

O ator no sistema textual do filme¹

The actor in the textual system of film

André Gardies

Foi professor de estudos cinematográficos e audiovisuais na Universidade de Lyon. É romancista e autor de uma série variada de livros sobre o cinema: *Compreender o Cinema e as Imagens* (Texto & Grafia, 2015), *Décrire à l'écran* (Klincksieck, 1999) e *L'Espace au cinema* (Klincksieck, 2018), entre outros.

Tradução

Ciro Lubliner

Doutorando da Escola de Comunicação da UFRJ

Submetido em: 01/04/2019

Aceito em: 20/04/2019

RESUMO

Esse artigo investiga a figura do ator no cinema através de uma abordagem semiológica. Pensando o filme como sistema textual, especula-se as diferentes encarnações do ator nesse contexto, onde surge o que é nomeado como “instância atoral” composta por quatro integrantes: o actante, o papel, o personagem e o comediante. A partir dessa distinção são desenvolvidos cada um desses componentes, o modo como operam e sua função interna e externa à narrativa fílmica. Os quatro integrantes da instância atoral são assim abordados como signos em processo de transformação, oscilando entre a pessoa e o mito. Define-se então a instância atoral como produtora de uma troca da qual ela mesma constitui a mais valia.

PALAVRAS-CHAVE: Instância atoral; semiologia; ator; sistema textual.

ABSTRACT

This paper investigates the film actor through a semiological approach. Regarding film as a textual system, it speculates on the actor's many incarnations in such a context, making visible that which the author calls the “actorial instance”, made up four facets: the actant, the role, the character, and the player. Having made this distinction, each of the components is examined

1 Publicado originalmente em GARDIES, André. *L'acteur dans le système textuel du film*. Études littéraires, vol. 13, n. 1, 1980, pp. 71-107. Esse estudo fez parte de uma publicação mimeografada para uso interno, no quadro de atividades do Centro de Ensino e Pesquisas Audiovisuais (CERAV) da Universidade de Abidjan.

for their mode of operation and their function in and out of the film narrative. The four facets of actorial instance are thus understood as signs in the process of transformation, oscillating between person and myth. The actorial instance is defined, therefore, as the production of an exchange of which it is the surplus value.

KEYWORDS: Actorial instance; semiology; actor; textual system.

“É a ficção que se derrete em lágrimas.”

Pushkin

“... e se operará enfim essa dialética do ator e do papel de onde florescerá a *star*.”

Edgar Morin

Um céu sem estrelas

No firmamento da semiologia, as estrelas raramente brilham, e as maiores *stars* atravessam os filmes como astros mortos. Tomado por uma incrível cegueira, o semiólogo pode, na extensão de fotogramas, cruzar com Marilyn, e ele não a vê. Assim, fantasma da sombra, o comediante se encontra condenado a errar distante das luzes da ciência.

Paradoxalmente, dado que o fundamento econômico e o enfoque mítico do cinema repousam, em boa medida, nos atores – o “*star system*” constituindo sua emergência mais significativa –, a semiologia parece ignorar sua presença. Ali, o reino das figuras adoráveis, acolá, o anonimato dos rostos indiferentes. Entretanto, certas marcas banais e prosaicas da vulgata jornalística – aquela do tipo: “X está excelente nesse papel”, “Z é perfeitamente encarnado por Y” – questionam o semiólogo quando, independentemente dos julgamentos de valor que estão subentendidos, traduzem o resultado de um efeito produzido pelo filme, de um “efeito-texto”. Nesse sentido, a “serventia” de um comediante², se ela se deve muito a ele, não se desdobra apenas de seu “*savoir-faire*”; ela resulta, ao contrário, de um conjunto de operações complexas que têm lugar no sistema textual.

É claro que o ator, como pessoa, existe fora do filme – toda uma imprensa especializada na função mitificante está aí para nos lembrar disso –, mas essa existência, embora nem

2 Se etimologicamente o termo “comediante” remete antes ao teatro que ao cinema, nós, entretanto, o utilizaremos como sinônimo quase perfeito de “ator”, conforme um uso cada vez mais difundido.

sempre esteja alheia a ele, não entra no projeto semiológico. Por outro lado, não saberíamos levar a função do comediante ao simples estatuto de personagem salvo quando para afirmar, por exemplo, que, em *Os Orgulhosos* (Yves Allégret e Rafael E. Portas, 1953), a presença de Gérard Philippe é irrelevante, ele bem poderia ter sido substituído por Louis de Funès.

Então em algum lugar o comediante existe, não como uma pessoa, nem um personagem: é aí que a realidade semiológica deve ser construída. Se admitimos que o filme, como um sistema textual, se dá como o lugar de um trabalho de transformações, o comediante, porque ele se realiza nesse processo e se manifesta através dele, se define como uma instância discursiva. É a figura fílmica que produz o texto como lugar de troca e de transformações. A partir disso uma abordagem semiológica se revela pertinente.

Mesmo não se confundindo nem com a “pessoa” nem com o “personagem”, o comediante produz relações estreitas com eles, na medida em que ele se relaciona com o “herói”, o “actante” ou o “papal”. Ele aparece como um nó de significações próximas onde convergem diversos traços heterogêneos. A partir disso, sua especificidade se deve menos às características desses componentes (cada um manifesta sua pertinência no interior de um sistema particular – o “actante”, por exemplo, revela diretamente uma análise semântica da narrativa) que à sua combinação. Em suma, a singularidade do comediante não se determina tanto por uma organização específica de traços heterogêneos. Não há nada de surpreendente em uma tal situação. Christian Metz estabeleceu há algum tempo que ela era aquela do próprio cinema³.

A imagem fílmica do comediante resulta, portanto, de um jogo relacional que a análise deve exhibir construindo-o. Para isso, dois níveis de intervenção parecem poder ser privilegiados. Um se manifesta sob a forma material de traços perceptíveis na própria película: é a figura icônica do ator – da qual a fotografia é apenas um aspecto. Contrariamente à narrativa romanesca na qual o personagem aparece como um espaço vazio que o texto preencherá à medida que progredir, o comediante logo entra na tela como portador de múltiplas significações. Nesse sentido, sua entrada nunca é inocente, e sua imagem, longe de valer pela realidade que ela parece mimetizar, vale antes de tudo pelas significações que

3 Em particular em *Langage et cinéma*, Larousse, 1971.

propõe. O papel do comediante não é imitar uma realidade hipotética, mas significar. Ele próprio é signo.

O outro se situa no nível narrativo, pois o comediante, por uma ligação dialética, nasce do narrativo ao mesmo tempo em que o funda. Pelo trabalho de troca e de transformações que se opera no interior do texto, é uma figura não somente movente – dotada de movimento –, mas também em perpétua mobilidade de sentido que se organiza, se faz e se desfaz no curso dessa viagem fantasiosa que é o desenrolar do filme.

A partir disso, a imagem concreta do comediante – aquela que se inscreve na matéria da expressão fílmica e que posso apreender pelos meus sentidos – mobiliza uma relação indicial (no sentido de Peirce) com essa imagem mais global, mais fugaz também, que elabora a atividade textual e que chamamos de “instância discursiva”, mas que conviria, para se obter mais precisão, nomear agora “instância atoral”. Ela é, assim como a ficção, um efeito do texto, e ele pertence à abordagem semiológica que abarca a atividade produtora de um tal efeito.

Uma instância composta

Engajado em um processo ficcional generalizado, o comediante se encontra solidário ao filme que o acolhe. Daí, talvez, provém essa impressão de perfeita adequação que às vezes provamos. É o caso, por exemplo, de Jean-Paul Belmondo em *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) ou de Jean-Louis Trintignant em *O Homem que Mente* (Alain Robbe-Grillet, 1968). Entre o filme e seu intérprete, uma ligação muito forte se estabelece entre um e outro que, igualmente devedores e credores, se equilibram⁴. É dessa verdadeira osmose que traduz em termos de troca a atividade textual que resulta a instância atoral. De resto, a prova será fornecida *a contrario* cada vez que o equilíbrio não se realiza. Quando um conjunto de filmes se articula ao redor de uma mesma figura, fabulada (Zorro, Tarzan) ou histórica (Napoleão, Cleópatra), é o polo “personagem” que se impõe, relegando o ator a segundo plano. O primeiro, invariável, serve de referência ao segundo, e esse se torna permutável, se dobra às exigências daquele. Se a crítica pode estabelecer uma hierarquia entre os diversos intérpretes,

⁴ É suficiente colocar à prova, mental, de comutação para fazer surgir essa adequação: com Jean-Louis Trintignant em *Pierrot le fou* e Jean-Paul Belmondo em *O Homem que Mente*, sem dúvida que o resultado seria bem diferente.

marcar sua preferência por Johnny Weissmuller ou Buster Crabbe, ela atesta, posto que julga como uma serventia singular à altura de uma figura imutável, a predominância do personagem sobre o ator.

Inversamente, às vezes é o polo “comediante” que se afirma. Toda retrospectiva consagrada a um ator célebre (Jean Gabin, Marilyn Monroe, Humphrey Bogart etc.) supõe que a diversidade de personagens que eles interpretaram se esvai na unidade do personagem, valorizando assim os traços individuais (o físico, o gestual, a voz, o olhar...), fazendo de sua permanência um critério decisivo.

Esse movimento pendular que se manifesta na alternância dos polos designa o caráter hipotético da instância atoral que definimos por uma situação de equilíbrio⁵. Ele designa também a fragilidade quando se satisfaz com uma oscilação para ser estampada. Ora, isso não surpreenderia: o aspecto flutuante da instância resulta de sua estrutura. Na medida em que essa não se determina por uma soma de traços pertinentes, mas por uma combinação específica de traços heterogêneos, toda modificação da relação combinatória, deslocando a ênfase em direção a outros polos, tende a modificar, em retorno, essa figura composta.

Actante, herói, papel, personagem, comediante: sem dúvida que a confusão mobilizada pela relativa sinonímia desses termos tende a prejudicar a análise. Assim, um exame detalhado de seu imbricamento se torna necessário.

