

Saudações no Cinema: um estudo interdisciplinar de Atos de Fala a partir do conceito de tempo morto em roteiros

Sabine Mendes Lima Moura*

Índice

Introdução	1
1 Pressupostos Teóricos	2
2 Metodologia	3
3 Analisando os AFSs e os tempos mortos	3
Considerações Finais	6
Bibliografia	8

Introdução

EXISTEM muitos estudos acerca da importância de desenvolvermos maior criticidade em relação à linguagem cinematográfica, que permeia os ambientes educacionais e se constitui como base da formação das “sociedades audiovisuais” (Duarte, 2002:14) em que vivemos. Pesquisas na área de formação de professores (Pinto e Pereira, 2004), análise crítica do discurso aplicada ao contexto de sala de aula (Torres Ribeiro, 2002:46) e inclusão da tecnologia em contextos educacionais (David, 2003), mostram uma grande preocupação com a compreensão dessa linguagem que é técnico-literária e geradora de estruturas muito particulares de apropriação

do real. “A gramática cinematográfica é específica do cinema”(Carrière, 1994:18) e o fato de que essas imagens reconstruídas estejam ao alcance de todos pode nos dar a sensação questionável de que criamos uma espécie de linguagem única – “Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho” (*ibid*:19). Tal conceito, se adotado acriticamente, pode levar à simples aceitação de padrões culturais veiculados pelo produto audiovisual, quando não acompanhado da compreensão de seus paradigmas constitutivos.

Meu objetivo neste estudo-piloto é o de examinar alguns exemplos de saudações realizadas no filme “Parahyba, Mulher Macho” (BRA, 1990), dirigido e roteirizado por Tizuka Yamasaki, procurando categorizar brevemente tal ato de fala em relação a seus aspectos claramente verbais e aprofundar a análise dos aspectos não-verbais de construção das cenas em que se apresentam, tendo em conta alguns conceitos da linguagem cinematográfica, em especial o conceito de “tempo morto” (Carrière, 1994). Para tanto, explicitarei brevemente os pressupostos teóricos nos quais me baseio e apresentarei os critérios metodológicos utilizados na seleção dos exemplos a

*Universidade Veiga de Almeida.

serem estudados, buscando investigar como tal visão pragmático-cinematográfica pode ser utilizada para a compreensão da reconstrução do tempo em ficção.

1 Pressupostos Teóricos

Em seu *Cross-cultural realization of greetings in American English* (1996), Miriam Ebsworth, Jean Bodman e Mary Carpenter desenvolvem uma metodologia para análise de dados a partir de sete categorias básicas de saudação: “saudações de passagem” (p.93), “saudações apressadas” (p.93), saudações “bate-papo” (p.94); “saudação longa” (p.94); “saudação íntima” (p.95); “saudação de negócios” (p.95); “saudação introdutória” (p.95) e uma categoria especial chamada “saudação repetida” (p.96). O objetivo de tais categorias, em seu estudo, é o de “capturar a autenticidade, criatividade e riqueza do discurso natural ao tentar controlar as muitas variáveis inerentes ao uso da linguagem de maneira que dados de diferentes indivíduos possam ser comparados significativamente (p.96).”

Tratando-se o cinema de uma arte na qual “o personagem sempre encontra um táxi desocupado, pronto para apanhá-lo no instante em que ele precisa”, ou em que “ao telefone (tempo totalmente perdido, razão pelo qual os bons roteiristas o evitam), os personagens do cinema sempre discam rapidíssimo.(...) a pessoa do outro lado atende imediatamente, como se esperasse pela chamada do outro lado do aparelho”(Carrière, 1994:82), parece-me interessante partir das categorias da análise do discurso natural, comparando pontos de conflito entre a espontaneidade do discurso que se tenta captar através destas e

a manipulação da realidade explícita nas técnicas de roteirização.

Para tanto, ao referir-me a recursos tipicamente cinematográficos, concentrarei-me na necessidade de evitar *tempos mortos*. O que aqui entendo como *tempo morto* está diretamente relacionado ao que Carrière chama de “tempo totalmente perdido” e à necessidade de, através da “exploração de associações (...) entre imagens, emoções, personagens.” (1994: 34) criar “imagens virtuais ou sintéticas” (p.60) que diminuam o “troca-troca de canais” (p.26), preocupação máxima da parte comercial de qualquer produção audiovisual. Segundo ele, os roteiros produzidos por estúdios de TV franceses são frequentemente marcados com um aviso escrito em lápis vermelho indicando *danger de zapping* ou perigo de que o telespectador troque de canal, o que significa, segundo ele, um alerta para “cortar para a perseguição! aumentar o ritmo! não embromar! As outras emissoras já estão nos nossos calcanhares, não vamos desperdiçar tempo e perder espectadores com essa beleza soporífera!” (*ibid*: 26). Tal preocupação faz com que a técnica sobrepasse o literário não só nos produtos televisivos, mas também nos projetos cinematográficos pois estes inevitavelmente terminam sua carreira comercial na televisão, nos vídeos e DVDs.

