

Macabéa

Revista Eletrônica do Netli, Volume 8, Número 2, Jul.-Dez., 2019

SEMIÓTICA PEIRCIANA E ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA NO FILME *BOI NEON*



PEIRCE'S SEMIOTIC AND CINEMATOGRAPHIC AESTHETICS ON MOVIE *BOI NEON*

Camila da Silva Sousa
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ, Brasil
Feliciano José Bezerra Filho
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 05/05/2019 • APROVADO EM 24/06/2019

Abstract

This article had the objective to raise questions in respect of the modern Peirce's semiotic, having as focus their applicability in artistic productions, in particular, cinematographic works, as well as proposing a critical reflection about the formal doctrine of signs, in relation to the materiality of the objects. For that purpose, the relations of meaning are discussed, in adequacy to the specificities of the aesthetic elaboration of the movie *Boi Neon* (2015), of Gabriel Mascaro.

Este artigo teve o objetivo de levantar questões a respeito da semiótica moderna peirciana tendo como enfoque sua aplicabilidade em produções artísticas, em específico, obras cinematográficas, bem como propor uma reflexão crítica sobre a doutrina formal dos signos em relação à materialidade dos objetos. Com este intuito, são discutidas as relações de significação em adequação às especificidades da elaboração estética do filme *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Semiotic; Cinema; *Boi Neon* movie.

PALAVRAS CHAVE: Semiótica; Cinema; filme *Boi Neon*.

Texto integral

CONSIDERAÇÕES INICIAS

Muito se pergunta: até que ponto a arte se aproxima ou se distancia da realidade? Quanto a isso, sabemos que, desde a era filosófica clássica tal problemática fora acolhida de forma receptiva, sobretudo por Aristóteles, através de suas reflexões sobre a estética e os gêneros literários. Porque o ambiente artístico e intelectual favorecia a noção de representação, Aristóteles pensava a arte como *mímese*, isto é, como objeto de aproximação e translucidação do real. E apesar da dinâmica do tempo, tal concepção ainda tem seus desdobramentos na contemporaneidade (ainda há quem questione “a arte imita a vida ou a vida imita a arte?”).

A partir da era moderna, contudo, a arte passa a ser compreendida não mais como imitação ou retrato do real e se configura como ressignificação criativa, produto de construção de realidades na/pela linguagem, bem como objeto de dimensão estética, tendo por fim a própria linguagem, em contraposição à comunicação cotidiana, tal qual o formalismo russo apresentara (COMPAGNON, 1998). Naturalmente que a mudança no modo de se conceber as linguagens artísticas, diferenciando-as da linguagem empregada no cotidiano, implicou em modificações teórico-metodológicas na abordagem dos fenômenos de significação estética, o que se refletiu nas diversas teorias discursivas, enunciativas e estruturalistas ao longo do século XX.

Somado ao problema arte *versus* realidade, o século XX é também atravessado pela era da reprodutibilidade técnica, termo caro a Walter Benjamin (1935). Em função do surgimento da fotografia e do cinema, além de suas capacidades reprodutivas, a arte tendeu a uma massificação, perdendo assim sua sacralidade, e as fronteiras entre imagem e realidade passaram por uma nova

demarcação teórica, que buscasse apreender de fato a materialidade dos produtos artísticos de caráter tecnicista. Com efeito, as reflexões sobre a arte, além de centrarem-se na sua natureza estética, deslocaram-se ao âmbito de sua materialidade sígnica.

Em suma, o que pretendemos destacar, diante do contexto básico apresentado, gira em torno de duas questões caras a este artigo: (1) quais as implicações teóricas, para a semiótica peirciana, que resultam da abordagem de signos de natureza estética em detrimento de signos de manifestação cotidiana? (2) de que modo podemos empreender a análise de um sistema semiótico híbrido e de dimensões técnicas como a arte cinematográfica? Assim, tem-se por finalidade a discussão com investimento na Semiótica peirciana.