Quanto ao critério de “atualização”, três termos podem ser reunidos em uma cadeia: “actante-personagem-comediante”. Do primeiro ao último anel a diferença se impõe; assim que um se oferece como uma figura abstrata e lógica, o outro apresenta os mais fortes caracteres de singularidade. Se o actante (na perspectiva de Greimas) pertence, como as outras instâncias, à narrativa (fílmica), ele revela sua pertinência somente no interior de uma

5 Uma objeção importante surge aqui: quando não dispomos de nenhum instrumento de medida, afirmar de uma situação que ela está ou não em equilíbrio é aceitar a irrupção sacrílega da subjetividade. A partir daí, que interesse pode oferecer uma análise de fundamentos tão frágeis? Essa objeção, entretanto, não poderia justificar qualquer renúncia, pois o que se está em questão, para além de um eventual avanço do saber, é o próprio papel da reflexão teórica. Ela deve inscrever seu trabalho e medir seu enfoque somente no interior de sua esfera de pertinência ou ela pode vislumbrar um desdobramento? Dito de outro modo, o discurso teórico pode trabalhar outros discursos e avançar sobre seu próprio terreno? Quando a vulgata jornalística registra de forma intuitiva a osmose que se estabelece entre a performance de um ator e o filme que o acolhe e erige essa constatação em julgamento de valor, ela oculta o trabalho do texto. Ela valoriza, por seu silêncio, uma ideologia do gênio, do indizível, do miraculoso, enfim. Aceitar então como base de trabalho uma constatação empírica, intuitiva e subjetiva é correr um risco, certamente, mas que deve ser assumido se permite um avanço sobre o terreno do ideológico.

análise semântica, onde se define como polo organizador de um sistema relacional. Figura abstrata e integralmente construída, ela ganha sentido em uma matriz paradigmática. Dessa maneira, ela é totalmente independente das atualizações singulares de uma narrativa particular, e sabemos que no interior de uma história, o mesmo actante pode ser representado por inúmeros personagens. Paradoxo do actante que, não possuindo propriamente um rosto, oferece inúmeros simultaneamente.

Se ele, tal Proteu, se metamorfoseia, o personagem, ao contrário, se determina por um conjunto de traços particulares e estáveis que, mais frequentemente, são suficientes para marcar sua individualidade - o que é atestado, além disso, pela atribuição de um nome próprio⁶. Todavia, por mais detalhada que seja a descrição, por mais precisas que sejam as características, é somente no rosto singular e único do comediante que se manifestará a atualização última do personagem. O romance que é adaptado ou o roteiro original contém somente uma imagem virtual da instância atoral. Essa será apenas “revelada” e “fixada” sob a escolha do comediante-intérprete. Assim, do actante ao ator, uma cadeia se dispõe, é ela que distribui as três figuras segundo um eixo de atualização crescente.

Uma segunda constelação de termos reagrupa “papel, herói e personagem” em razão de sua proximidade sinonímica, pois, sem se confundir, eles deixam subsistir, no uso corrente, largas zonas de interferências.

À primeira vista, o papel e o herói pertencem ambos à classe das personagens, e isso bastaria para justificar sua sinonímia. Mas, por um lado, seu modo de integração não é similar, e, do outro, cada um deles possui traços externos à sua esfera de pertencimento. Se o herói aparece como um personagem privilegiado, isso supõe uma estrutura hierárquica ao longo da qual se distribuem os diversos protagonistas. Aqui é o princípio implícito de uma mais valia que rege as relações de integração. Inversamente, o papel corresponde a uma distribuição horizontal, que atesta além disso a possibilidade de uma enumeração: papel, papel de jovenzinho, de herói, de traidor etc.

Essa oposição entre uma distribuição vertical e horizontal recobre um outro modo de determinação: assim, a identificação do herói se efetua por uma relação *interna* de diversos

6 As diversas narrativas que recusam a permanência da identidade (*Nouveau Roman*, Faulkner...) provam *a contrario* a ligação fundamental entre o nome e o personagem, já que a instabilidade referencial do primeiro corresponde à oscilação do segundo.

personagens de uma mesma narrativa ou de um mesmo ciclo, e a especificação dos papéis procede por uma relação *externa* à obra e em referência a uma classe paradigmática. É o que uma outra abordagem explicitará.

Se cada um dos termos estudados até aqui pode se determinar pelas relações que mobiliza com outros, é seu funcionamento no interior de um sistema-código particular que confirma sua especificidade. Assim o actante, como vimos, manifesta sua pertinência na análise semântica da narrativa, e sua função se encontra nitidamente especificada.

Em razão provavelmente de uma longa tradição teatral, o termo “papel” oferece uma tal diversidade de variações semânticas que a pesquisa de um denominador comum se mostra delicada. Entretanto, a expressão “ter um papel”, à qual responde, de uma certa maneira, a fórmula “papel de composição”, pode indicar o caminho a ser seguido. O verbo “ter” designa o papel como uma realidade concreta que teria uma existência exterior ao comediante: o que confirma a outra expressão onde a necessidade para o ator de compor supõe que sua serventia se completará conforme um modelo preexistente. O papel reenvia então a uma outra coisa. É um “valendo por”. O papel de rei vale por uma certa ideia da realeza, e o ator deverá trabalhar conforme essa imagem do poder; sua própria personagem – com exceção talvez de alguns traços físicos que funcionam então como signos – se apaga diante de um conjunto de atributos significantes: vestimentas e acessórios diversos. A coroa e o cetro valem para o rei.

Entidades culturais, os papéis preexistem à obra, o que confirma a presença de um repertório (essa classe paradigmática já evocada) variável segundo os gêneros. O vassalo da comédia não se confunde com o da tragédia; esse último não se chama um confidente⁷? Abarcamos assim o carácter específico do papel: ele constitui uma unidade mínima de gênero. Nesse sentido, ele se define como uma figura relativamente estável, porém suscetível de aceitar, em sua atualização, variações menores. Razão pela qual a crítica poderá preferir, no papel de Tarzan, Johnny Weissmuller ou Buster Crabbe. Ambos introduzem na atualização dessa figura mítica pequenas variações, sem, contudo, perverter o modelo.

7 Significativo quanto a isso é o dicionário *Robert*, que propõe sinônimos para a palavra ator, enumerando na verdade diversos papéis: “confidente, sedutora, ingênua, jovenzinho, marquês, valentão, nobre mãe, nobre pai, meretriz, seguidora, vassalo”.

Aqui, não podemos deixar de notar um deslizamento de termo. Se anteriormente Tarzan foi citado como exemplo de personagem, agora ele o será no que tange o papel. Uma tal hesitação não será fortuita. Ela marca a interferência das duas instâncias, pois o homem-macaco se define tanto como personagem como papel, sem que possamos, para tanto, concluir a identidade dos dois termos. Se falo de Tarzan fazendo referência a essa figura mítica, independente da narrativa que a atualiza, reparável por um conjunto de traços característicos (força física, potência muscular, extrema agilidade, astúcia e honestidade, tanga e facão), é no papel que faço alusão a ela, papel esse em que o comediante-intérprete que a encarna deverá manifestar os componentes mínimos; mas se, fazendo alusão a tal narrativa, falo de aventuras com as quais o homem-macaco está envolvido, dos obstáculos que ele deve vencer, do tempo necessário para sua provação, dos lugares onde se desenrolam suas explorações, é ao personagem que me refiro, pois o que é próprio ao personagem é o fato de estar ligado a uma ficção, de pertencer ao universo diegético da narrativa na qual ele constitui uma unidade, onde ganha seu sentido com relação aos códigos ficcionais em questão.

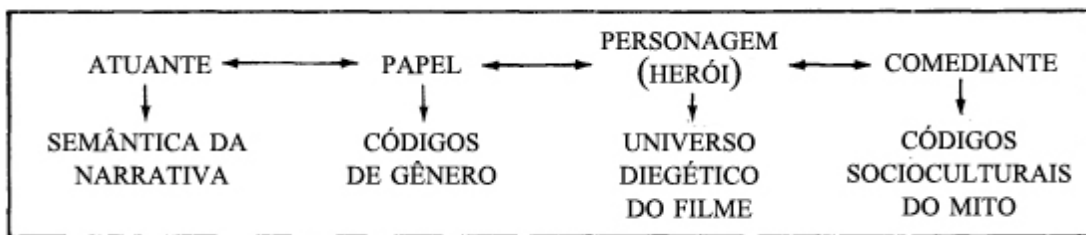
Se o actante, o papel e o personagem⁸ estão engajados, mesmo que em níveis diferentes e específicos, no processo narrativo, o comediante, sendo um indivíduo, parece lhe ser exterior. Tudo se passa como se, vindo de fora do texto, ele entraria no filme para dar corpo a seres virtuais, depois deslizaria em direção a outras encarnações, deixando somente uma figura de sombra e de luz. Mas nessas travessas reiteradas, ou às vezes na fulguração solitária de uma evanescência, alguma coisa outra nasce e se desdobra, por sua vez mais ampla e menos abarcável que a imagem fílmica única do ator: sua dimensão mítica que, por um movimento reflexivo, tem sua raiz no filme ao mesmo tempo em que o irriga. O comediante, sabemos disso depois de muito tempo e particularmente após a análise de Edgar Morin⁹, não se reduz a essa sombra luminosa que contemplo sobre a tela, pois está sempre em direção ao mito, ele carrega consigo sua própria ultrapassagem. Sendo ao mesmo tempo ele mesmo e mais que do que ele mesmo, o ator não entra nunca inocentemente em um filme; pela permanência desses traços físicos (mesmo se o envelhecimento de Simone Signoret faz da heroína de *Amores de Apache* [Jacques Becker, 1952] uma pessoa diferente de *A Viúva*

8 Não há espaço aqui para desenvolver a distinção entre o personagem e o herói, posto que esse último é um subconjunto do primeiro, e no interior do universo diegético seu nível funcional é o mesmo.

9 *Les Stars*, Seul, 1972.

[Pierre Granier-Deferre, 1971], o mito “Signoret” assume para garantir a identidade), aos quais se junta sua “aura” pessoal, posto que ele circula de filme em filme, ele tece entre eles, para além de suas diferenças próprias, uma relação de comunidade. Através dele se instaura uma verdadeira intertextualidade. Se ele apareceria, portanto, como exterior ao filme, ele tem, na verdade, um papel unitário, se articulando sobre os arquétipos socioculturais do mito que ele reinveste no texto de recepção.

É assim que, ao custo de uma dupla determinação, o actante, o papel, o personagem e o comediante veem seus sentidos se definirem. Uma supõe a relação horizontal, cada um dos termos se definindo ao se ligar com os outros; outra necessita de uma ligação vertical, cada um dos elementos garantindo a pertinência pela sua integração em um sistema-código bem vasto:



Sendo o resultante desses diversos componentes, a instância atoral, posto que explicitamente ausente da análise assim resumida, não estava, na verdade, muito distante, já que compreende todos esses elementos sem se reduzir, entretanto, à sua soma. Mesmo se, analisando a atividade de Jean-Louis Trintignant em *O Homem que Mente*, eu pudesse determinar sua função actancial, colocando à luz a figura donjuanesca que, em filigrana, desenha o papel, definindo um conjunto de traços característicos do personagem de Boris ou destacando na aparência física do ator as exigências arquetípicas do falso herói, distinguindo diversos níveis de intervenção; eu nada teria ainda dito da instância atoral, já que ela só começa para além disso, na combinação dos componentes e não em sua adição.