Assim, se por um lado temos a necessidade de caracterizar atos de fala de maneira o mais próxima possível da espontaneidade imbricada em relações de poder e intimidade do cotidiano, temos mecanismos da sociedade audiovisual estruturando formas mecânicas e altamente codificadas de vender histórias que não são vistas somente como entretenimento e sim como reinterpretações do real, banhadas de *status* concedido por

fazerem parte dos recursos formadores de opinião e geradoras de modelos de comportamento social. Como menciona Carrière, durante as guerras, combatentes são estimulados pela presença da câmara a atirar, o que torna até mesmo esse tipo de filme, alinhado ao gênero documental, uma encenação. Segundo ele, “Volker Schlöndorff conta que, em Beirute, quando filmava *Die Fälschung* (O ocaso de um povo), alguns soldados que ele tinha contratado como figurantes se ofereceram para atirar de uma janela e matar – ao acaso – algum passante na rua.” (Carrière, 1994:62)

Dada a cumplicidade entre platéias e produtores de audiovisuais e o fascínio que os audiovisuais parecem exercer, interessa-me aqui, em um nível de microanálise, desconstruir, a partir de categorias aplicáveis ao discurso natural e a partir da noção de *tempo morto*, de que maneira a reinterpretação da realidade nos é apresentada.

2 Metodologia

Minha análise parte da extração de exemplos de saudações no filme *Parahyba Mulher Macho*. Trata-se de um filme brasileiro da década de noventa, cujo roteiro é uma adaptação literária livre (ou seja, interpretação ficcional de conteúdos de um livro). O enredo básico do filme se desenvolve a partir da história de Anayde Beiriz, nas décadas de 20/30, na Parahyba do Norte, momentos antes da Revolução de 30. Anayde Beiriz é apresentada como uma professora liberal e feminista, preterida socialmente por seus hábitos mal-vistos na época (como cortar o cabelo *a la garçon*, por exemplo) que se torna amante do advogado João Dantas, perseguido à época da revolução por

seu envolvimento com o *Coronel Zé Pereira*. Naquele momento, a Parahyba estava dividida, João Pessoa acabara tomar posse como *Presidente do Estado* pela Aliança Nacional e disputava o poder com Zé Pereira, considerando este e todos os seus aliados como inimigos políticos.

Apesar de retratar um momento muito específico e não contemporâneo da História Brasileira, o filme se apropria das saudações como formas de legitimar a veracidade de cenas romanceadas do roteiro e por isso foi escolhido. Pelo fato de seus personagens terem características cosmopolitas, bem como a roteirista, diversas saudações não baseadas em regionalismos podem ser estudadas.

Selecionamos os seis Atos de Fala Saudação (doravante AFSs) aqui discutidos considerando os seguintes critérios: diversidade em termos de categorização, utilização de recursos audiovisuais e relevância dramática para o roteiro. Os AFSs foram posicionados segundo o tempo dramático (coesão no roteiro) e a contextualização da cena. Movimentos de câmara, a menos que de extremo interesse para o estudo, foram desconsiderados na análise dos dados.

A seleção foi feita a partir do filme e não do roteiro literário, com foco no produto audiovisual final. Usarei as iniciais dos nomes das personagens para caracterizá-las no diálogo.

3 Analisando os AFSs e os tempos mortos

O AFS 1 ocorre em uma barbearia, quando Anayde Beiriz (interpretada por Tânia Alves) está sentada admirando seu cabelo

cortado *a la garçon* pela primeira vez. Podemos ver sua imagem no espelho quando entra em quadro João Dantas (interpretado por Cláudio Marzo) que a saúda:

JD : “Bom dia !”