A SEMIÓTICA PEIRCIANA

A Semiótica moderna peirciana centra-se na apreensão dos fenômenos de significação existentes, desde aqueles de manifestação cotidiana aos de manifestação elaboradamente estética, o que corresponde a um terreno fecundo de análise, considerando as variadas relações entre sistemas semióticos das quais se podem depreender social e culturalmente. Tendo em vista a abrangência de fenômenos de significação, Charles Sanders Peirce desenvolveu pressupostos teórico-metodológicos incisivos na abordagem dos signos em geral, alargando o campo de estudos da linguagem para além do signo verbal e contrapondo-se ao modelo semiológico proposto por Saussure que mantém a perspectiva dicotômica e silencia a natureza metassignificativa do signo.

Antes de tudo, é necessário compreender que Peirce era, dentre suas várias facetas, matemático e filósofo, e incorporou dessas formações uma base epistemológica lógico-probabilística que permeia toda sua teoria. Mais que isso, seu vasto conhecimento sobre a filosofia da linguagem e a linguística, tanto norte-americana quanto europeia, possibilitou ao teórico explorar as dimensões subjetiva e pragmática dos processos de significação. No cerne da semiótica peirciana, tais aparatos estão expressos principalmente nas categorias tricotômicas, assim como na própria composição geral do signo, que compreendem as cadeias associativas que levam o sujeito a interpretar o signo, além de destacar o papel do contexto, das convenções e das emoções na implicação de novos sentidos.

Para compreender o modelo teórico peirciano, é necessário observar, primeiramente, que seu estatuto filosófico tem como pano de fundo a Lógica e o Pragmaticismo, a partir dos quais ele busca tridimensionar a realidade dos sentidos, isto é, todo e qualquer modo de significação no mundo real é dividido em três níveis de complexidade, a saber: a Primeiridade (primeiro nível), Secundidade (segundo nível) e Terceiridade (terceiro nível). Todos estes equivalem a níveis de

complexidade distintos, desde o mais elementar ao mais desenvolvido, e far-se-ão presente em todo arcabouço técnico e conceitual da teoria semiótica. Feita essa observação, adentremos, pois, na sua problemática e definição de signo, cujas especificidades traçam um corte epistemológico de ruptura em relação à noção saussuriana de signo.

Conforme as três categorias universais aludidas, Peirce propõe sua definição de signo baseada em três elementos: o Representâmen, o Objeto e o Interpretante. Tendo em vista tais constituintes do signo, Peirce (2005) entende que “um signo, ou *representâmen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2005, p. 46. grifos do autor). Nesse ponto, observamos que o teórico abrange em seu conceito tanto a noção de representação como a de metassignificação, ou seja, a condição lógica que faz com que o signo sempre gere um terceiro e amplie sua condição material. Baseado nisso Peirce assevera que “ao signo assim criado [denomina-se] *interpretante*” e que “o signo representa alguma coisa, seu *objeto*” (PEIRCE, 2005, p. 46. grifos do autor).

A noção de signo peirciano tem desdobramentos que incidirão na reflexão proposta, sobretudo quanto à relação entre signo/objeto acrescida da implicação significativa do interpretante. Em tese, todo e qualquer tipo de signo, seja relativo à linguagem verbal ou não, estabelece relações distintas com essas três categorias do signo (representâmen, interpretante e objeto), sendo que, para cada categoria, subjaz uma tricotomia equivalente. Dessa forma, têm-se tricotomias referentes ao signo (qualissigno, sinsigno e legissigno), referentes ao objeto (ícone, índice e símbolo) e referentes ao interpretante (rema, dicente e argumento). Todas estas citadas abrangem a materialidade de qualquer signo, tendo em vista seu modo de constituição e apresentação.

Resumidamente, podemos definir cada tricotomia da seguinte forma: (1) na primeira tricotomia o signo se apresenta sob três faces: o *qualissigno*, que consiste em unidades elementares a despertar apenas possibilidades de significação; o *sinsigno*, que diz respeito a coisas ou eventos singulares existentes e tomados como signo; e o *legissigno*, que diz respeito a unidades de significação oriundas de leis e convenções estabelecidas pelo homem. (2) Na segunda tricotomia as relações entre signo e objeto se apresentam também sob três faces: caso um signo tenha relação de similaridade com seu objeto ele se classificaria como *ícone*; se, por outro lado, um signo se remeter ao seu objeto, não por relações de semelhança, mas por uma implicação, este se classificaria como *índice*; e, se ainda, o signo for mediado por convenções sociais até seu objeto, ele será um *símbolo*. (3) Na terceira tricotomia, o interpretante gerado a partir do signo pode se apresentar sob três formas: o *rema*, que toma forma de possibilidade de sentido; *dicissigno*, uma proposição gerada a partir de dois ou mais remas; e o *argumento*, um signo em forma de lei ou enunciado.