Um signo geminado

Contrariamente àquele do romance, o herói de um filme (ao menos o de viés clássico) possui uma dupla identidade, mas bem frequentemente ele declara apenas uma, aquela que lhe confere a diegese: seu nome de personagem. A outra raramente se apresenta, aquela do comediante-intérprete. Se os protagonistas do drama estão fadados a conhecer somente a primeira, apenas os espectadores conhecem a segunda. Certamente, alguns raros filmes enunciam a dupla nomeação – é o caso de *Trans-Europ-Express* (Alain Robbe-Grillet, 1966), onde, sob os traços de Elias, um viajante reconhece Jean-Louis Trintignant –, mas o uso dominante, em sua busca pelo efeito de real, impõe a censura do nome do ator (somente os créditos, essa praia perfeitamente circunscrita, admitem sua menção). No entanto, uma regulamentação tão coercitiva não chega a apagar no espectador o sentimento de uma dupla identidade, como testemunha a constante oscilação do discurso crítico onde o herói se vê logo designado tanto personagem quanto como comediante. Uma tal hesitação não se passa sem alguma significação.

Ela sugere certamente a estreita correspondência desses dois componentes, mas também a parte preponderante que elas têm com relação ao actante e o papel. A perspectiva que é a nossa (abarcando o trabalho de troca que se efetua entre o filme e a figura atoral) acusa essa desigualdade. O fato de ela implicar no apagamento das particularidades individuais faz com que o actante não saiba construir relações diretas com nosso propósito; por conta do papel se definir por sua invariância, ele se opõe à mobilidade que supõe o trabalho de troca. Assim, o personagem que se reduziria a um papel, tão importante fora ele, levaria logo o aporte do comediante a uma simples adequação, impedindo dessa forma toda intervenção “criadora” no trabalho do texto. Sem com isso separar da análise esses dois componentes, o processo de transformação que é o filme, em razão de sua própria mobilidade, conduz à acentuação dos polos suscetíveis de mobilidade.

Uma das desventuras que ameaça o ator de cinema consiste no fato de qualquer um contar o filme posto que, sob o efeito da verbalização, ele se volatiliza. A língua faz desaparecer o comediante em benefício do personagem, dado que a narrativa reside e se encontra mesmo relançada pela atividade verbal. Se o personagem transita de um meio a outro, o ator não pode renunciar à sua configuração icônica. O primeiro constitui uma unidade fundamental da narrativa, o segundo um dado específico do filme. De uma certa maneira –

mas essa bipartição demandará reajustes –, o significante “ator” tem o personagem como significado.

Concebemos então que o número de proposições avançadas por Philippe Hamon¹⁰ é largamente receptível no contexto cinematográfico, mesmo que esse pouco se proponha como narrativa, em particular aquelas que concernem o nível do significado. Ou como personagem especificado como suporte de conservação e de transformação da narrativa, ou se definindo por um conjunto de traços diferenciais e distintivos, ou se construindo pelo jogo de repetições, de oposições e de recorrências, essas são as três características que determina Philippe Hamon e que englobam tanto o filme quanto o romance, e aqui nós podemos apenas reenviar o leitor ao detalhe de sua análise.

Mas, em se tratando da face significante, os dados do problema sofrem uma mutação profunda, provocada pela diferença radical de matéria de expressão. No signo linguístico arbitrário responde o caráter motivado dos signos visual e sonoro. Ora, é precisamente da dimensão icônica do signo fílmico que nasceria a instância atoral. Ela trata, para convencer, de cuidar para que o modelo analítico proposto por Hamon convenha perfeitamente no estudo do roteiro, abarcando na superfície da escrita o herói como figura de personagem; comportando assim a prova da iconicidade, ele acede a um outro estatuto, aquele do comediante.

O efeito dessa mutação é duplo; por um lado a imagem do ator – portanto o signo icônico – recupera, através mesmo da atualização que ela realiza, os significados próprios ao personagem; por outro lado, ela remete ao personagem do comediante do qual ela atesta a existência. Todavia, não é ao ser físico e real do ator que se reenvia o signo icônico, mas a outras figurações fílmicas desse mesmo ator. Dele, conheço apenas seu *analogon*. Por um efeito torniquete, as imagens se refletem uma na outra se garantindo mutuamente. Assim, um sistema autorreferencial se instaura, é ele que produz a figura mítica do comediante, esse referente imaginário do qual os traços materiais têm o estranho poder de se parecer sem jamais se confundir.

10 Em “Pour un statut sémiologique du personnage” in *Littérature*, 6, 1972, Larousse, reeditado em *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

Por sua hesitação em nomear o herói, o discurso crítico acaba somente por sublinhar a geminação singular desse signo bicéfalo que por um mesmo significante oferece dois significados.

No entanto, constatar essa ambivalência não satisfaz, ainda é necessário explicá-la. Ela tem como origem a contradição que esse signo carrega nele, posto que se manifesta ao mesmo tempo, no interior do sistema fílmico, como parte e como totalidade.

Não resta dúvida de que os traços físicos (a silhueta, o andar, em uma palavra, como veremos mais adiante), uma parte vasta disso que constitui a imagem do ator, participam de início da composição do personagem fílmico. Eles são seus elementos, assim como o são, por exemplo, as ações pelas quais se define também esse último. O *analagon* se especifica então aqui como parte constitutiva do personagem fílmico. Mas, ao mesmo tempo, tudo isso que a narrativa elabora no que tange este (o conjunto de seus significados, notadamente), se reporta àquele. A imagem do ator, então, toma conta e veicula o significado global do personagem. Já bicéfalo, o signo icônico se nutre de uma contradição para ser, concomitantemente, parte e todo.

Precisamente desse paradoxo, entretanto, nasce a instância atoral. Definimo-la, nos recordamos, como o resultado de um processo de transformações; é em termos econômicos que convém agora apreendê-la: a instância atoral resulta de uma troca da qual constitui a mais valia.

No processo em que ao longo da narrativa se constrói progressivamente o personagem, e no qual a imagem do comediante intervém como um dos elementos, o carácter semiológico singular desse, a iconicidade de seu signo, tem como consequência a transformação dessa imagem em referente. O signo icônico do ator tem como significado o personagem do qual ele mesmo toma o signo icônico como referente. Ora, já que esse último está inscrito no filme, é a ele que o sistema fílmico remete todas as informações que tratam do personagem. Ele se vê então, ao término de múltiplas transações, enriquecido por significações que ele próprio não possui, mas que remetem a ele. A partir daí, a instância atoral não se reduziria ao *analogon* do ator nem se confundiria totalmente com o personagem, tal como o define a análise estrutural da narrativa; entretanto, ela comporta simultaneamente os dois termos e se nutre de sua troca. Ela própria é essa troca.

Um significante heterogêneo

Sabemos que uma das particularidades do sistema fílmico consiste em trabalhar ao mesmo tempo várias matérias de expressão – a imagem e o som, é claro – no interior das quais estão – convém distingui-las, seguindo as proposições tornadas clássicas por Christian Metz – as menções escritas e a imagem movente, de um lado; o verbal, os ruídos e a música, de outro. Além disso, sem levar em conta a prática dominante que tende a hierarquizá-las, essas diversas substâncias são independentes.

Se o filme pode misturar todas elas (ou reter apenas algumas), não significa que elas dão conta de todo nosso propósito. Assim, na distinção metziana, justificada por uma abordagem semiológica geral do fato cinematográfico, preferiremos uma outra clivagem, aquela que reagrupa, de um lado, as substâncias de caráter não icônico – as menções escritas, a música, o verbal – e, de outro, aquelas onde a iconicidade domina: a imagem movente e os ruídos.

A razão para uma tal escolha é simples. O que diferencia o personagem romanesco daquele de um filme, como vimos, é sua atualização sob a forma da imagem do ator¹¹. Ora, essa, em sua face significativa, se materializa pela operação de duas substâncias de caráter icônico. Elas, e somente elas, veiculam os traços significantes da instância atoral e constituem a especificidade.

Olhando-a mais de perto, essa imagem reenvia simultaneamente duas ordens diferentes: a que provém da aparência física do comediante e a que pertence ao personagem que esse último interpreta. Propor claramente a repartição parece ser uma abordagem metodológica correta. Mas, além de tal tentativa se revelar menos delicada e não demovida do arbitrário, correremos o risco de um contrassenso. Isso por duas razões.

11 Por ora, importa fornecer uma precisão que até agora havíamos diferido. O personagem da narrativa fílmica não está somente e obrigatoriamente materializado pela imagem do ator, senão isso significaria, contrariamente às proposições de Philippe Hamon, que apenas podem ser considerados como personagens os objetos antropomórficos. Ora, isso é ainda menos verídico no cinema quanto aos filmes de animação e inúmeros filmes documentários que não “colocam em cena” nenhum ser humano e mesmo assim têm diversos personagens. Nós restringimos propositalmente o campo de investigações ao tentar determinar a parte “criadora” que o ator traz a um filme. Contudo, os filmes documentários e os de animação em nada contradizem o que propusemos quanto ao comediante: o personagem (seja um animal ou uma forma geométrica animada, por exemplo) passa obrigatoriamente por uma representação icônica tanto na banda imagética quanto na banda sonora.

A primeira porque o ator, sabemos, não tem nenhuma realidade física. Certamente a permanência de traços sugere que existe sim, em algum lugar, uma pessoa real servindo de modelo, mas esse ator, no momento em que o vejo, já está ausente, pois ele não provém do fílmico, mas do pro-fílmico. Dele, não tenho nada além de um substituto, seu *analogon*. A segunda está na função mesma do comediante que, quando aparece na tela, não é nada mais que o personagem que ele interpreta. Se o ator – como diz a expressão popular – “empresta seu rosto” ao herói, esse, em compensação, transfere suas próprias qualidades a seu intérprete. Assim, a imagem do ator vale pela imagem do personagem e vice-versa. Quando Lino Ventura, por exemplo, no transcorrer de um combate com regras, disfere um soco violento em seu adversário, a quem devemos creditar a força física assim manifestada, ao personagem ou ao ator? Querer decidir isso, privilegiando um polo em detrimento do outro, seria negar a osmose das duas instâncias, traço característico da imagem atoral, da qual importa, agora, propor os elementos pertinentes.