Anayde responde somente com risinhos que podem ser descritos como nervosos, em tom de flerte. Sua expressão pode ser interpretada como um misto de orgulho e agrado por ter a pessoa em quem está interessada românticamente como testemunha de seu ato audacioso. Por sua vez, João Dantas, não demonstra nenhum interesse em reconhecer sua presença, como sugerido por Madsen e Hiferty (1996:90), e sim em demonstrar surpresa e aprovação em relação à atitude tomada por ela. O AFS1 pode ser caracterizado como *saudação íntima*, segundo as categorias previamente apresentadas, pois indica que “os falantes podem se conhecer tão bem que podem deixar muito implícito ou não-dito” (Madsen e Hiferty, 1996:95). No entanto, tal interpretação só adquire sentido se vista a partir do conceito cinematográfico de tempo dramático. No filme, a sensação de cumplicidade implícita só é possível porque o AFS está posicionado na primeira metade da obra, em um momento introdutório da unidade dramática, que tem como função estabelecer a relação entre estes dois personagens.

É interessante observar que, no momento em que os dois personagens estão juntos pela primeira vez, não existe nenhum AFS que explicito o fato. Somente uma narração em *off* (sobre a imagem) da personagem Anayde, nos indica esta apresentação.

Portanto, o primeiro AFS, por não ter sido banalizado em uma situação possível-

mente formal (que seria o mais adequado entre pessoas de nível social tão diferente), sugere o clima romântico que se quer estabelecer, cortando da história, o curso natural das coisas, e evitando, assim, o tempo morto. A roteirista se apropria do padrão de intimidade para dar ênfase a *instantaneidade* da paixão que se estabelece posteriormente entre os dois.

Existe um AFS1.1 que é um fechamento para o AFS1 em que Anayde vai embora. Escolhi, aqui, apresentar tal ato não como despedida e sim como fechamento, em um sentido mais amplo, do ciclo da saudação, considerando que “as despedidas, para o brasileiro, apresentam-se como um ato incômodo, difícil. Por isso, o falante procura amenizar esse incômodo, utilizando-se de estratégias que mostram ao outro que sua presença não o desagrada” (Moraes, 2001:29). Tomei a liberdade de me referir também a esse fechamento como relevante para o aprofundamento do estudo crítico da unidade dramática, considerando o uso de “expressões de referência a um contato futuro ou de satisfação em ter visto o outro” (Moraes, 2001:29)

Nesse contexto, o AFS 1.1 acontece na rua em frente ao barbeiro.

AB : - Adeus, Dr. João !(...) Sábado vai ter a posse de João Pessoa. O senhor vai ?

Anayde caminha, insinuante, em direção oposta ao advogado e se vira depois de algum tempo para comentar sobre sábado. Depois, ainda acena muitas vezes, sorrindo muito para fechar o ato.

Nesse caso, a referência a um futuro encontro cumpre funções que vão além do *salvar a face* cultural brasileiro. Permite que se

confirme o interesse em continuar o cortejo amoroso em outra ocasião, estabelece um encontro com tais intenções sem pressionar a figura de maior poder (ele é advogado e ela, professora) e, ainda, cumpre com a função dramática de introduzir a cena da posse, sem maiores explicações didáticas acerca do fato histórico. Assim, o AFS1.1 é também um mecanismo de coesão dramática no roteiro.

O AFS 2 acontece em uma escola humilde, em uma vila de pescadores, onde Anayde vai dar aulas depois de não ter sido aceita no Liceu da cidade. Apesar de ter se formado com honras, sua família não tem prestígio e, por isso, ela é mandada para uma escola mais distante. Ao chegar, é atacada sexualmente por um de seus futuros alunos, que não a conhece. Depois de se recompor, Anayde se dirige à escola, dizendo aos pescadores já reunidos para a aula:

AB: – Boa tarde. Sou Anaíde Beiriz. A nova professora.

Seu tom de voz é seco, porém agradável, profissional, o que posiciona o AFS2 como uma espécie de *saudação de negócios*, mais do que uma *saudação introdutória*, por abrir o diálogo “declarando imediatamente seu objetivo de trabalho ou necessidade” (Madsen e Hiferty, 1996: 95). Tal tipo de saudação, claramente observável em estudos de Atos de Fala na cultura corporativa americana, não seria aplicável à realidade brasileira, muito menos no contexto apresentado neste estudo. No entanto, é interessante observar características semelhantes, pois essa maneira de apresentação pode indicar um distanciamento e um estabelecimento claro de território, somente justificado pela sequência anterior de violência sexual e

que reitera a sensação de que a personagem é destemida. É uma espécie de prova de coragem e valor que fica ainda mais evidente pela tensão dramática criada nessa cena, já que o espectador, ao assistir à tentativa de estupro, não sabia que ela estava no local para ensinar, nem que o estuprador acabaria sendo um de seus alunos. Logo, o AFS2 cumpre com uma função informativa na coesão dramática do roteiro que o joga para primeiro plano e valoriza a atitude da personagem.