A título de exemplificação, podemos citar as cores neon utilizadas para compor o cenário do filme *Boi Neon* (2015) de Gabriel Mascaro. Quanto à natureza do signo, as cores são impressões que, materialmente, geram possibilidades de significação, classificando-se, portanto, como qualissigno, a categoria mais

elementar. Em relação ao objeto, as cores neons representadas na película assemelham-se com as cores tal qual se apresentam no mundo real, neste caso, classificando-se como ícone. Em se tratando da natureza do interpretante, as cores trazem sensações passíveis de interpretações verificáveis, o que as classificariam como remas. Tendo em vista essa descrição, teríamos um qualissigno icônico remático, que conjuntamente aos demais elementos do cenário formariam novas cadeias de significação. As cores rústicas, como arquétipos da tradicional vaquejada, em choque com as cores neon, que marcam a contradição da cultura moderna, comporiam, desta vez, um qualissigno indicial dicente, pois estariam direcionando as cores a uma materialidade semântica (o jogo de ambiguidade cultural, feito ao longo do filme) que serve de base para se pensar o argumento resultante da conjuntura total do filme.

Os pressupostos de Peirce permitem, portanto, abranger as idiossincrasias dos diversos signos existentes, compreendendo, inclusive, eventos ou coisas que, mesmo desprovidas de funções comunicativas, possam vir a estabelecer sentidos dependendo do contexto. Há de se ressaltar, entretanto, que entre a apreensão de signos empregados na comunicação cotidiana e a abordagem de signos utilizados para fins artísticos existe uma grande distância, como se pôde observar no exemplo acima. Se atentando a isso, Peirce estabeleceu a diferenciação entre signo funcional e signo estético, tecendo problematizações principalmente a respeito de suas finalidades e materialidades. Nesse percurso, a categoria do objeto desempenha um papel fundamental, em função de sua bipartição entre objeto dinâmico e objeto imediato.

A SEMIÓTICA E O OBJETO ESTÉTICO

Para a semiótica peirciana, o signo é incompleto, pois não pode apreender o objeto em sua totalidade, somente representá-lo. É nesse sentido que é estabelecida a diferenciação entre objeto imediato, quando se trata do objeto mediado pelo signo, e objeto dinâmico, em se tratando do objeto de existência no mundo real. Com efeito, essa distinção é terminantemente aceitável para a comunicação cotidiana, visto que nessa modalidade a linguagem é empregada em função da mediação entre a subjetividade do indivíduo com o mundo exterior. Já em relação ao signo estético, a referida bipartição ganha contornos distintos. Para Plaza (2013), “produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre suas próprias qualidades” (PLAZA, 2013, p. 23), isto é, conforme o autor, na modalidade estética, o signo, ao invés de se direcionar para o objeto dinâmico, tem como fim a própria materialidade do signo, no caso, do objeto imediato.

Quanto a esse ponto, ressaltamos que o signo estético implica, de fato, em dimensões materiais particulares, bem como se constitui sob condições também específicas, voltadas, sobretudo, para a criação estética. No entanto, a primeira

questão que destacamos é a de que resumir o signo estético à sua condição material é demasiadamente problemático, uma vez que os desdobramentos exteriores do objeto dinâmico e a relação que este constrói com seu objeto imediato acabam sendo tangenciados no modelo de representação sígnica proposto. Essa tendência em focalizar os aspectos formais do signo estético, especificamente em textos poéticos, é recorrente em estudos basilares, voltados para a semiótica peirciana, tais como os de Plaza (2013), Pignatari (2004) e Campos (1969), o que poderia ser justificado por conta da proposta epistemológica que subjaz a própria teoria. Porém, cabe a observação de que a inadequação da definição pode gerar ambiguidades no próprio estatuto teórico-metodológico, pois conceber o signo como autônomo em relação à bipartição do objeto é insistir em um caráter metassignificativo exacerbado.