A imagem do ator não se reduz então apenas à sua fotografia: a banda sonora produz suas próprias marcas, sob a forma do ruído, em particular. Esse termo, naturalmente, não será compreendido nos sentidos restritos que lhe conferem os tecnicistas da profissão, mas se definirá por oposição ao verbal e ao musical. O primeiro designa a realidade linguística das trocas verbais, que são manifestas pelo diálogo, o monólogo ou os comentários diversos. O segundo se caracteriza pela ausência visual da fonte sonora¹²; isso corresponde ao que nós mesmos, definindo os sons por sua função, nomeamos em outro estudo¹³ como “seu produtor”, por oposição ao “som ilustrativo”. Assim o ruído recobre fenômenos acústicos muito mais amplos que aqueles convocados habitualmente sob esse vocábulo. Nesse sentido, o aspecto fônico da voz do ator, independentemente do conteúdo semântico de seus propósitos, provém mesmo desse domínio. Uma prova suplementar seria fornecida pela operação técnica da dublagem, posto que a escolha do “dublador” depende não da realidade linguística do texto a ser dito, mas das características fônicas do som vocal.

Marcada no interior do processo fílmico, a singularidade de uma voz – ela se distingue das outras e por seu fundamento icônico pode suprir o reconhecimento do comediante –

12 É o critério que utiliza Dominique Château (*Problèmes de la théorie sémiologique du cinéma*, tese de terceiro ciclo, Paris I, 1975) para distinguir os “sons concretos” e os “sons musicais”.

13 Em “Genèse, générique, générateurs” em *La Revue d'Esthétique*, “Voir Entendre”, 1976, 10/18, assim como em *Approche du récit filmique*, 1980, Albatros, Paris.

coloca em questão múltiplos traços específicos elencados em nível de crescente codificação cultural.

O primeiro reagrupa o conjunto de caracteres físicos: timbre, altura, potência, ressonância. Certamente o recurso tem critérios acústicos, códigos extracinematográficos que permitiriam então afinar a análise, mas a abordagem semiológica, sem adotar o detalhe de um estudo psicoacústico para o qual ela não é competente, poderia reter somente os elementos significativos com relação à sua própria expectativa. Assim, a voz de Delphine Seyrig parece se singularizar pela indecisão do grave e do agudo – a diferenciação silábica repousa menos sobre a acentuação do que pelas mudanças de altura – e a ressonância de uma “voz rasgada”.

O segundo nível reagrupa traços que chamaremos, de forma menos feliz, “fisiológico-psicológicos” que residem sobre as modulações do fluxo do fraseado. O primeiro traço parece se organizar ao redor de dois polos: a velocidade e a fluidez. O segundo avalia o grau de rapidez do entoar; todavia será útil lhe acrescentar um outro fator de avaliação, a constância, pois uma voz pode se caracterizar precisamente por suas bruscas variações ou por sua medida sempre igual. Quanto à fluidez, ela tenta apreender o aspecto contínuo ou descontínuo da elocução; a gagueira constitui um exemplo típico de descontinuidade.

Esses diversos traços permitem marcar o que chamamos comumente de um tom “impostado”, por exemplo, ou mesmo um tom peremptório. Se alguns dentre eles se encontram em características fisiológicas (a gagueira), a maioria conota, e isso em referência a códigos culturais, traços de carácter (o tom impostado seria signo de calma segurança), que da mesma forma estão relacionados ao significado do personagem.

Com o terceiro nível penetramos no domínio das conotações socioculturais. Dois traços serão marcantes aqui: a elocução e o sotaque. Não há dúvida de que a maior ou menor clareza com a qual um personagem articula as sílabas e os fonemas pode funcionar como signo de educação, de saber, de domínio sobre a linguagem. Uma certa civilidade se acomoda mal – assim como a autoridade – em uma elocução ocasional, aquela que precisamente apaga os traços linguísticos distintivos. O personagem tosco – isso se tornou até um clichê – é frequentemente assim reconhecido. Quanto ao sotaque, ele toma um papel preponderante de referência. Referência geográfica, é claro. A célebre oposição entre Panisse e Monsieur Brun constitui um exemplo fabuloso. Mas referência geo-sociológica também. O sotaque suburbano,

denotando um ar localizável (Clichy, Belleville etc.), conota o “povo”. É provável que a relativa constância de papéis dados a Raymond Bussièrès se deve muito a seu sotaque grosseiro de extração popular.

Quando o estereótipo fixa o traço marcado em signo, passamos da conotação à denotação. Assim, nos filmes de guerra franceses, um certo “urro” denota o Alemão de modo que a conotação, mudando de nível, designa o inimigo, o torturador ou o bruto sem coração. Uma tipologia dos sotaques fílmicos, sem dúvida, forneceria uma deliciosa coleção de banalidades.

Distinguiremos enfim um quarto nível mais especificamente cinematográfico, no sentido de que ele se destaca de uma escolha firme, consciente ou não, tomada pelo realizador: aquele da dicção. O que chamamos uma dicção “natural”, sabemos, não passa do resultado de uma adequação entre uma certa evolução e os códigos culturais e artísticos de um dado gênero e de uma dada época. Ela se encontra então fortemente ligada às regras que regem a verossimilhança e que intervêm também, no nível da imagem, para modular a “encenação” do ator. A dicção “natural” corresponderia assim a um tipo de grau zero da marcação com relação à qual se avaliariam as rupturas. Com relação a ela poderia se medir o trabalho de Robert Bresson, por exemplo. Por outro lado, uma tal análise contribuiria amplamente para uma tipologia dos gêneros: o filme intimista e a epopeia de guerra não recorrem à mesma dicção.

Se a dicção, relacionada ao uso de um único comediante, não constitui sempre um traço distintivo, pois o código submete todos os personagens de um dado filme ao mesmo regime de dicção, ela não será, entretanto, inútil, ao velar em sua eventual marcação em tal ou tal atualização singular.

Resta adicionar um quinto nível, que não depende do poder do ator: nos referimos às marcas da duplicação. Os traços fônicos retidos até aqui supunham que o registro sonoro reproduziria o original sem distorções, conservando na voz seu grão real. Ora, os tratamentos eletroacústicos (filtragem, efeito de eco etc.) estão suscetíveis a introduzir profundas mutações nas diversas conotações. Não poderíamos esquecer da voz mecanizada em *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) nem dos comentários críticos sobre sua significação filosófica e humanista. Mais prosaicamente, os efeitos nas conotações estereotipadas – voz de

um além, de marcianos, de robôs futuristas ou de seres enigmáticos – têm como origem a manipulação inconsiderada de aparelhos eletroacústicos, mas instauram, ao mesmo tempo, um tipo de subcódigo de filmes especializados.

Se eles não constituiriam uma série exaustiva, os diversos traços fônicos que reagrupamos em cinco níveis permitem afinar a abordagem desse componente atoral que é a voz do comediante. Assim como a maioria, que reenvia códigos não cinematográficos, eles têm um papel determinante na figuração fílmica do ator, na medida em que preenchem uma dupla função: uma função discriminatória, posto que permitem distinguir e singularizar os personagens da narrativa, e uma função conotativa, quando, pelo domínio dos códigos culturais, remetem a um significado global do personagem¹⁴. Entretanto, essa dupla função não é específica da voz; a encontraremos em todos os elementos icônicos da instância atoral.

Se a voz, em razão da permanência de seus traços, oferecia um caminho para a análise, isso não acontece com os outros componentes do ruído dos quais a disparidade convida à renumeração mais que à entrada metódica. Entre o ruído de um clamor e aquele de um tapa retumbante, quase não identificamos uma diferença. Todavia, ambos entram na composição da imagem atoral quando, por exemplo, o primeiro singulariza o andar do personagem e o segundo atesta sua força ou sua cólera. A questão de seus traços específicos não se colocaria em termos semelhantes àqueles da voz, pois já que essa pertence propriamente ao ator – ou é dada como tal pelo filme – os ruídos são provocados pela atividade do personagem. Eles são um signo do comportamento e não da existência.

A partir disso, sua leitura passa pela banda imagética; é ela que determina a relação de pertencimento. Os efeitos significantes provirão da conjunção, ao mesmo tempo sincrônica e semântica, da imagem e do som. Também a força com a qual Lino Ventura prepara um soco poderá ser atestada, via amplificação, pelo ruído do choque. Nesse caso, as informações veiculadas por cada um dos canais são redundantes. Entretanto, o trabalho do filme pode não obedecer a essa regra elementar e dispor um sistema de aberturas produtoras de efeitos de

14 Aqui está manifesto o intricar do denotativo e do conotativo. A análise da imagem atoral encontra constantemente essa fusão. Mas isso não é nada surpreendente, já que Christian Metz, seguindo Jean Mitry, mostrou muito bem que ela é a característica do cinema (em *Essais sur la signification au cinéma* e mais particularmente em “*Un problème de la sémiologie*”, Klincksieck, 1971). O problema foi retomado no tomo 2, em “*La connotation, de nouveau*”.

sentido. Mas, em seu uso, essa combinatória, muito simples, parece raramente oferecer perspectivas.

Mais ricas serão as ligações audiovisuais que transformam o acontecimento sonoro em signo relacionado ao personagem. Não se trata aqui de efeitos de sentido especificamente auditivos, mas, devido à conjunção e então a uma atualização singular, de certos signos sonoros que poderão entrar na composição da imagem atoral. O herói de *Era uma vez no Oeste* não é rapidamente especificado pelo som da gaita? Esse instrumento musical constitui um atributo do personagem – de resto tão importante que pode funcionar como substituto – do mesmo modo que o chapéu dobrado sobre o rosto ou sua ação premeditada.

Assim, o ruído, sendo uma matéria de expressão, com exceção feita à voz, não parece propor traços significantes específicos da imagem atoral. Isso não surpreende se sabemos que o ruído designa a atividade do personagem e não sua pessoa. Ele destaca o agir e não o ser. É pelo jogo de relações audiovisuais que ele acede plenamente ao trabalho de significação. Contrariamente à voz que, em referência a diversos códigos, reenvia diretamente à imagem atoral, o ruído aparece somente a partir de uma dupla articulação: ele é logo dado como signo do agir e esse agir em seguida se torna signo do ser do personagem.

Não surpreende que a figura do comediante inscreva na imagem em movimento seus traços mais importantes: podemos conceber que um ator seja integralmente dublado no plano sonoro, mas apenas em raras circunstâncias – para as cenas perigosas, por exemplo – ele o será na tela. Além disso, a imagem propõe, e a análise deverá, distinguindo diversos níveis, dissociar isso que o espectador percebe globalmente.

Segundo dois eixos essenciais se compartilham as informações que fornecem o canal visual, aquele que deriva do físico do intérprete, isto é, o *analogon* do pro-filmico, e aquele que destaca os atributos do personagem (figurinos, acessórios diversos etc.). Assim, uma tal clivagem tende a reativar uma oposição da qual já sublinhamos o arbitrário. Sua comodidade convida a conservá-la, com a condição, todavia, de precisar os limites.

