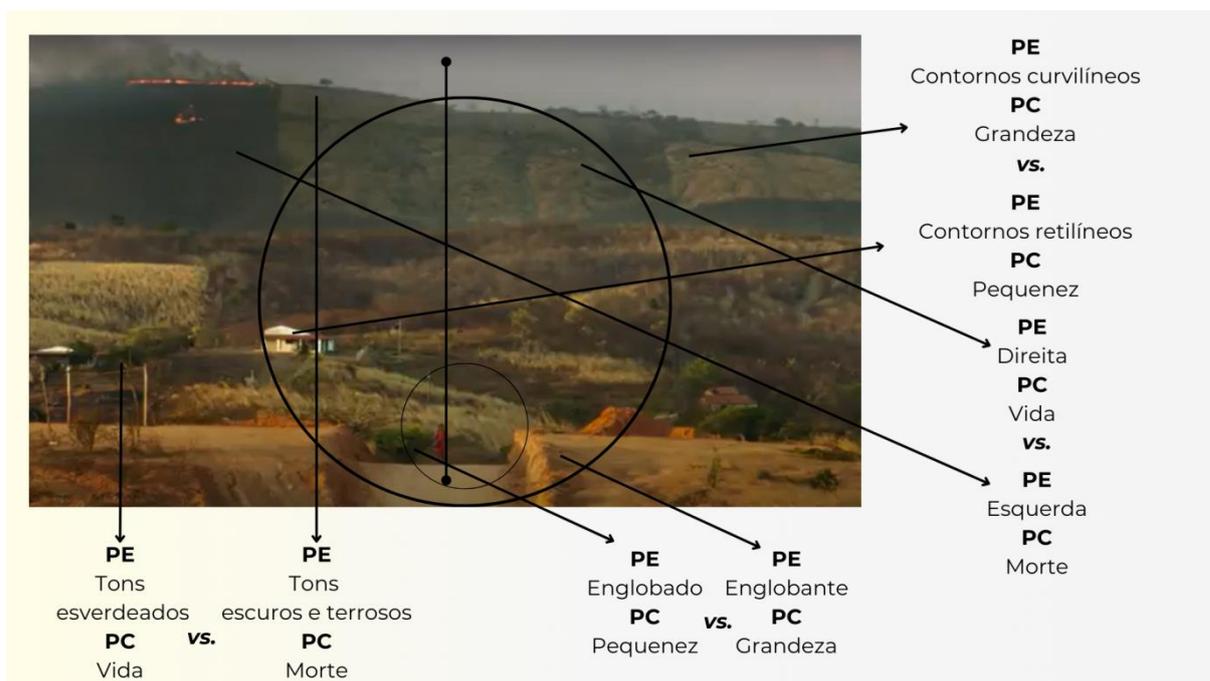
Fonte: Paloma (2022).

Em relação às categorias topológicas, temos a distribuição planar *englobante* (os montes atrás de Paloma) *versus englobado* (Paloma e as casas), às quais correspondem as categorias do plano do conteúdo *grandeza versus pequenez*. Ainda podemos, a partir da distribuição linear, dar conta da organização desse fotograma com base nas categorias *esquerda versus direita*, às quais correspondem as categorias do plano do conteúdo *morte versus vida*.

Em relação à categoria eidética, temos as categorias *contornos curvilíneos* (os montes) *versus contornos retilíneos* (Paloma e as casas) correspondendo às categorias do plano do conteúdo *grandeza versus pequenez*. Atinente à categoria cromática, as categorias *tons escuros terrosos versus tons claros esverdeados* correspondem às categorias do plano do conteúdo *morte versus vida*. É importante observar que Paloma também sintetiza os opostos.

Localizada ao centro, ela representa um termo complexo ao reunir em si ao mesmo tempo, no plano expressivo topológico, *esquerda* e *direita*, pois está entre as duas disposições que correspondem, no plano do conteúdo, a *morte* e *vida*; ainda ela reúne em si, no plano expressivo cromático, *tons escuros* e *tons claros* (a composição de seu vestido vermelho com a cor de sua pele), que também correspondem ao plano do conteúdo *morte* e *vida*.