Ao problema assim apresentado, poder-se-ia propor a seguinte reformulação: o signo estético projeta-se sobre o objeto dinâmico, a fim de recriá-lo na própria materialidade sígnica, isto é, o signo, através de seus próprios caracteres, reporta-se ao objeto dinâmico para modificá-lo, voltando-se, assim, ao âmago do objeto imediato que o subjaz. Desse modo, a dinâmica do real estaria pressuposta na definição em questão, sem gerar complicações no conjunto teórico, já que as problemáticas posteriores em relação ao signo estético, trazidas pelos estudos citados, são satisfatórias em relação à natureza do signo estético. Citando novamente Plaza (2013), desta vez em plena consonância, pode-se afirmar que “na medida em que o signo estético não está apto a representar, quer dizer, a substituir outro objeto, constituindo-se ele mesmo como objeto real no mundo, ele se caracteriza por sua talidade como fenômeno” (PLAZA, 2013, p. 24).

Permanecendo ainda na questão do signo estético, agora em relação a sua funcionalidade, Peirce diferencia os usos comunicativos cotidianos, artísticos, dentre outros, estabelecendo três categorias: *Signos-Em*, *Signos-De* e *Signos-Para*, todos relacionados ao tipo de relação que estabelecem com a bipartição do objeto (objeto dinâmico e imediato), bem como com a natureza sígnica que suas funcionalidades implicam (icônicos, indiciais ou simbólicos). Sendo o signo estético relativamente autônomo em relação à representação do objeto dinâmico, já que apenas o absorve para propor-se como novo objeto, a semiose que ele tende a gerar é indissolúvel, pois não necessita de outro signo mais desenvolvido para estabelecer significações, restando-lhe apenas mobilizar, através do interpretante, qualidades, impressões ou sentimentos. Em outros termos, apesar de todo o signo passar por um processo de semiose, o signo estético tende a esboçar uma considerável completude quanto à significação que ele instaura, o que o caracteriza como Signo-Em, ou como signo majoritariamente icônico.

Dizemos “icônico” porque, como assevera Pignatari (2004, p. 20), “o ícone é o signo da arte” ou ainda “é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade”. Ao ter relação de semelhança com o seu objeto imediato, o ícone não pode senão propor possibilidades de significação e, sendo assim, estaria impossibilitado de instaurar um interpretante desenvolvido, de modo a alcançar a exatidão de sua tradução, o que explicaria a sua ambiguidade e sua quase intraduzibilidade. Ademais, dizemos também “majoritariamente icônico” porque, como bem entende Pignatari (2014, p. 20), “o ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da

lógica – nada impedindo que ambos se confundam nos mais altos níveis de criação”. Ou seja, não existe essência no trato com a linguagem e com sua funcionalidade, uma vez que os signos, sobretudo, o estético podem advir de qualidades variadas, embora isso não impeça de caracterizá-los por suas especificidades e recorrências.

Ao se reportar a tal característica da arte poética, Pignatari (2004) afirmou que “o que, basicamente, caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones” (PIGNATARI, 2004, p. 24). Neste caso, o autor se refere à arte literária, que tem por qualidade utilizar-se do signo verbal, uma linguagem simbólica, para transformá-lo em um fenômeno icônico, tendo em vista sua classificação como *Signo-Em*. Porém, essa característica pode se estender para as diversas artes, como o cinema. A exemplo disso, podemos citar o cinema neorrealista italiano que, ainda sob o estatuto do fazer artístico, se utilizava de recursos e técnicas semelhantes as do documentário, a fim de buscar uma aproximação do real. Ora, nos termos da semiótica, o cinema é uma arte essencialmente icônica, considerando seu modo de funcionamento por imagens, sons e movimentos, mas, no caso exemplificado, tais modalidades funcionavam não para gerar ambiguidades ou impressões e sim trazer o máximo de representação do real, o que nos autorizaria dizer que o cinema neorrealista consistia na transformação de ícones em símbolos, tendo em vista sua classificação em *Signo-Para*.

Observa-se, portanto, que há diversas problemáticas intrínsecas ao signo estético, muito por conta de sua maleabilidade e do aspecto multifacetado de sua materialidade. Com efeito, os problemas são ainda mais extensos quando se trata da abordagem da linguagem cinematográfica, sob o enfoque da teoria semiótica.