À primeira vista, um critério simples permite a apreensão da “pessoa” do ator: a permanência, através dos múltiplos filmes onde ele intervém, de sua morfologia. Tudo o que, em detrimento da diversidade de papéis, se mantém seria colocado na conta do comediante e não na do personagem. No entanto, duas objeções invalidam tal critério. Começemos pelo

envelhecimento. Simone Signoret jovem podia ser a heroína de *Amores de Apache*, mas essa não é mais a mesma personagem que ela interpreta em *A Viúva*. Em seguida, as reconversões. O exemplo de Jean Richard é perfeitamente eloquente. Recordamo-nos provavelmente da espetacular transformação que ele teve que operar para poder conseguir o papel do inspetor Maigret. Entre a imagem cômica do ingênuo de *Champigneules* e a figura austera de Maigret, a diferença era tão grande que parecia impossível que um mesmo comediante pudesse passar de um papel ao outro. Ora, o desafio foi aceito e seu êxito prova que o que parece próprio ao indivíduo (o rosto, o corpo) destaca, na verdade, o trabalho do comediante. Marcando um sotaque de caipira, acusando a boneca redonda de face lunar, Jean Richard era esse ingênuo cômico de *Champigneules*; apagando esse mesmo sotaque, desfazendo a impressão juvenil através de têmporas grisalhas e uma estatura mais imponente, ele se tornou o inspetor Maigret, mantendo-se o mesmo indivíduo. A arte do comediante consiste em modelar seu próprio físico. Nesse sentido, ele já está em representação. A partir disso, seria ilusório levar em conta os traços físicos do ator quanto ao indivíduo, pois eles provêm, na verdade, da instância atoral.

Precisamente, podemos dividi-los em dois grupos, o que se liga à morfologia e o que trata do gestual.

Quanto ao primeiro, uma descrição anatômica não apresentaria nenhum interesse – nem mesmo as medidas que, entretanto, fazem os belos dias de uma prensa mitificante –; reteremos somente o valor significativo das qualidades morfológicas. Assim, oporemos a fineza e o peso dos traços de um rosto. Parece bem difícil imaginar que Alain Delon e Michel Simon pudessem concorrer por um mesmo personagem. Da mesma maneira teremos como pertinentes as características ligadas à coloração dos cabelos, aos signos particulares (o nariz quebrado de Belmondo, o furo no queixo de Kirk Douglas etc.). Tantos traços são aqueles em que se baseia a diferenciação dos personagens. Para o conjunto do corpo, distinguiremos as medidas, a estatura, a corpulência, as proporções, à qual convém acrescentar ainda as características da silhueta, sem esquecer das distinções maiores do sexo e da idade.

Esses diferentes critérios, os quais destacamos, não valem se não evocarem alguma ficha policial; isso se concebe pois um e outro recobrem a mesma função de reconhecimento e de distinção, sem a qual os personagens não seriam mais diferenciados.

No mesmo sentido trabalha o gestual, mas ele acrescenta, pelo embate dos códigos culturais, outros significados. Ele poderá se determinar então pelas categorias sêmicas; o conjunto gestual se torna signo de ponderação, de confirmação ou de facilidade, ou, ao contrário, de nervosismo, de indecisão ou de timidez. A esses componentes “psicológicos” poderiam ser adicionados significados diretamente articulados nos estereótipos socioculturais, como, por exemplo, a feminilidade e a virilidade (a mulher-objeto, a sedução, a vampira ou o belo tenebroso, o Don Juan, o macho impassível etc.). Certamente, uma abordagem mais sistemática deveria liberar os traços pertinentes que denotam de tais significados, porém, para nossa perspectiva, isso parece pouco útil. Com efeito, em se tratando da presença física do ator, importa sublinhar sobretudo sua função de representação. O comediante, logo quando transformado em imagem, se torna signo articulado sobre os mitos de uma civilização. Assim, o rosto fortemente marcado de Jean-Paul Belmondo, rompendo com a figuração tradicional do jovenzinho, conota uma vida aventureira e marginal, de caráter antissocial.

O ator nunca entra inocentemente em um filme. Sua singularidade morfológica e gestual – plano da denotação – reenvia simultaneamente – sobre o plano conotativo – aos mitos socioculturais de uma dada civilização e de uma dada época. Ele é sempre ele mesmo e mais que ele mesmo. É precisamente sobre essa mais valia que repousa a noção de troca, fundadora da instância atoral.

Mas, no interior de tal narrativa fílmica particular, essa relativa permanência dos traços físicos do ator se combina com os elementos mais pontuais que são os atributos do personagem. Em primeiro lugar, é claro, o figurino. No cinema, contrariamente ao que afirma o ditado, o hábito faz o monge. Signo social da vida cotidiana, a vestimenta se torna na imagem, e em razão de suas diversas funções, fonte de múltiplas informações que a distinção peirciana entre índice, símbolo e ícone permitirá melhor apreender.

Por sua função indicial, o figurino oferece indicações de ordem histórico-geográfica (lugar, épocas, modos, microuniversos etc.), e, em seguida, de ordem socioeconômica, quando ele torna manifestos os signos sociais do poder político com suas diversas hierarquias (o uniforme militar constituindo o exemplo típico) e do poder econômico que designa o pertencimento de classe.

A função simbólica permite ler, com referência aos códigos culturais (aqueles da vida cotidiana) como aos códigos de gênero (próprios então à produção artística), a significação de um elemento vestimentário. O maniqueísmo do branco para o herói positivo e do preto para o inimigo já é conhecido demais para precisar ser detalhado. Não é o mesmo figurino que reveste o gângster cinematográfico americano e seu compadre francês. A querela entre o *western-spaghetti* e seu homólogo ortodoxo se alimenta amplamente quanto à diferença de uso na simbólica vestimentária.

Quanto à função icônica, remetendo a imagem a outras imagens, ela faz do hábito um traço discreto. É ele que permite distinguir e singularizar o personagem. O herói de *O Bandido Giuliano* (Francesco Rosi, 1962) – esse filme sem herói – existe apenas sob a forma de sua capa de chuva clara. Na tela, se perder na multidão significa se juntar aos outros se vestindo como eles.

A vestimenta no plano social funciona essencialmente como um signo. Vestida na tela, ela se refere a um aspecto triplo: ao universo cotidiano que está impedido de colocar em cena a diegese do filme, ao gênero específico ao qual pertence a narrativa, ao personagem que a usa. Nos três casos, as informações que ela veicula estão ligadas à e colocadas na conta da imagem atoral. Essas informações entram assim em relação (de complementariedade, de contradição, de redundância etc.) com aquelas que fornecem as características físicas do comediante, com aquelas que o sistema textual produz em seu conjunto.

De forma idêntica trabalham os “acessórios”. Por esse termo, deve-se compreender os diversos objetos com os quais o personagem, de forma mais ou menos permanente, se envolve, e que conseguem por vezes singularizá-lo. Detalhes anexos da parte vestimentária (chapéu, guarda-chuva, bengala, pochete, mochila, joias etc.), objetos que prolongam familiarmente a atividade do herói (monóculo, cigarro, cachimbo, revólver etc.); índices de seu status profissional (estrela de xerife, capa e bicicleta de forças de ordem antiga etc.) ou marcas específicas do universo social onde ele cresce (carro, casa, objetos domésticos etc.). Seria longa a lista desses acessórios dos quais a função comum consiste em completar – desejando contradizer ou nuançar – o que o figurino já assinalava, na forma de uma panóplia.

Talvez conviria adicionar a isso esse elemento particular que é a sombra do comediante? Figura oca, imagem de uma imagem, atributo paradoxal, por sua plasticidade

essencial, ela propõe os contornos móveis dessa dupla que ela transforma sem jamais dele se desligar. Às vezes, verdadeiro substituto disso que resta na sombra, ela diz, por sua presença única, a ameaça de uma ausência precária. Quando a sombra reduz a imagem atoral, o signo icônico toma então a linguagem misteriosa dos seres que não mais reconhecemos sem, todavia, ignorá-los.

Assim, seja por conta da voz, do ruído ou da imagem em movente, o carácter icônico dos signos que eles veiculam propõe múltiplas informações que, todas, contribuem para compor a imagem do ator. Essa, que não se reduzia somente aos traços físicos, se apresenta como um conjunto complexo de signos heterogêneos, tanto no plano do significante – em razão da diversidade de matérias de expressão –, quanto no dos significados – em razão da diversidade de códigos colocados em jogo. Entretanto, para além dessa heterogeneidade, uma função dupla comum garante sua similaridade: no nível denotativo cada um dos significantes icônicos garante a singularidade da imagem atoral que se distingue então das outras: pelo jogo das conotações, essa imagem singular se carrega de significações.

Se o nome próprio, imagem escrita do personagem, se oferece, segundo Philippe Hamon, como um vazio que o sistema textual se esforçará para preencher (em certo sentido a atividade diegética do romance tradicional se identifica com essa atividade de preenchimento), o mesmo não acontecerá no cinema. A imagem do ator logo entra no filme como portadora de informações. Pelo poder de previsibilidade que assim a especifica, ela programa amplamente o prosseguimento da narrativa da qual o trabalho essencial consistirá então em modular essa imagem inicial¹⁵.

Um significante fragmentado, depois combinado

No capítulo que dedica ao ator de cinema, Iouri Lotman¹⁶ lembra muito apropriadamente que a encenação do comediante é um sistema complexo codificado em três

15 Esse poder de previsibilidade, que situamos aqui no nível da imagem atoral tal que atualiza tal narrativa fílmica, pode ser precedida por uma previsibilidade “fora do texto”. Esse é o caso quando o filme utiliza um ator em função de seu mito. Os diversos filmes feitos sob medida para Jean Gabin, por exemplo, utilizam o ator por seu poder de previsibilidade; nesse sentido sua serventia deverá se conformar à espera do espectador. Da mesma maneira, essa previsibilidade se inscreve no roteiro a cada vez em que as indicações detalhadas dizem respeito ao papel.

16 In *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Éditions sociales, 1977.

níveis. O primeiro, aquele do comportamento, está em ligação direta com uma semiologia do cotidiano, ela mesma profundamente marcada historicamente; trata-se do gestual reproduzido com referência ao uso social e então extra-cinematográfico. O segundo, relacionado a certos códigos da produção artística (particularmente aqueles do gênero) seria composto “de um entrelaçamento de diversos sistemas de organização estrutural semântica heterogêneos¹⁷”; é ele que contribui amplamente para produzir a ilusão do natural regulando o regime de dicção assim como, mas em um outro nível, aquele do gestual. A forma como fala e age o comediante sofre, se comparada com a da vida “real”, uma série de distorções próprias à transposição cinematográfica, ela mesma acentuada pelas necessidades específicas de um gênero, na medida em que esses dois grandes regimes-códigos entram na composição da imagem atoral, como aludido anteriormente. Quanto ao terceiro nível, ele trata do papel do realizador. Esse regula a encenação do comediante, graças a dois tipos de intervenção diferentes. Pelo que se convencionou chamar “direção de ator”, ele orienta, guia e controla o comportamento cênico de seu intérprete. Ele trabalha aqui na ordem do pro-fílmico. Em seguida, por uma atividade especificamente cinematográfica (posto que ela alcança os códigos próprios à imagem movente), ele decupa essa realidade pro-fílmica – graças ao enquadramento, à iluminação, à composição etc. – para fazê-la entrar então na ordem fílmica. Essa fragmentação do significante é a condição expressa de seu acesso ao filme; é a partir dela que se instaura a troca fundadora da instância atoral.