Figura 27 – Relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão



Fonte: Elaboração própria (2024).

No fotograma abaixo, vemos, mais uma vez em plano geral, Paloma caminhando por uma estrada coberta por copas de árvores. Essa cena é a que se segue a cena em que Paloma não aceita mais o preconceito do seu patrão e o enfrenta. Essa imagem vista manifesta, a partir de categorias plásticas, as categorias semânticas fundamentais, do plano do conteúdo, *perigo versus segurança*, isso porque vai preparando a ação de perseguição por uma caminhonete, quando a noite cair, que sofrerá Paloma, pulando uma cancela para escapar dos seus perseguidores. Esse fotograma, portanto, dá o tom de tensão necessário ao desenvolvimento da ação de perseguição. Além disso, essa imagem vista também pode manifestar as categorias semânticas fundamentais, do plano do conteúdo, *sombrio versus iluminado*, na medida em que, embora o caminho estreite-se e fique cada vez mais sombrio para Paloma, há ainda um caminho iluminado.

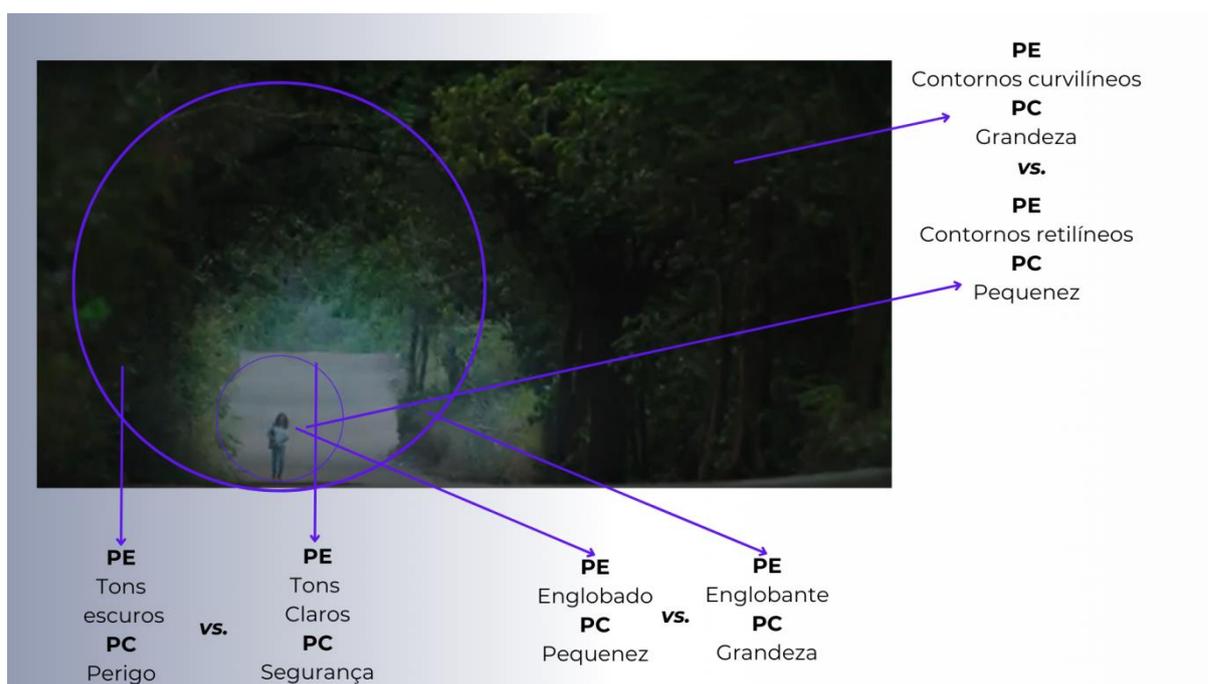
Figura 28 – Fotograma da relação entre perigo versus segurança



Fonte: Paloma (2022).