A SEMIÓTICA E O CINEMA

Além da questão estética inerente a todo sistema semiótico utilizado em função do fazer artístico, o cinema possui uma linguagem estruturada e própria, sendo necessário, conforme Martin (2005), “aprender a ler um filme, decifrar o sentido das imagens tal como se decifra os sentidos das palavras e dos conceitos, a compreender as subtilezas da linguagem cinematográfica” (MARTIN, 2005, p. 34). Uma vez que o cinema dispõe de inúmeros recursos de significação, é necessário que os conceitos advindos da semiótica se articulem com a teoria do cinema, de modo a contemplar não só a dimensão técnica, mas também artística das obras.

A primeira dificuldade que se apresenta na constituição de um modelo de análise suficientemente adequado à linguagem do cinema, diz respeito ao fato deste ser resultante de um processo de hibridização entre diversos meios ou modalidades, tais como os sons, as imagens, as palavras e o movimento. No entanto, esses modos de significação não estão dissociados entre si, já que “a

combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem” (PLAZA, 2013, p. 65). Ora, os pressupostos teóricos trazidos anteriormente dão conta de signos principalmente empregados em modos separados, o que dificulta o processo de análise de uma cena, por exemplo, na qual estejam conjugados vários elementos significantes que funcionam simultaneamente.

Nessa circunstância, convém analisar os elementos constituintes sempre como partes de um todo, de modo a captar a disposição sintática inerente ao uso da linguagem cinematográfica. Na semiótica, as categorias que dão conta do eixo da articulação intitulam-se *contiguidade* e *similaridade* que correspondem, respectivamente, à disposição das unidades e ao modo de articulação entre as mesmas. Recorrendo aos recursos cinematográficos, podemos citar a cinematografia, um elemento imagético composto por unidades sýgnicas como as cores, os fotogramas e o contraste, dispostas no eixo da contiguidade, mas que se articulam a outros elementos como os cenários e os sons para compor uma cena, sendo dispostos no eixo da similaridade. Há, pois, uma lógica interna de organização e articulação de unidades para a constituição de um texto coerente na linguagem audiovisual.

A segunda dificuldade que se apresenta em relação ao modelo de análise proposto é quanto à problemática da cultura, no reconhecimento dos signos e na lógica da linguagem do cinema. Com efeito, a intervenção da cultura na forma como ocorre a interpretação dos signos é uma questão sobre a qual muito já se discutiu, seja no interior da semiótica peirciana ou no âmago de outras vertentes. Ao estabelecer a representação do objeto, o signo, logicamente, produz o interpretante, cujo direcionamento de sentidos será determinado pela configuração sociocultural e histórica a qual o intérprete está inserido. Isso se manifesta seja numa arte de natureza simbólica, como a literatura, seja naquelas de natureza icônica, como a pintura e o próprio cinema que, apesar de gerarem como interpretantes impressões e qualidades materiais, estas se ancoram em convenções, permitindo estabelecer significações mais complexas.

Ademais, a influência da cultura afeta também a própria lógica da linguagem cinematográfica, o que significa dizer que cada uso estético implica em um significado constituído culturalmente. Da mesma forma que a estrutura de textos verbais segue modelos sociocognitivos, a exemplo da lógica referencial que traz o elemento principal antes do pronome anafórico, a estrutura do cinema joga com as convenções estabelecidas, a exemplo do plano contrapicado que, por estar com a câmara num ângulo vertical, de baixo para cima, coloca o espectador em posição inferior ao elemento representado, dando-lhe a sensação de superioridade moral ou de grandeza. Isto porque historicamente a altura sempre teve relação primeiramente com a superioridade divina, manifestando-se na própria arquitetura das antigas catedrais, e ainda mantém esse traço, sobretudo nas representações dos grandes arranha-céus.

Tendo por base as discussões acerca do signo estético, da linguagem cinematográfica e das problemáticas de sua apreensão sob o enfoque da semiótica peirciana, trazemos, portanto, uma proposta de análise que tenha em mente todas

as especificidades apresentadas. Ressaltamos, entretanto, que esse modelo é apenas uma possibilidade dentre tantas outras, a qual leva em conta aspectos que têm nos chamado a atenção. Como forma de exemplificação, escolhemos a produção cinematográfica *Boi Neon* (2015) que se encaixa na prerrogativa de signo estético e nas problemáticas que estão sendo tratadas neste artigo.