O AFS3 acontece em um encontro de João Dantas e Anayde em uma festa de rua, a festa da posse. Ela está dançando.

JD: Aproxima-se

AB: Localiza JD com o olhar, acena e com as mãos o chama para dançar com ela.

Este AFS é inteiramente não verbal e pode ser classificado como *íntimo*. Indica, na unidade dramática, a crescente aproximação entre os dois e a liberdade adquirida por ela de não cumprimentá-lo verbalmente. O fato de que ele aceite tal convite mudo e realmente comece a dançar, reitera o poder que ela agora tem sobre ele. O AFS3 tem também características de *saudação repetida*, já que corta, atendendo à necessidade de não permitir tempos mortos, qualquer necessidade de formalidade por conta do tempo em que os personagens estiveram separados, possivelmente levando à sensação de que todos os fatos da narrativa aconteceram sequencialmente.

O AFS4 é a cena de posse de João Pessoa em que ele passa em um carro aberto pelas ruas da cidade e a multidão feliz o saúda:

POVO : Saúda João Pessoa com chapéus nas mãos, confete, gritos indistinguíveis...

O AFS4 é também não verbal, se considerarmos a multidão de paraibanos como entidade única, como o *falante* da cena. Aqui, a unidade está representada pela escolha do enquadramento aberto da câmera (o chamado plano geral) que retrata grandes massas de figurantes, tendo João Pessoa ao centro. Esse AFS4 também pode ser entendido aqui como *saudação repetida* em um contexto mais amplo, pois se trata da aprovação do povo a sua escolha de candidato, demonstra aceitação e alegria quanto a sua decisão. Trata-se de uma manifestação de apoio reiterada que, na unidade dramática do roteiro, cumpre com a função de contextualizar o espírito social em que se desenrola a história da heroína.

O AFS5 acontece quando João Dantas e Anayde Beiriz chegam a uma mesa onde estão sentados quatro homens e uma mulher conversando e um deles é repentista. Eles falam sobre política e a mulher não identificada se refere a um candidato do sul que estaria se lançando em campanha política.

JD e AB se aproximam da mesa observando a discussão.

JD: – É um tal de Getúlio. Com licença, podemos sentar ?

JD e AB se sentam.

Todos à mesa: – Boa tarde !

AB: – Como vai ?

Repentista : - Não sei se vou ou não vou

Não sei se faço ou não faço

E não sei se fico ou não fico

Sei que se não vou

Não vou, nem faço, nem fico.

O AFS 5 pode ser caracterizado como *conversa* já que existe troca de informação e introdução de um aspecto cultural, misturada a expressões-fórmula de uma saudação mais formal em “Com licença” e “Como vai ?”, além do “Boa tarde!” dos ouvintes. Nesse caso, existe uma espécie de moeda de troca na qual o fato de João, o mais poderoso e Anayde, sua consorte, terem uma informação que interessa à discussão daqueles que são representados como *do povo* e seu consentimento em fornecê-la garante acolhida no grupo, sem que haja indicação de que o grupo tivesse uma relação previamente estabelecida. Em termos de unidade dramática, apresenta uma versão agradável do advogado já que este se presta a tal tipo de interação e introduz a contextualização da importância do repente na cultura dos locais e, portanto, na cultura de Anayde. Como esta posteriormente também se presta a fazer repentistas, fica clara sua posição de personagem que conversa com o poderoso sem perder suas raízes populares. Tal saudação demonstra, no roteiro, os valores culturais sólidos de respeito a cultura em que se apoiam ambos os personagens.

O fato de que todos os exemplos estejam localizados na primeira metade da ação dramática também funcionam como fator de coesão já que, ao completarem seu ciclo, completam também o ciclo de apresentação do contexto e dos personagens, partindo para conflitos mais intensos que sustentam a ação dramática até o fim da película.

Considerações Finais

É interessante esclarecer que a escolha de um modelo de categorização baseado em estudo realizado no contexto cultural ameri-

cano de maneira alguma atende às necessidades específicas de expressão da cultura brasileira e que a opção por tais categorizações, para ser pertinente, teve de ser feita de maneira aberta, admitindo exceções e comentários para ampliação de tais conceitos. Um estudo posterior poderia se dedicar, também, a categorizar, a partir de filmes, codificações para os AFSs baseadas em sua exemplificação no cinema brasileiro, o que certamente contribuiria para a ampliação e aprofundamento de minha proposta. No entanto, espero que, apesar de ter tido como ponto de partida tais pressupostos, minha interpretação dos dados tenha conseguido vê-los visto como ferramentas alavancadoras do processo tão somente e não se atido a eles como paradigmas.