A começar pela categoria topológica, temos, novamente, a distribuição planar *englobante* (as árvores e as copas das árvores) *versus englobado* (Paloma e a estrada). Corresponde a essa categoria topológica a categoria do plano do conteúdo *grandeza versus pequenez*. Atinentes à categoria eidética, temos as categorias *contornos curvilíneos* (árvores e copas) *versus contornos retilíneos* (Paloma e estrada). Corresponde a essa categoria eidética a categoria do plano do conteúdo *grandeza versus pequenez*. Por fim, à categoria cromática *tons escuros versus tons claros* corresponde tanto a categoria do plano do conteúdo *perigo versus segurança*, quanto a categoria do plano do conteúdo *sombrio versus iluminado*.

Figura 29 – Relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão



Fonte: Elaboração própria (2024).

Vemos, portanto, que as categorias plásticas, próprias do significante, do plano da expressão, também possuem um modelo de verificação e descrição à semelhança do plano do conteúdo a partir do percurso gerativo de sentido. Nos fotogramas acima analisados, as categorias plásticas exploradas nos permitiram compreender as relações semissimbólicas entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Na relação do conteúdo *fantasia versus realidade*, valores assumidos pela protagonista em seu percurso narrativo, vemos se somarem às relações plásticas da disposição, da forma e da cor, o que visualmente contribuiu para a construção poética dos sentidos de fantasia e de realidade presentes no discurso fílmico.

Do mesmo modo, a relação *grandeza versus pequenez* foi visualmente construída de modo impactante a ser manifestada pela disposição *englobante versus englobado*, reforçando o sentido e o sentimento de pequenez enfrentado por Paloma após a recusa do padre e após a perda do seu casamento e a perda do seu emprego. Além disso, as categorias cromáticas ajudaram a construir ora a relação *vida versus morte* a partir da relação plástica *tons esverdeados versus tons escuros e terrosos*, ora a relação *perigo versus segurança* por meio da categoria *tons escuros versus tons claros*.

Nesse sentido, a partir da análise da imagem unitária ou fotograma por meio da semiótica plástica de base greimasiana pudemos identificar o processo de construção das

significações da parte visual do filme aqui em análise. Essas relações expressivas corroboram para a construção da significação do discurso fílmico.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a produção audiovisual aqui abordada demandou uma discussão teórico-metodológica que garantisse a explicitação das relações dos mecanismos de produção da sua significação. Desse modo, a semiótica de base greimasiana auxiliou-nos na busca da compreensão desses processos, ainda que o *corpus* se apresentasse complexo, devido à constituição que lhe é própria, ou seja, um produto resultante das linguagens verbal e visual. Conseguimos com o arcabouço teórico-metodológico adotado nos aproximar dele e fazer ver as suas relações de sentido.

Desse modo, vimos, nos capítulos sobre as estruturas narrativas e as estruturas discursivas, que a semiótica delimita campos autônomos para a articulação da significação e construção metassemiótica. As estruturas narrativas, mais abstratas, englobam os níveis fundamental e narrativo, com componentes sintáticos e semânticos, representando a instância inicial do percurso gerativo. Em relação ao nível fundamental do texto fílmico, conseguimos determinar algumas categorias de base na produção dos sentidos, tais como **conservadorismo versus mudança** e **cisgeneridade versus transgeneridade**. Esses termos de base são assumidos como valores pelos sujeitos no nível narrativo, momento em que vemos o sujeito Paloma em busca de casar-se na igreja católica a fim de afirmar-se parte do sistema de relações sexuais e de gênero daquela comunidade, o que lhe fora negado visto que não cumpria a cisgeneridade requerida.