ALGUMAS ANÁLISES E APLICAÇÕES

No filme *Boi Neon*, produzido pelo diretor Gabriel Mascaro, apresentam-se diversas questões em formas de impressões e qualidades, a partir das quais se observam temáticas, como a ruptura com estereótipos típicos do espaço rural das vaquejadas. Uma vez que a análise proposta não deseja revelar sentidos ocultos, mas demonstrar como essas impressões são constituídas materialmente pelos signos, foram escolhidas as cenas em que figuram os personagens Iremar e Galega, no intuito de tratar, especificamente, da temática referente à quebra de estereótipos do microespaço do filme.

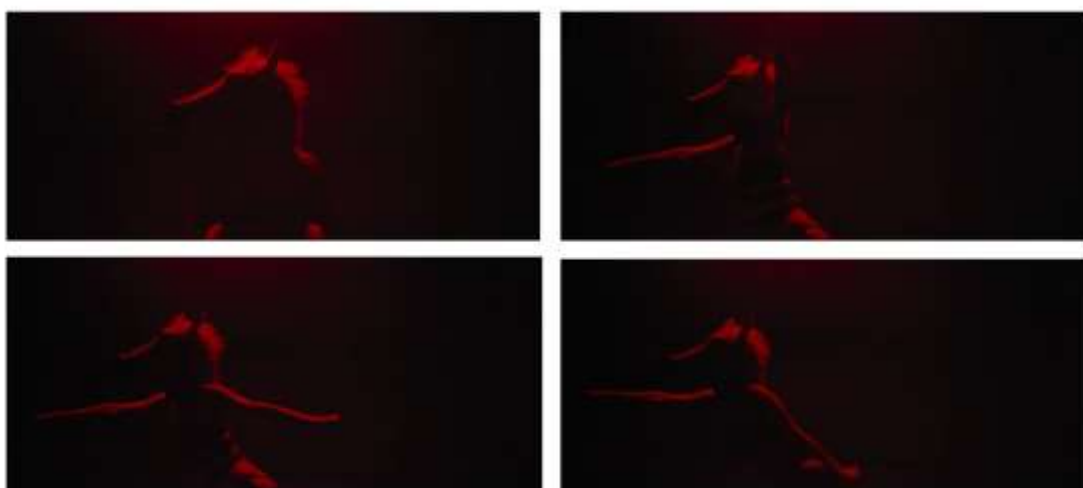
Como já foi explicitado, o cinema é uma arte majoritariamente icônica quanto ao seu objeto dinâmico. Isso significa que sua linguagem utiliza-se demasiadamente do caráter icônico do objeto estético, visto que todos os seus recursos imagéticos e sonoros, por serem ícones, formam uma massa de impressões e de sentimentos apreendidos culturalmente. Sendo assim, o cinema tende a ampliar sua materialidade artística, posto que, se projeta ao objeto dinâmico e o transpõe em seus próprios caracteres materiais, isto é, em seu objeto imediato, causando assim a impressão de um tipo de objeto de existência real. Notadamente que essa impressão é um simulacro, já que o ícone apenas se assemelha com o seu objeto, o que não impediu que inicialmente essa qualidade do cinema lhe rendesse visões redutoras, como a iconofobia, associada ao horror pela imagem, por seu caráter supostamente “ilusório” e “simplificador” (STAM, 2006).

Assim, apesar da ancoragem sobre o objeto dinâmico, no cinema tudo é linguagem, podendo este, inclusive, veicular ideias e compor argumentos. Dessa forma, para interpretar os significados que subjazem o texto fílmico, é preciso ter em mente suas propriedades do eixo da contiguidade e da similaridade, ou seja, suas unidades e a relação entre ambas, a fim de observar como os signos expostos na superfície da película se ampliam na constituição de sentidos mais complexos. Primeiramente, tomemos os principais sintagmas a serem destacados: a cena e os enquadramentos. A cena diz respeito a um acontecimento determinado no tempo e espaço narrativo, estando intrínseco a ela um conjunto de elementos como o enquadramento, os planos, a *mise-en-scène*, a cinematografia, etc. Por conseguinte, o filme seria composto por um conjunto de cenas, cada qual contribuindo para sua significação geral.