Então, na narrativa escrita, sempre segundo Philippe Hamon, a recorrência e a estabilidade do nome próprio, ao qual se une uma etiqueta semântica (pronomes e perífrases) relativamente pobre, garantem a permanência do personagem – suas figuras significantes são em número limitado e facilmente contáveis; a narrativa fílmica não oferece jamais – salvo casos de repetição estrita de plano – duas figuras idênticas do ator. Nenhuma imagem pode, como faz o nome próprio, interpretar o papel do significante último. Segundo uma técnica próxima do retrato falado, posso apenas reconstituir minha imagem ideal do ator, em nenhum lugar atestada no filme. A permanência nasce aqui da diversidade; paradoxo que será necessário explicar.

17 Op. cit., p. 157.

Filmar, então, é escolher o que, do pro-fílmico, ascenderá ao status de imagem; pelo enquadramento se opera um irreduzível corte. Também o ângulo de ponto de vista, a profundidade de campo, a mobilidade do aparelho, o foco da objetiva, a escala de planos, contribuem, cada um de forma específica, para dar ao ator uma imagem móvel, em perpétuo estado de transformação. O significante visual oferece uma indefinida profusão. Tanto dado integralmente quanto reduzido a uma parte dele mesmo, o comediante destaca as mais vivas mutilações sem jamais perder sua integridade. Somente seu modo de presença difere na tela.

Sem concebê-los como três categorias estreitamente delimitadas, mas como gradações, segundo três registros diferentes, se manifesta essa presença. No primeiro caso, o ator ocupa nele somente a quase-totalidade do espaço da tela e se dá como centro polarizador da informação. No segundo caso, ele intervém somente parcialmente, seja porque é dado em pedaços, seja porque ao redor dele outras fontes de informações (cenário, objetos, personagens) concorrem com ele. Sua presença entra em conflito com outras. Enfim, no terceiro caso, ele delega a substitutos (objetos pessoais, acessórios diversos designados na diegese como pertencendo a ele) o cuidado de afirmar simultânea e contraditoriamente sua presença assim como sua ausência. Ele aparece então apenas sob a forma de traços.

Se no romance, como nota Philippe Hamon, em razão do carácter descontínuo da cadeia escrita, o significante do personagem se encontra de forma intermitente, o regime de sua aparição/desaparição não é em nada comparável com aquele do significante visual. Lá, ele revela os entraves do sistema linguístico, aqui, os do funcionamento diegético. No cinema, a ausência, sobre a tela, do significante atoral significa de início que o personagem está ausente do espaço pro-fílmico visível; ele é então logo convertido em valor diegético. Pois o que é próprio do personagem cinematográfico é pertencer ao espaço ao mesmo tempo em que contribui para construí-lo. Assim, o clássico plano/contraplano entre dois atores, fazendo-os surgir e desaparecer alternativamente, constrói um espaço mais amplo do que aquele efetivamente mostrado. A ausência agora de um dos dois comediantes diz sua ausência do espaço visível, mas afirma simultaneamente sua presença em um espaço mais amplo, aquele da unidade diegética da cena que, dessa forma, ele elabora.

Precisamente com referência a essa ligação espacial, não podemos confundir dois modos de fragmentação do significante atoral. A câmera pode apenas destacar uma parte do

rosto, por exemplo. Mas assim que ele aparece em um primeiro plano ou por um pedaço nas bordas do quadro, seu sentido muda. Como justamente mostrou Noël Burch¹⁸, mostrar um pedaço do personagem é assegurar a ele a tarefa de reunir o plano e o fora do plano. Por seu intermediário, o não visível, ainda escondido e, no entanto, desvelado, ele tende a investir a frágil segurança do visível. Traço de união entre o aqui e o acolá próximos, o fragmento atoral não vale somente para ele mesmo; ele vale de início para o personagem, e, em seguida, para o espaço diegético lateral, do qual a presença é bruscamente tornada sensível, necessária. O sentido tende então a se deportar em direção às margens.

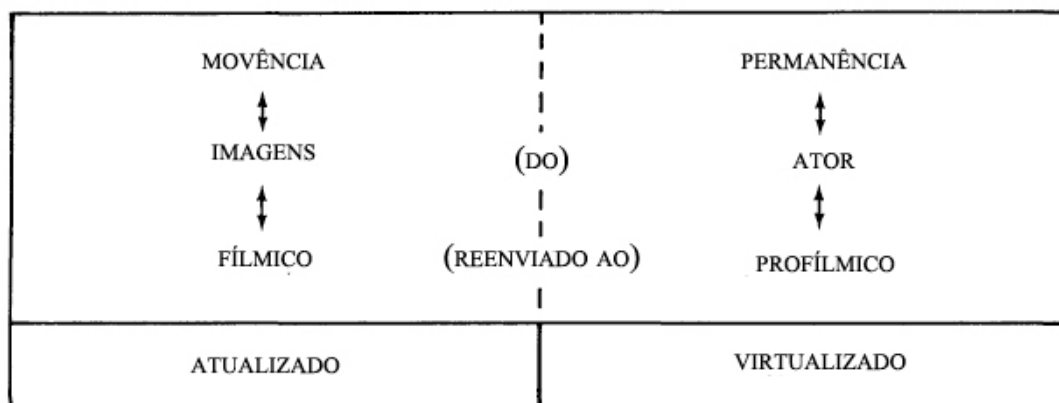
Com o primeir(íssim)o plano, ao contrário, tratando-se sempre de um fragmento, um recentramento se produz posto que um tal enquadramento convida à convergência do olhar – o que manifesta antes o *zoom* quando seu movimento designa o sentido e o ponto de convergência. Então, pela desaparecimento das marcações laterais, mas também porque a imagem diz com insistência que sobre a tela figura a informação essencial, o espaço fora do plano se apaga, perde sua necessidade. O primeiríssimo plano satisfaz a si próprio. Se o fragmento em pedaços convida a prolongar a leitura para além da tela, o fragmento aumentado se oferece como um sistema autossuficiente. Ao efeito centrífugo de um se opõe o efeito centrípeto do outro; seu produto fílmico não seria idêntico.

Um vale então apenas pelas relações que mantém com os elementos vizinhos da tela assim como com esse bem vasto fora do plano que se advinha; nesse sentido, seu modo de presença é do mesmo tipo que aquele pelo qual o comediante, tomado por inteiro, ocupa a imagem apenas parcialmente. O outro elemento devém do primeiro modo de presença. Paradoxalmente, quanto mais a figuração do ator se fragmenta, mais ela ganha em superfície. O primeiro plano de um rosto não é mais apreendido como parte do corpo, mas como um universo autônomo portador de suas próprias significações, e não saberíamos definir aquele como sinédoque do comediante, pois, contrariamente à lógica do cotidiano, aqui o valor do fragmento é igual àquele da totalidade.

Tal paradoxo é da mesma ordem que aquele para o qual a permanência nasceria da diversidade. Ambos têm como origem a relação conflituosa de duas instâncias: aquela do profílmico, aquela do fílmico. A mobilidade – que é o fator das imagens múltiplas e diferentes do

18 In *Praxis du cinéma*, Gallimard, le Chemin, 1967.

mesmo objeto –, porque ela é efetivamente atualizada, devém do fílmico. Inversamente, a permanência, constituída pela imagem global do ator que constrói mentalmente o espectador, se torna apenas real na ordem do pro-fílmico. Sobre a tela, ela se dá somente em estado virtual. É o que resume o seguinte quadro:



Ora, é sobre a confusão das duas instâncias – a fílmica me permite aceder ao pro-fílmico e quando creio abarcar esse, só consigo apreender aquele – que repousa a ilusão de realidade, aquela mesma que funda o paradoxo. No cinema, há somente a realidade dos signos, e pensar o primeiro plano como parte de um todo mais amplo é medir uma imagem atualizada a partir de uma imagem virtual. É cair sob o golpe da ilusão referencial. Tratando-se do particionamento, é necessário agir de outra forma, pois, aqui, a fragmentação é efetiva: o objeto fílmico ocupa apenas uma porção do espaço do quadro. Assim, o primeiríssimo plano não seria considerado como imagem parcelar de um além mais vasto. Ele mesmo é suficiente e possui sua própria autonomia.

A parti daí, talvez, se explica essa constatação de Jean Epstein, retomada por Edgar Morin¹⁹, segundo a qual, no cinema, “os pés têm alma”. Talvez aí também se origine o poder metafórico do detalhe aumentado. Nos dois casos, o enquadramento, pelo mesmo gesto, decupa a realidade pro-fílmica e corta o plano de seu fora do campo. Certamente, como espectador, sei que os pés que vejo nesse momento são aqueles *de* alguém, e de uma certa maneira tendo a estabelecer uma ligação, mas ao mesmo tempo esse detalhe diz outra coisa

19 In *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éd. de Minuit, 1956, pp. 65-72.

além de seu pertencimento a uma maior unidade. Assim, esses olhos gigantesco que ocupam a tela, se eles são os olhos de alguém, eles têm sobretudo para mim valor de olhar. Opera-se uma conversão pela qual o denotativo, embora nunca totalmente ausente, se apaga em prol do conotativo. O brusco aumento que é o primeiríssimo plano não propõe apenas uma troca de escala, ele oferece um novo conjunto de traços icônicos diferentes e específicos. A variação de escala não tem por função modificar as proporções do objeto filmado, mas propor novos objetos fílmicos sem cessar. O primeiríssimo plano, acentuando a distância, encontra sua relativa autonomia.

Condição imperativa de seu acesso ao filme, a fragmentação do significante atoral tem como consequência maior produzir imagens diferentes sem cessar; se o objeto filmado se mantém *virtualmente* o mesmo, em suas atualizações sucessivas, ele é *efetivamente* e sempre novo. Suas diversas figurações são como unidades diferentes. Concebemos que elas se dispõem a um vasto jogo combinatório.