Ou seja, é movida pelo desejo ingênuo, de uma fantasia, que segue o sujeito Paloma em busca do objeto de valor casamento na igreja católica, afirmando o conservadorismo religioso e as normas impostas por ele para que homens e mulheres possam ter uma vida conjugal e sexual sob as bênçãos divinas. Como não está em conjunção com o objeto de valor cisgeneridade, objeto requerido pelos sujeitos-destinadores-julgadores igreja católica, papa, padre João Manuel e comunidade conservadora e preconceituosa de Saloá, Paloma não pode performar, logo não lhe é concedida a competência necessária para casar-se na igreja católica. Frustrada, nega esse objeto de valor. Tudo muda, porém, quando recebe um auxílio do padre João Manuel, que lhe indica uma denominação cristã inclusiva, a nova igreja do sertão, presidida pelo padre Luiz Gonzaga. Agora, reanimada e movida por um desejo condizente com a realidade, passa a perseguir o objeto de valor casamento na igreja cristã inclusiva, afirmando a mudança social e religiosa na concepção das relações sexuais e de gênero.

Além desse modelo semiótico de análise da narrativa fílmica, abordamos as forças sociais operadas na construção de identidade durante o percurso de Paloma. Não podendo ser,

assimilada pela comunidade de Saloá, pois diferente demais para passar como qualquer outro, nem podendo ser excluída, o que implicaria uma ação inaceitável, embora a sua amiga do bordel tenha sido excluída, Paloma situa-se entre a segregação (o Outro não podendo dominá-la, segrega-a) e a admissão (ainda que não possa dominá-la por inteiro, há a possibilidade de contato entre a sua identidade e as diferentes identidades ao seu redor).

Ela está, portanto, entre a posição não disjuntiva e a posição não conjuntiva, é uma identidade em trânsito e em confrontos constantes com as alteridades ao seu redor. Além disso, vimos como, a partir do ajustamento, Paloma contagia os que estão ao seu redor, levando-os a buscar realizar-se com ela, como o faz o padre João Manuel e a sua amiga que escreve a carta ao papa e lhe ajuda na preparação da cerimônia. A realização mútua implica a plenitude do sujeito, momento em que Paloma concretiza as suas potencialidades. Com base na análise das estruturas narrativas, pudemos responder ao objetivo específico *descrever o percurso narrativo da protagonista, determinando os seus objetos de valor*.

Já no capítulo a respeito das estruturas discursivas, pudemos analisar os processos de enunciação no discurso cinematográfico, respondendo ao objetivo específico *determinar os processos de colocação no discurso cinematográfico de atores, tempo e espaço da narrativa fílmica*. Assim, vimos que são instaurados em *Paloma* (2022), um eu (enunciador/direção), um ele (enunciado/filme) e tu (enunciatário/espectador). Essa relação advinda da reelaboração da concepção de enunciação pela semiótica greimasiana nos permitiu ampliar a sua aplicabilidade a trocas comunicacionais que extrapolam o verbal. Com base na assunção dessas categorias, vemos que o filme desenvolve-se majoritariamente a partir de uma configuração discursiva objetiva, instaurando o enunciário-espectador como testemunha dos fatos que ali são desenvolvidos, o que gera efeitos de sentidos de imersão e de verdade, visto que somos colocados no meio dos acontecimentos como observadores, contudo sem intervir.

Em consonância com o efeito de observação causado pela configuração objetiva, pudemos ter a chance de, a partir do conceito de observador advindo dos estudos sobre a linguagem verbal como aquele que é instaurado no discurso enunciado por meio da debreagem, reelaborar essa noção com base em estudos voltados ao texto fílmico. Desse modo, o observador no texto fílmico, que nos guiará na recepção e na interpretação dos atores e dos seus programas narrativos, é o próprio olhar da câmera, observador desempenhado por um papel temático de narrador não explicitado no texto fílmico. Essa noção reelaborada permitiu-nos detectar a processualidade das manifestações temporais com base nos semas aspectuais manifestados a partir do olhar da câmera.