Em segundo, tem-se em uma cena um conjunto de planos e enquadramentos que permitem trazer variadas perspectivas de uma mesma ação. Compreendendo esses elementos, podemos partir do plano e do enquadramento como unidades sgnicas para observá-los funcionando em conjunto na cena. Tendo em vista a tricotomia do objeto, ter-se-ia, em relação ao enquadramento, um ícone que, juntamente a sons, cores, contrastes, planos, movimentos da câmera, cenários, atores, iluminação e figurinos, constituiria, em relação ao representâmen, um sinsigno a direcionar o espectador para a formulação de um argumento. Tal configuração se daria devido à condição icônica do cinema, à fusão das várias modalidades audiovisuais e, conseqüentemente, à junção de vários remas logicamente relacionados de acordo com o aspecto cultural.

De modo a exemplificar essa questão, no que diz respeito ao processo de articulação imagética na construção temática do filme, dispõe-se abaixo a cena em que a personagem Galega, representada pela atriz Maeve Jinkings, faz uma apresentação de dança em uma boate. Fazemos a observação de que a personagem ocupa ao mesmo tempo o papel de mãe, motorista de caminhão, dançarina e líder da trupe responsável pelos bastidores das vaquejadas:

Figuras 1 – Frames A, B, C, D (8min e 55seg).



Fonte: filme *Boi Neon* (2015).

Na disposição dos frames, pode-se observar um enquadramento e a sutil mudança de meio primeiro plano para plano médio, a câmera panorâmica fixa, o cenário impressionista no interior de uma lona escura, os altos contrastes, as cores vermelhas em neon, o figurino de dançarina mesclado à aparência de uma égua, os gestos com os punhos das mãos representando a fisionomia do animal, os movimentos contínuos da mão em direção ao quadril e os sons musicais que remetem às músicas de *showgirls*. Ora, os elementos trazidos tornam contemplativa a performance da personagem, pelos planos e enquadramentos, bem como na articulação dos elementos imagéticos de alta tonalidade. Em seguida, há um corte abrupto sem transição à próxima cena, num cenário imageticamente antagônico, índice de diferenciação entre os contextos apresentados.

Em meio a todos esses signos, poderíamos estabelecer inúmeras classificações, caso considerássemos cada signo separadamente. Porém, ao observar como todos os elementos convergem para construção de um argumento, pode-se depreender uma análise mais global. Nos cenários mais recorrentes do filme, sobretudo, naqueles em que se faz presente a mesma personagem, identificamos a presença de elementos contrários ao da cena apresentada, tais como o baixo contraste, o cenário realista, as cores mais sutis e os figurinos mais condizentes com o cenário das vaquejadas. Esse choque entre signos pertencentes à mesma unidade fílmica permite instaurar diversos significados relativos às contradições entre o próprio lugar da personagem como mãe e ao mesmo tempo dançarina, remetendo também ao choque cultural entre a tradicional vaquejada e a música de balada com os jogos de luzes neon.

O mesmo direcionamento de sentidos que destaca essa quebra de estereótipos entre lugares sociais, bem como o choque cultural entre moderno *versus* arcaico é apresentado na cena seguinte, em que figura o personagem Iremar, representado por Juliano Cazarré. Na cena em questão, composta por dois enquadramentos, o personagem vai ao encontro da rede em que seu parceiro está dormindo e pega sorrateiramente uma revista erótica, com mulheres nuas:

Figuras 2 – Frames E, F, G, H. (25min e 56seg)



Fonte: filme *Boi Neon* (2015).