Também me parece importante destacar que todos os AFSs aqui analisados apresentaram características intimamente relacionadas à coesão do texto roteirizado e que, portanto, estudos voltados à organização da linguagem cinematográfica, apoiados na teoria pragmática, se tornam fundamentais para a construção de uma visão crítica em relação à *sociedade audiovisual* em que vivemos. Em termos de discurso pedagógico, já que os AFSs e, podemos supor, as escolhas de Atos de Fala em geral, em um roteiro, atendem à criação de uma atmosfera de tensão dramática, poderia ser interessante pensar em um processo de letramento crítico que evidencie tais formas ficcionais de construção do *real*, bem como em estudos acerca da possível influência exercidas por tais padrões linguísticos nas interações espontâneas do cotidiano. O costume que têm os telespectadores contemporâneos em decodificar tais recursos sem uma leitura crítica nos submete ao que Mi-

lan Kundera chama de “rio semântico”: um lugar em que nadamos naturalizando a corrente, sem esforço, levados pela construção de uma unidade dramática agradável e em que “somente em épocas de poluição feroz somos acometidos pela brutal urgência de deter uma correnteza cuja superficialidade nos afoga, pela necessidade de estar solto, de colocar um lenço sobre os olhos e não mais ver nem ouvir. Pois uma linguagem é também uma coisa que podemos decidir parar de entender; uma coisa que pode ser recusada, rejeitada.” (Carrière, 1994:48)

Enquanto não construímos uma leitura crítica, damos total poder na mão de tais realizadores, para escolherem sob que ângulo devemos ver a realidade. A rejeição aos tempos mortos não é mais vista como opção estética e sim como um ideal de vida que não pode ser alcançado pelos espectadores, como explicitam os teóricos da sociedade moderna e pós-moderna (Giddens, 2002; Hall, 2011). Um ideal de amor e luta que só pode ser vivido por estes grandes personagens picotados, sem tempo e nem espaço, ao qual aspiramos e a que nunca atingiremos, com uma sensação de acomodação à vida *tão real* que levamos.

Este tipo de artifício poderia ser justificado dizendo-se que é de interesse do audiovisual, como obra de arte, recriar o tempo psicológico de uma pessoa apaixonada, como no exemplo do filme aqui analisado, no qual dias se transformam em segundos e se conta o tempo de vez em vez que os enamorados se encontram. Ainda sim, como tais recursos influenciam, também, a unidade dramática e reconstruem situações filmadas com pessoas de carne e osso, sem o distanciamento palco-platéia do teatro, podem vir a reforçar idealizações a respeito de relaciona-

mentos, amor, paixão e sexo, difíceis de se apreender na realidade.

Não desejo propor a perda da magia audiovisual como arte, mas me parece pertinente desenvolver tais estudos como forma de ter clara a magia como fonte inspiradora e não aprisionante da realidade construída por cada um para que possamos nos deliciar sabendo que aquela obra é a visão particular de outra pessoa sobre a realidade que nós também temos direito de interpretar.

Bibliografia

- CARRIÈRE, J. C. (1994) *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- DAVID, C. M. (2003) *A utilização da linguagem cinematográfica no ensino de história*. Projeto de Pesquisa da Faculdade de História, Direito e Serviço Social, UNESP, Campus de Franca.
- DUARTE, R. (2002) *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.
- EBSWORTH, M. E.; BODMAN, J. W. e CARPENTER, M. (1996) "Cross-cultural realization of greetings in American English" in GASS, Susan; NEU, Joyce (orgs) *Speech Acts Across Cultures: Challenges to Communication in Second Language*. New York, Mouton de Gruyter, 1996.
- GIDDENS, A. (2002) *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- HALL, S. (2011) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- MORAES, L. S. de B (2001) *Rituais de abertura e fechamento de conversação: cumprimentos e despedidas em PLM, com aplicabilidade em PLE*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- PINTO, F. M. e PEREIRA, L. G. (2003) *A experiência de ver filmes na formação inicial de professores de educação física*. Projeto de Pesquisa da UFSC, Santa Catarina.
- RIBEIRO, Eduardo Jaime Torres (2002) "Alfabetização Cinematográfica e Audiovisual". In : *Jornal a Página da Educação*, ano 11, nº 112.

VIDEOGRAFIA

- YAMAZAKI, T. "Parahyba, Mulher Macho" (BRA/1990); 83 minutos. Direção e roteiro de Tizuka Yamazaki. Com: Tânia Alvez, Cláudio Marzo e Walmor Chagas. Coleção Istoé Cinema Brasileiro. 2000.