Assim, vimos que o filme possui, no geral, um andamento normal, nem acelera nem retarda. É como se deixasse as ações percorrerem o curso “normal” dos minutos. Noção aspectual quantitativa que acompanha todas as ações do filme, exceto quando das cenas do banho de espumas de Paloma, da história de princesa contada para a sua filha e da dança de Paloma e Zé, momentos em que temos a leve sensação de um andamento mais lento, e quando da cena do assassinato da sua amiga, momento que passa rápido. Em geral, esse andamento em ritmo “normal” está alinhado ao ambiente da história, uma pequena cidade no interior de Pernambuco, onde a calma das horas se faz presente. Por falar em presente, é a aspectualização qualitativa que nos possibilita inferir as manifestações temporais no filme, assim chegamos aos semas aspectuais durativo contínuo por meio do presente de continuidade. Ou seja, a história desenvolve-se sem retornos ou repetição. O que reforça o efeito de sentido de observação e imersão na história em curso que é suscitado no enunciatário-espectador.

Nessa direção, como todo discurso é um acontecimento, e este ocorre por meio de um tempo, espaço e pessoa, estamos, portanto, acompanhando o desenrolar das ações que vão afetando a construção da identidade da personagem Paloma. Testemunhamos como ela constrói a si mesma a partir da sua inserção no espaço da cidade pequena de Saloá, convivendo com pessoas preconceituosas, tentando seguir as performances dessas pessoas, como casar-se na igreja católica para ser uma mulher “direita”.

Em seguida, vimos que o filme é altamente figurativo, o que o inscreve na classe de discursos cuja presença da figurativização é dominante, diferentemente da classe de discursos temáticos, em que prevalecem as abstrações. Nessa direção, constatamos que os temas abordados pelo enunciador do filme são revestidos por figuras espaciais, temporais e atonais.

Caracterizam as figuras espaciais o cenário do filme, a cidade pequena chamada Saloá no sertão pernambucano. A figura temporal é o sema aspectual durativo do presente de continuidade depreendido a partir da observação do olhar da câmera e dos diálogos, tempo também de andamento lento em consonância com a vida sossegada das cidades de interior. O tempo também recebe investimentos semânticos a partir de elementos figurativos da iconização que incorporam as cenas, como a presença da televisão, do rádio etc., que remetem a um período contemporâneo, momento em que essas mídias estão situadas. Finalmente, as figuras dos atores e dos seus percursos figurativos que resultam em papéis temáticos.

Desse modo, a partir da conjunção dos papéis actanciais e dos papéis temáticos chegamos ao ator Paloma. No filme, esse ator discursivo desenvolve diferentes papéis temáticos, isso ocorre porque, como vimos, os valores, ou mesmo só um valor, possibilitam o

desenvolvimento de diversos percursos temáticos. Assim, o objeto de valor do poder fazer e do poder ser da transgeneridade, logo da mulheridade e da feminilidade, ocorre no filme sob a forma de tema sexual e de gênero, socioeconômico, religioso, e de matrimônio. O que nos garante essa compreensão são as isotopias estabelecidas ao longo do discurso fílmico. Essas reiterações permitem a construção da identidade narrativa de Paloma.

Esses temas, por sua vez, materializam discursivamente formações ideológicas, isto é, visões de mundo em contraste no filme. De tal modo, a partir do tema da transgeneridade, vemos o seu oposto cisgeneridade, relação que nos faz buscar conexões entre os discursos acerca da construção da sexualidade e de gênero que circulam em outros textos e discursos em nossa sociedade. Assim, vemos que, por meio do ator Paloma, são instauradas as relações interdiscursivas a respeito das discussões identitárias, nas quais se questionam as construções sociais desenvolvidas sobre os papéis de homem e mulher, fazendo ver que ambos são resultados de uma construção histórica e discursiva. Dessa maneira, conseguimos atingir o objetivo específico *identificar os temas abordados a partir da recorrência das figuras discursivas e as suas relações interdiscursivas no filme*.