Culturalmente, Iremar representa o arquétipo de vaqueiro, que traz consigo imaginários e estereótipos associados à virilidade, fazendo com que a ação do primeiro enquadramento gere um índice aos intérpretes. A partir da expectativa criada, espera-se que o personagem contemple as mulheres despidas. Entretanto, tendo em vista o seu sonho de ser estilista de moda, o enquadramento seguinte quebra a expectativa em torno da ação, já que o seu ato é de desenhar modelos de roupas nas mulheres da revista. Considerando a aplicabilidade proposta, tem-se os dois enquadramentos como unidades sgnicas. O primeiro tem a condição de ser um ícone, de propor-se como sinsigno, em função dos diversos qualissignos condizentes com os recursos apresentados no plano, e de gerar um interpretante

dicente associado ao estereótipo viril do vaqueiro. O segundo enquadramento apresenta a mesma materialidade, porém, devido ao seu sinisno ser composto por impressões contrárias (a ação do personagem de desenhar os modelos, seria nesse contexto também um signo mais elementar), o enquadramento gera um dicente que se relaciona ao anterior e traz o choque entre lugares sociais.

Diferentemente da cena anterior, representada pela personagem Galega, o argumento relativo à quebra de estereótipos constitui-se no interior da própria cena, numa relação de contiguidade, depreendendo-se, assim, a partir de enquadramentos conjugados no mesmo cenário e cena. Na cena da dança, a convergência de elementos que propiciam o argumento se dá, antes no eixo da similaridade, do que no eixo da contiguidade, visto que é através das cenas antagônicas e entre os cortes abruptos que a montagem consegue alcançar os significados pretendidos. Com efeito, esse modelo de análise pressupõe não só a compreensão global, principalmente sobre as implicações culturais, mas o cuidado minucioso da análise de cada enquadramento e de todos os recursos dispostos na *mise-en-scène*.

Na última cena a ser analisada, a presença dos dois personagens se faz agora sob uma nova configuração. Ao contrário das cenas anteriores que ressaltavam a tomada de posição contrária aos estereótipos da tradição, nas imagens abaixo a construção sígnica amarra a problemática do novo *versus* velho em um tom de diálogo e não de antagonismo:

Figuras 3 – Frames I, J, K, L. (47min e 43seg)



Fonte: filme *Boi Neon* (2015).

Nos frames destacados, tem-se sob um enquadramento e dois planos a ação comum do cenário de vaquejadas, as assinaturas de boi com ferro quente. Quanto aos recursos empregados, observa-se que o enquadramento descreve a ação cotidiana, o plano aproxima a câmera à ação e, esta, por conseguinte, permanece em uma panorâmica fixa, constituindo índices relacionados a contemplação da atividade ou da ação. Da mesma forma, o cenário realista, os figurinos tradicionais

e o baixo contraste, constituem na película sinais relacionados a naturalidade da cena. Desse modo, a construção de um interpretante dicente, que direciona o espectador a contemplar a ação dos personagens, tal qual esta se apresentaria sobre o mundo real, demonstra como é estabelecido o diálogo entre a tradição e a modernidade, tanto em relação aos papéis sociais dos personagens quanto a configuração social. Assim, tem-se como argumento do filme, não a sobreposição do novo sobre o arcaico, mas o diálogo entre ambos, representado, como se viu, nos mais diversos recursos da linguagem cinematográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, verificou-se que a apreensão da linguagem cinematográfica, sob o enfoque da semiótica peirciana, reverbera variados problemas teóricos, a partir dos quais propomos um modelo de análise e leitura do ponto de vista global e elementar da obra fílmica. Para tanto, tentamos relacionar os pressupostos à composição dos signos, às suas formas de articulação, à especificidade do signo estético e à convergência desses conceitos com a teoria cinematográfica. No mais, as reflexões propostas e o modelo de análise esboçado sobre o filme *Boi Neon* (2015) permitiram, não somente levantar questões relativas ao campo da semiótica, mas também destacar o que ainda é de grande proveito nesse campo de estudos.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, Vol. 01. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

Boi Neon. Direção: Gabriel Mascaro, produção: Rachel Ellis. Brasil: Imovison, 2015. (103min).

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa Portugal. Dinalivro, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha dos desterrados**, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul./dez. 2006.

Para citar este artigo

SOUSA, C. da S., BEZERRA FILHO, F. J. Semiótica peirciana e estética cinematográfica no filme Boi Neon **MACABÉA - REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI**, CRATO, V. 8., N. 2., 2019, p. 647-660.

O Autor

Camila da Silva Sousa é mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e bolsista CAPES/FAPEPI - BRASIL.

Feliciano José Bezerra Filho é doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005). Professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí, na graduação e no mestrado acadêmico em Letras.