“A capacidade que tem o cinema para dividir a figura humana em ‘pedaços’ e dispor esses segmentos em uma cadeia que se desenrola no tempo transforma a figura exterior do homem em texto narrativo”; divisão em unidades discretas e disposição sobre o eixo sintagmático, tais são, segundo Iouri Lotman²⁰, as duas condições que completam a imagem atoral para aceder ao texto e, ao mesmo tempo, para entrar na atividade combinatória. Ora, da troca que essa permite nasce a instância atoral. Resta então determinar as regras elementares de emergência.

O significante atoral parece se combinar com outros elementos fílmicos segundo dois grandes tipos de relação: no interior do plano, de um plano a outro. No segundo caso, convirá distinguir ainda entre as ligações de consecução simples e aquelas que se produzem à distância. Retomando aqui a terminologia de Jean Ricardou²¹, qualificaremos as primeiras como “atuais” e as segundas como “virtuais”. Para as primeiras, a consecução está efetivamente estabelecida pelo texto, para as segundas é o espectador quem opera mentalmente a relação.

Como vimos, cada vez que a imagem do ator ocupa parcialmente o espaço da tela, ela encontra a co-presença de outros elementos fílmicos. Então um jogo relacional se estabelece,

20 Op. cit., p. 150.

21 In *Le Nouveau Roman*, Éd. du Seuil, 1973.

tecendo entre eles – mesmo que sejam referencialmente estranhos uns aos outros – relações contraditórias (de complementariedade assim como de oposição) das quais o efeito de sentido global é superior à soma de efeitos de sentido particulares.

É assim que se passa, para retomar um exemplo convencional, com a imagem de um homem caminhante, solitário em meio a uma paisagem desértica. Tal plano se organiza ao redor de dois eixos principais: o andar do homem (ele mesmo decomponível em unidades menores) e a paisagem (ela mesma decomponível em unidades denotativas do desértico). Ora, uma troca se estabelece dessa própria co-presença. A hostilidade que emana da paisagem desolada está relacionada ao avançar do homem; esse parece menos penoso ao entrar em conflito com uma força contrária. A imagem do ator somente toma seu sentido verdadeiro pelas ligações que ela tece com os elementos co-presentes; sem dúvida que, considerada isoladamente, sua significação seria empobrecida. Da troca nasce uma mais valia imediatamente creditada pelo significante atoral.

Ora, uma tal relação conflituosa entre duas forças opostas se inscreve materialmente sobre a superfície da tela. Concebemos que sua eficácia emprestará não somente o valor denotativo de seus elementos, mas também a composição da imagem: o enquadramento, a iluminação, a distribuição dos elementos, o ângulo do ponto de vista, a profundidade de campo, estruturam o espaço do fotograma, e assim contribuem para a evidenciação da relação conflituosa. Cada um desses parâmetros intervém na produção de um efeito de sentido que, relacionado à imagem do comediante, transforma a significação. Essa não poderia então ser lida como independente da montagem interna que organiza o plano.

É um princípio similar que se destaca da consecução sintagmática. Depois da famosa experiência de Kuleshov, sabemos que o efeito de sentido de dois planos sucessivos se deve menos à sua soma que à sua multiplicação. Sobre esse postulado repousa notadamente a concepção eisensteiniana da montagem. Ora, na perspectiva que é a nossa, os ensinamentos dispensados por essa experiência são capitais; é importante relatar brevemente seu desenrolar citando para isso Iouri Lotman²²: “Desde 1918 [Kuleshov] juntou uma mesma foto do ator Mosjoukine a vários planos sucessivos, mas de conteúdo emocional diferente (uma criança que brinca, um caixão etc.). Os espectadores admiram de forma unânime a riqueza da

22 Op. cit., p. 150.

mímica do ator, sem suspeitar que a expressão de seu rosto não havia mudado, e que somente tinha mudado sua reação a esse efeito de montagem”²³. Desse resultado reteremos que a imagem atoral recorrente sempre se mantém idêntica. Reduzida a si mesma, ela não comporta então nenhum traço indicial dos diversos sentimentos que os espectadores lhe dão. A expressividade se inscreve na única ligação dos planos; ela é então colocada na conta de Mosjoukine. Assim, o trabalho desse último se deve menos a sua própria interpretação do que a um efeito textual; o ator se beneficia da mais valia produzida pela circulação, e depois pelo armazenamento, do sentido.

Entretanto, para obter um tal efeito, não é suficiente justapor mecanicamente dois planos. É o que nos lembra longamente Eisenstein em “Montagem 1938”²⁴: “a representação A e a representação B devem ser escolhidas (entre todos os elementos possíveis do tema de que tratamos) e pesquisadas de tal forma que sua *justaposição* – a sua e não aquela de outros elementos – emerge no espírito e na sensibilidade do espectador como *uma imagem exhaustiva do tema tratado*”²⁵. A potência emocional da ligação depende então de uma escolha precisa do realizador. Na medida em que essa se faça como ato criador, as soluções que a ele se oferecem são de número limitado, para ele escolher entre as mais justas. A posição do semiólogo face a esse fenômeno será diferente, posto que para ele não se trata tanto de determinar as melhores opções visando produzir um efeito particular, mas de disponibilizar as condições semióticas de emergência do efeito textual.

Assim, postularemos que a ligação sintagmática de dois planos produz um sentido novo na medida em que essa conjunção permite a passagem do nível denotativo ao nível conotativo. Isso supõe que se inscreve, entre dois objetos efetivamente diferentes, ao menos um elemento comum. Para ilustrar isso nos referiremos a *A Besta Humana* de Jean Renoir (1938). Sabemos que com esse filme o “mito Gabin”, aquele do herói popular de energia vital forjada no debater das lutas cotidianas, encontra aí sua mais completa expressão. Manifestadamente, a locomotiva não estava desvinculada dessa ascensão do mítico. Edgar Morin, de quem tomamos os exemplos²⁶, lembra muito precisamente que todos os diversos

23 Citar as fontes dessa relação é importante, pois como mostrou Dominique Château (op. cit.), os diversos críticos ou teóricos que descreveram a experiência deram versões um pouco diferentes.

24 Artigo encontrado em *Le film: sa forme, son sens*. Éd. Bourgois, 1976. A citação figura na p. 217.

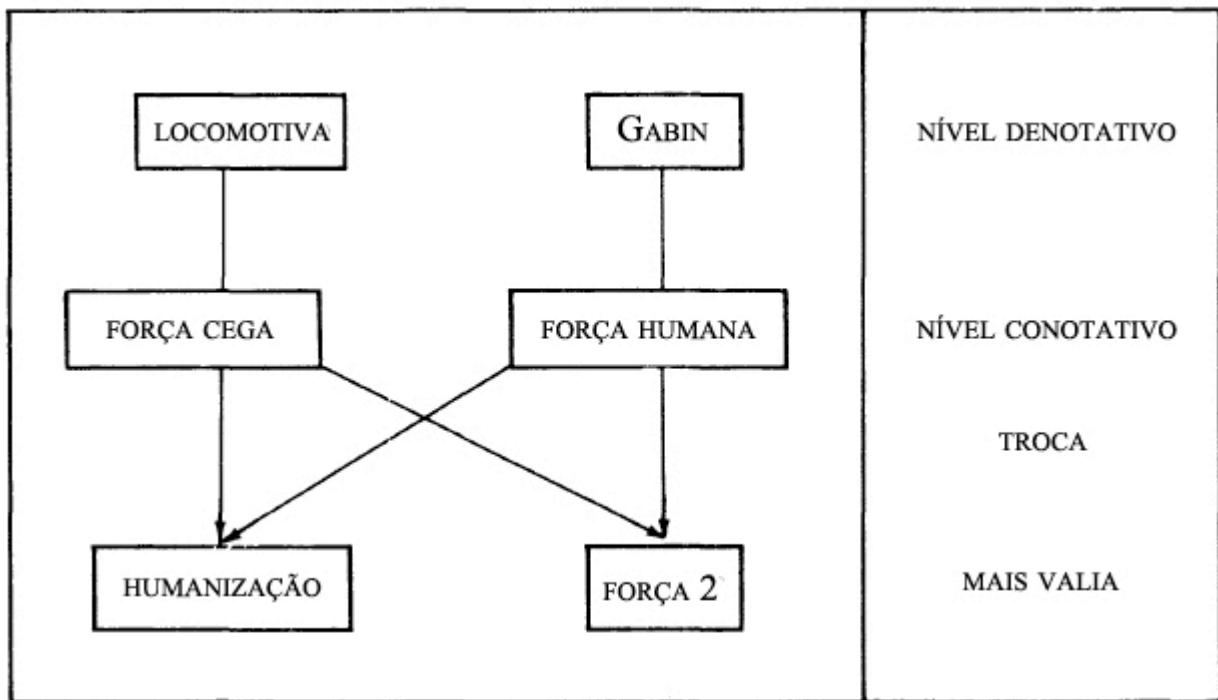
25 Os grifos são de Eisenstein.

26 *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*.

objetos fílmicos obedecem ao mesmo estatuto, aquele da imagem, e que, sob essa condição, não saberíamos estabelecer de forma válida uma diferença de natureza entre a figuração do homem e aquela dos objetos que o rodeiam. Da fluidez desse estatuto resultante – o sentido circula facilmente, deslizamentos e deslocamentos se produzem –, uma troca, vivida emocionalmente pelo espectador, se dá, fundando um amplo efeito de “antropocosmomorfismo” a partir do qual se instaura a dimensão mítica. Se um tal efeito é incontestável, ele se mantém para explicitar o funcionamento textual.

Entre a locomotiva e seu condutor se estabelece uma verdadeira osmose, fundada de início diegeticamente (é a história de uma paixão entre o homem e sua máquina), e em seguida sobre a montagem (alternância e simultaneidade de dois “seres”). A instância atoral, aquela mesma que produz o “mito Gabin”, se elabora a partir do jogo relacional entre a imagem da locomotiva e aquela do comediante, pois um denominador comum garante a ligação entre os dois.

Tomada isoladamente, a máquina se dá como signo de rapidez e potência; ela é uma força cega que deve conduzir ele, Jean Gabin: destemido, o vento batendo em sua face, o rosto marcado pelo cansaço e pela obstinação: ele aparece como um lutador. À potência mecânica de um corresponde a virilidade (segundo admite os códigos culturais) do outro. Sobre essa força que eles têm em comum se opera a osmose. A partir daí, nos traços específicos da imagem atoral de Gabin se adicionam as conotações próprias à locomotiva, à medida que, reciprocamente, essa se humaniza. Tal funcionamento poderia assim se resumir:



Sem dúvida que, tanto pela consecução sintagmática quanto pela montagem interna do plano, uma troca que produz sentido se dispõe – essa mais valia que logo é reinvestida pelo texto. Uma nova questão, contudo, agora surge, demandando uma resposta. Tratando-se do efeito Kuleshov assim como de *A Besta Humana*, como dissemos, essa mais valia parece ser colocada, de preferência, na conta da imagem atoral. Tudo se passa como se a figuração antropomorfa se beneficiasse de um estatuto preferencial. Ora, isso cai em contradição com a indiferenciação fundamental dos objetos fílmicos postulada tanto por Edgar Morin quanto por nós. Na realidade, retirados de seu contexto e então abordados individualmente, os diversos objetos fílmicos, quaisquer que sejam seus valores denotativos, expõem um estatuto igualitário, mas inscritos em um funcionamento textual singular; seu regime padece de profundas mutações. Uma hierarquia (ela própria suscetível a flutuações e reavaliações constantes) introduz um forte coeficiente de correção. Se, no tocante à altura da imagem, os objetos são iguais, no tocante à altura da narrativa eles se diferenciam.