No capítulo sobre as relações entre o plano visual e o discurso cinematográfico, pudemos ver que a semiótica plástica estabelece um modelo de verificação e descrição à semelhança do plano do conteúdo. Nos fotogramas analisados, as categorias plásticas exploradas nos permitiram compreender as relações semissimbólicas entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Na relação do conteúdo *fantasia versus realidade*, por exemplo, valores assumidos pela protagonista em seu percurso narrativo, vemos se somarem às relações plásticas da disposição, da forma e da cor, o que visualmente contribuiu para a construção poética dos sentidos do mundo imaginado pela protagonista *versus* a realidade preconceituosa da cidade em que se encontra. Desse modo, visualmente testemunhamos que o que é permitido às mulheres cisgêneros é proibido às mulheres trans, fazendo de Paloma uma identidade situada nas fronteiras, uma vez que, não performando o gênero e a sexualidade impostos pela sociedade, busca a sua autodeterminação por meio de outros caminhos, muito deles às margens, a exemplo de seu casamento realizado por um padre de uma igreja inclusiva pequena, em um espaço que não era propriamente um templo religioso.

Chegamos, portanto, a conclusão de que nossas pressuposições de pesquisas foram confirmadas e os nossos objetivos alcançados. Ainda pontuamos o valor heurístico do arcabouço teórico-metodológico da semiótica greimasiana, ou semiótica francesa, na medida em que se mostra eficiente no tratamento de linguagens sincréticas, como é o caso do filme aqui abordado.

Ademais, apontamos as possibilidades não exploradas neste trabalho, como a correlação das análises aqui empreendidas com as discussões da semiótica tensiva, ramo da semiótica greimasiana preocupada com o sensível. Acreditamos que as discussões da semiótica tensiva enriqueceriam as análises, uma vez que nos possibilitaria trabalhar os aspectos sensíveis e como eles são traduzidos em textos. Em trabalhos futuros dedicaremos essa discussão.

Por último, mas não menos importante, gostaríamos de mencionar a importância social do trabalho aqui desenvolvido, uma vez que possibilita o estabelecimento do diálogo da semiótica discursiva com outras áreas, como a teoria *queer*, contribuindo com as pesquisas LGBTQIA+ a fim de buscar formas não só de análise, mas também de resistência a toda e qualquer manifestação de preconceito e intolerância.

REFERÊNCIAS

- AARON, Michele (ed.). **New Queer Cinema: A Critical Reader**. Edinburgh: Edinburgh University, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Política e intolerância. *In*: FULANETI, Oriana N.; BUENO, Alexandre Marcelo (Org.). **Linguagem e política: princípios teórico-discursivos**. v. 1. São Paulo: Contexto, 2013. p. 71-92.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. A comunicação humana. *In*: FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à linguística I: objetos teóricos**. 6. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011. p. 25-54.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. 6. reimpr. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- BEIVIDAS, Waldir. **Semióticas sincréticas: posições (a linguagem do cinema)**. São Paulo: Annablume Editora, 2022.
- BEIVIDAS, Waldir. A teoria da linguagem de Hjelmslev: uma epistemologia imanente do conhecimento. **Estudos semióticos**. [on-line] São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-10, dez./2014-maio/2015. Disponível em: <http://revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística II**. Tradução de Eduardo Guimarães *et al.* Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Edna Maria F. S. Nascimento; Mariza Bianconcini Teixeira Mendes; Marisa Giannechini de Souza. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- BOAVENTURA, Luís Henrique; FREITAS, Ernani Cesar de. (2014). A encenação do olhar no cinema da Nouvelle Vague. **Revista FAMECOS**, 21(1), 308–328. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.1.14356>.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CASETTI, Francesco. **Inside the gaze: the fiction film and its spectator**. Translated by Nell Andrew with Charles O'Brien. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dictionnaire d'analyse du discours**. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. Teoria semiótica: a questão do sentido. *In*: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Christina (Org.). **Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos**. vol. 3. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 393-438.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 371-388.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Tradução de Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 8. ed. rev. e atualizada. São Paulo: Ática, 2007.

FIORIN, José Luiz. Teoria e metodologia nos estudos discursivos de tradição francesa. *In*: SILVA, Denize Elena Garcia da; VIEIRA, Josênia Antunes (org.). **Análise do discurso: percursos teóricos e metodológicos**. Brasília: UnB. Oficina Editorial do Instituto de Letras; Editora Plano, 2002.

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29370/18060>. Acesso em 02 jan. 2024.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'oeil et l'esprit: por une sémiotique plastique**. Paris-Amsterdam: Éditions Hadès-Benjamin, 1985.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

GAUDREAU, André; JOST, François (Org.). **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima *et al.* Prefácio de José Luiz Fiorin. 2.ed. 3. reimpr. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar *et al.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien; RASTIER, François. O jogo das restrições semióticas. *In*: GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar *et al.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1975. p. 126-143.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Tradução de Haquira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HÉNAULT, Anne. **História concisa da semiótica**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

ILARI, Rodolfo. O estruturalismo linguístico: alguns caminhos. *In*: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Christina (Org.). **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos. vol. 3. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 53-92.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, SP: Cultrix, 1995.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. Tradução de Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEAL, Hermes. **As paixões na narrativa**: a construção do roteiro de cinema. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEROY, Maurice. **Linguística moderna**. Tradução Izidoro Blikstein, José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

LIMA, Jonas Pereira. **A teoria glossemática de Louis Hjelmslev numa perspectiva historiográfico-linguística**. 2010. 121f. Dissertação (Mestrado em Letras e em Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiana, GO. 2010. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/26/o/jonaspereira.pdf>. Acesso em 10 dez. 2023.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 87-100.

METZ, Christian. **Impersonal enunciation, or the place of film**. Translated by Cormac Deane. New York: Columbia University Press, 2015.

MORAES, Letícia. A noção de texto na semiótica: do texto-absoluto ao texto-objeto. **Estudos Semióticos** [on-line]. São Paulo, v.16, n. 3, p. 233-250, dez./2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/162157>. Acesso em: 26 nov. 2023.

NASCIMENTO, Letícia. Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>. Acesso em: 20 jan. 2024.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade. **Educar em revista**. Curitiba, n. 26, p. 53-65, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.383>. Acesso em 20 abr. 2024.

PALOMA. Direção: Marcelo Gomes. Produção: João Vieira Jr, Nara Aragão. Brasil: Pandora Filmes, 2022. GloboPlay (107min).

PAVEAU, Marie-Anne; SARFATI, Georges-Elia. **As grandes teorias linguísticas**: da gramática comparada à pragmática. Tradução M. R. Gregolin *et al.* São Paulo: Claraluz, 2006.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual**: a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2023.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

PORTELA, Jean Cristtus. Semiótica e ideologia. **Revista do GEL**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 132–142, 2019. DOI: 10.21165/gel.v16i1.2778. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/2778>. Acesso em: 8 fev. 2024.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 51-62.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **A técnica da montage cinematográfica**. Tradução de Marcos Margulies. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1978.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Introdução à semiótica**: passo a passo para compreender os signos e a significação. São Paulo: Paulus, 2017.

SANTOS, Flávia Karla Ribeiro; PORTELA, Jean Cristtus. O legado de Floch sobre figuratividade, plasticidade e semissimbolismo na revista **Actes Sémiotiques. Estudos Semióticos** [online], vol. 19, n. 2. São Paulo, agosto de 2023. p. 68-86. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p. 71-100, jul-dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 29 jan. 2024.

SILVA, Michel Pratini Bernardo da. **Todo ponto de vista é a vista de um ponto: análise dialógica dos discursos do pastor progressista Henrique Vieira**. 2023. 154 f. Tese (Doutorado em linguística) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

SILVA, O. J. M. da. O observador no desenrolar do processo: a aspectualização qualitativa do tempo no discurso cinematográfico. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 53, n. 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2131>. Acesso em: 8 jan. 2024.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Tradução de Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SPINELLE, Egle Müller. As marcas da enunciação no cinema. (2010). **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 37(34), 75-85. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68114>.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SWARTZMANN, Matheus Nogueira; PORTELA, Jean Cristtus. Reflexão para uma semiótica das culturas: o caso da identidade trans. *In*: BUENO, Alexandre Marcelo; MANZANO, Luciana Carmona Garcia; ABRIATA, Vera Lucia Rodella (Org.). **As crises na/da contemporaneidade: análises discursivas**. Franca, SP: Universidade de Franca, 2017.