Assim, na experiência Kuleshov, o rosto de Mosjoukine, por sua recorrência, funciona como um polo invariante a que estão então relacionadas as flutuações sucessivas dos outros planos. A partir de sua própria permanência, o ator se encontra em situação dominante com

relação aos outros objetos. No filme de Renoir, uma troca mútua entre a locomotiva e o homem se revela possível porque, de um lado, sua importância diegética é sensivelmente a mesma e, por outro, conseqüentemente, cada um pode funcionar como polo invariante do outro.

Na medida em que, para a narrativa, o personagem constitui por sua vez um centro organizador e um fator de estabilidade, de sua própria permanência, ele se encontra privilegiado e pode assim “focalizar” informações múltiplas e diversas. No cinema, é a imagem do comediante que se beneficia desse estatuto. Na verdade, envolvida no processo de transformação que é todo do filme, ela funciona, como vimos, como referente interno (a ela estão relacionadas as informações que emanam de outros componentes – actante, papel, herói, comediante e personagem, é claro), ao mesmo tempo em que ela irriga o texto com suas próprias significações. O valor semântico de seus efeitos excede então em muito o de sua realidade icônica. De fato, ela é a substituta da instância atoral; algo como seu “espantalho”, arriscamos dizer, na medida em que ela trata, quanto à instância, de um certo número de operações textuais.

A imagem do comediante é então apenas a representante icônica da instância atoral, a qual se define como um sistema de trocas entre diversos componentes, e da qual a soma está relacionada com seu substituto, para fixar o valor semântico. Assim, por um efeito de texto, atribuindo ao ator o que se destaca de um funcionamento que lhe é amplamente exterior, o espectador lhe relega mais do que ele possui. Ele lhe atribui um valor propriamente mítico.

Se Jean-Paul Belmondo, em *Pierrot le fou*, pode se tornar o símbolo de um certo niilismo, isso se deve certamente a seu trabalho e a seu *savoir faire*, mas talvez ainda mais ao próprio funcionamento do filme de Godard. A partir de três traços essenciais parece se construir o niilismo de “Pierrot-Ferdinand-Belmondo”: a marginalidade, a revolta e a violência do desejo louco. Cada um deles define um efeito textual particular, para a obtenção do qual a implicação simultânea de componentes diversos se revela necessária.

Marginal, Belmondo o é, de início, por seus traços físicos singulares. Nada nele corresponde à imagem corrente do juvenzinho. É o que explora o filme, desde o começo, sublinhando a oposição de Ferdinand e de outras pessoas que ele encontra no curso da recepção. Nesse meio que tende à uniformidade, ele parece estar deslocado. Se essa

marginalidade pertence propriamente ao ator (aquela de seu físico), ela se confirmará pelos componentes do personagem que ele interpreta. Esse, devido a uma escolha vestimentária adequada, rompe através de suas maneiras e de seus propósitos com o código social do grupo. Ela é, por sua vez, amplificada pela escrita fílmica: a “colagem” (citações de mensagens publicitárias) que caracteriza as conversações percebidas por Ferdinand sublinha a distância que o separa de seu entorno. A tudo isso se soma ainda o papel da intertextualidade: o espectador familiarizado com os filmes de Jean-Luc Godard não pode evitar de estabelecer a filiação de Pierrot com esse outro marginal que era Michel Poiccard em *Acosado* (1960).

Tratando-se da revolta e da violência do desejo, não resta dúvida que funcionamentos fílmicos similares poderiam ser exibidos, mostrando como se nivelam e se completam os diversos componentes da instância atoral.

Sem entrar no detalhe de uma análise, vemos, no entanto, como o conjunto de traços físicos (ligados então à própria pessoa do ator), o comportamento (que é revelado por sua interpretação), os figurinos e acessórios diversos (que dependem do papel), os propósitos, as ações (que caracterizam o personagem), ao que se soma o trabalho fílmico específico do realizador, tudo isso se combina em uma figura única, aquela de “Pierrot-Ferdinand-Belmondo”, do qual o efeito de sentido global tende em direção à expressão de um niilismo. É esse efeito, relacionado aos traços icônicos do comediante, que define a instância atoral “Belmondo” em *Pierrot le fou*.

Mas mesmo que pouco de uma mesma “imagem” seja retomado de um filme a outro, se trabalhada, exaltada, ela tende a se constituir em mito, na medida em que esse se constrói sobre a recorrência de traços singulares constantes.

Se Marilyn Monroe aparece como símbolo erótico de uma dada época, isso se deve à diversidade de papéis e filmes nos quais ela atuou, à permanência destacada – no sentido figurado assim como no sentido próprio – de seu corpo. Tudo se passa como se cada filme, para além de suas particularidades próprias, colocasse em cena apenas uma única história, aquela do desejo que suscita Marilyn Monroe. Então, de um filme a outro, uma verdadeira estratégia da abordagem escópica se desenvolve. Os enquadramentos se repetem e se multiplicam para fragmentar e se aproximar do ser adorado, poses se inventam, exacerbando as paixões, todas as situações-pretextos para desvelar e esconder ao mesmo tempo uma

nudez esperada se imaginam: a intimidade do banho de espumas, a oferenda do corpo habitado pela dança, o súbito movimento da boca que lança no ar um leve julgamento ou que deixa algo a ser lido nas entrelinhas, sob o vestido molhado e solto, as palpitações de uma tez arrepiada.

De uma narrativa à outra, que ela a aceite, a deseje, a ignore, a recuse ou tente esquecer-la, Marilyn não pode escapar do desejo que ela suscita. Em contraste com as outras mulheres, pelas reações masculinas que ela provoca, sempre tomando a dianteira sobre as outras características do personagem, se impõe a presença fascinante de seu corpo desejável. E se, na aventura, querendo dar a ela uma outra imagem, ela se mostra doce, sensível, afetuosa, Marilyn somente torna mais adorável sua proximidade física. Tudo se passa como se, de todas as virtualidades que conteria a atriz, uma única seria particularmente desenvolvida, até a hipertrofia, até ocultar as outras qualidades, até sufocar aquela mesma que, tornada símbolo, talvez tenha morrido²⁷.

Referente interno e sempre movente, a imagem fílmica do ator não se reduziria a apenas seu valor icônico. Tomada no interior do processo textual, ela sempre vale algo mais que ela mesma, ela vale para a instância atoral, da qual ela é a figuração. É nesse sistema de mais valia que o ator de cinema tem sua aptidão ao mito. Certamente, esse último poderia ser explorado e amplificado pela imprensa e pela mídia, se desenvolvendo então fora de seu lugar de origem, mas somente o funcionamento fílmico poderá lhe dar sua verdadeira posição. Sem ele, a *star* se transforma em estrela minguante.

À procura das estrelas

É preciso se entregar à evidência: o ator não existe. O *star system*, essa poderosa máquina mitificante, não passa de uma máquina mistificante. Não somente porque ela fabula com todas as peças um mundo maravilhoso de semideuses, porque ela regula um vasto espetáculo permanente onde tudo é apenas representação, mas também e sobretudo porque seus principais protagonistas, as estrelas, não passam de figuras ideais sem nenhuma existência fora dos filmes nos quais elas interpretam.

27 Pode-se consultar quanto a isso o primeiro número da revista *Cinéma d'aujourd'hui* dedicado a Marilyn Monroe.

Que ele se acalme, esse espectador que se desespera por nunca penetrar na intimidade de sua atriz preferida, pois somente ele – e esse é seu privilégio – a conhece verdadeiramente, posto que ela só vive na tela. Entretanto, aquela com quem ele convive na penumbra da sala não é talvez aquela por quem seu desejo clama, pois somente uma imagem e uma voz, figura icônica do ser fantasma, traços materiais de uma presença-ausência, se dão para ele. Mas tomadas no interior de um processo fílmico, investidas em um sistema de trocas, essa imagem e essa voz valem mais que elas mesmas. Por essa razão, talvez, elas satisfazem ao alimentar nosso imaginário em sua busca desejante; por essa razão, com certeza, elas me permitem aceder à única realidade fílmica do ator, a instância atoral. Nela se conjugam simultaneamente o actante, o papel, o personagem e o comediante; ela participa de cada um sem se reduzir a um dentre eles. Resultante de um efeito de texto, ela existiria fora do filme que a produz e que, ao mesmo tempo, ela contribui para elaborar. Nesse sentido, o ator não existe, pois o que apreendo dele, a imagem e a voz, não passa de um conjunto de signos. Signos todavia ambivalentes, posto que eles se dão ao mesmo tempo como *analogon* do ser pro-fílmico que vive fora da tela e como designado icônico da instância atoral; ambos vivem apenas na tela.

Levando em conta seu necessário trabalho fora da filmagem – e essa última pode ser mais ou menos importante, mais ou menos correta – o comediante ganha seu sentido graças apenas ao trabalho do filme, já que é através dele, e somente dele, que ele acede à sua verdadeira dimensão, aquela da instância atoral.

A partir daí, compreendemos que diversas monografias e estudos dedicados ao ator não alcançam o objetivo que perseguem, pois – e isso ocorre frequentemente – o ator do qual eles falam se confunde, seja com o ser pro-fílmico – a biografia –, seja com os personagens que ele interpretou; ora, nos dois casos, ignora-se sua realidade fílmica. Também poderíamos conceber toda uma outra estratégia da conquista das estrelas. Ela consistiria em apreender como, em cada filme e de um filme a outro, se constitui pouco a pouco, pelo funcionamento textual – heterogeneidade de signos, fragmentação do significante icônico, intricar do papel, do actante, do personagem e do comediante –, um vasto efeito de sentido que, relacionado com a figura icônica do ator, produz a verdadeira dimensão.

Então essa dimensão, saindo de seu lugar de formação, perseguindo, para além do texto, sua irresistível ascensão, poderia entrar no universo do mito, lá onde brilham as estrelas. Mas à análise semiótica sucederia uma análise sociológica.