
Julio Bressane e as conversações cinematográficas: iconizações do signo verbal*

Lennon Macedoⁱ

Bruno Leitesⁱⁱ

Resumo: O texto busca descrever como as conversações cinematográficas dos filmes de Julio Bressane operam uma iconização do signo verbal. Tal iconização revela devires visuais e sonoros que povoam as palavras no cinema. Para tanto, desdobramos diferentes correntes de interpretação do ícone peirceano, perpassando a iconicidade como semelhança em Christian Metz e em Gilles Deleuze e a iconização como produção de diferença a partir de Décio Pignatari. Por fim, analisamos blocos cinematográficos dos filmes *Brás Cubas* (1985) e *Cleópatra* (2007), evidenciando que as iconizações visuais e sonoras da fala não sobrevivem alheias a um processo de simbolização verbal das conversações, garantindo a continuidade da semiose no cinema.

Palavras-chave: conversação cinematográfica; iconização; Julio Bressane.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.237740>.

ⁱ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professor na Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades e Pesquisador Visitante na Universidade da Beira Interior. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação. Covilhã, Portugal. E-mail: lennon-macedo@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3686-0550>.

ⁱⁱ Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, RS, Brasil. E-mail: bruno.leites@ufrgs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1736-1382>.

Introdução

Busca-se neste artigo compreender como as conversações nos filmes de Julio Bressane operam uma espécie de iconização do verbal, de modo que ocorra uma desmontagem da palavra a partir da circulação de devires sonoros e visuais. Nossa hipótese é de que a conversação cinematográfica pensada desde as iconizações do verbal não apenas se inscreve como uma singular operação semiótica, mas também obriga o conceito de ícone a reconfigurar-se, a especificar-se a partir dos acontecimentos filmicos, em especial aqueles extraídos dos filmes *Brás Cubas* (1985) e *Cleópatra* (2007).

As conversações em questão que estudamos tornam audiovisíveis essas iconizações. Em *Brás Cubas* (1985), há um trabalho sobre a oralidade como gesto visual, em que presenciamos conversas que não ouvimos, bem como inscrições verbais na tela que adquirem um caráter imagético. Já em *Cleópatra* (2007), é o devir sonoro que irrompe, especialmente no sotaque da personagem-título, que modula o seu falar de forma a inserir um estrangeirismo desterritorializado na língua portuguesa.

Metodologicamente, separamos blocos cinematográficos que melhor expressam a ideia de iconização do verbal posta em cena por Bressane. Esses blocos são demarcados por timecode e ilustrados com uma figura que atente para o espaço da cena, mesmo em blocos em que o que está em jogo é uma relação entre o verbal falado e as sonoridades deste verbal. De todo modo, o caminho da argumentação não se limita à imagem e almeja descrever fluxos semióticos de ordem verbocovisual.

1. Abertura: o estranho falar de *Cleópatra*

Figura 1: Os sotaques de *Cleópatra* [00:56:19 — 1:00:16].



Fonte: *Cleópatra* (2007).

Cleópatra (Alessandra Negrini) recebe o general Marco Antônio (Bruno Garcia) em suas terras. Em ébrio diálogo (Figura 1), trocam afirmações sobre a natureza feminina de Dionísio, as distintas interpretações orientais e ocidentais da divindade e papeiam sobre a esposa do general. Mas a diferença entre as personagens não se dá exclusivamente nas simbólicas definições do gênero de Dionísio, mas ocorre também no modo de falar, no sotaque de cada um. Enquanto Marco Antônio/Bruno Garcia, romano, fala com o carioquês habitual das novelas da Globo, a egípcia Cleópatra/Negrini inscreve uma pronúncia carregada e de difícil reconhecimento, um acento desterritorializado que exagera a dentalidade do /d/ e do /t/, como numa prosa do interior paranaense, mas mistura também com os /r/ e /l/ bem pronunciados do castelhano latino-americano. É como se a conversação produzisse um paralelo que traduz o latim romano, língua oficial do Império, num código normativo do audiovisual brasileiro, o português do Leblon de Manuel Carlos — e daí que seja necessário introduzir um estrangeirismo no falar de Cleópatra, mas sucede um estrangeirismo ilocalizável, um hábito de dicção singular que produz um estranhamento no discurso da personagem.

Nota-se um trabalho não apenas sobre o aspecto verbal, mas também sobre o aspecto *sonoro* da fala, como se a linguagem desse vez à voz na produção do sentido. É uma dobra do conversar sobre suas materialidades e seus traços qualitativos, destacando uma perspectiva propriamente fônica, ou ainda, acústica. O deslimite entre verbal e sonoro ecoa os trabalhos concretistas do signo, que percebem os devires que correm nas linguagens e as possíveis transformações do verbal em som e imagem, ou do visual em verbo e sonoridade etc. Em seu concretismo audiovisual, a conversação cinematográfica produz essa espécie de *iconização* do símbolo verbal, a saturação do verbo como forma de abertura do signo para as suas qualidades sonoras. Evidencia-se o jogo entre a primeiridade, distribuição fortuita de qualidades, e a terceiridade, produção de hábitos regulares, em que o sonoro atua de modo a desorganizar iconicamente o verbal, e este tende sempre a tentar reorganizar o som num símbolo.

2. Ícone e semelhança na teoria da iconicidade

O vídeo fornece uma maneira poderosa de ajudá-lo a provar seu argumento. A já bem conhecida lógica triádica que esquadriinha a semiótica de Charles Sanders Peirce (2017) se define a partir de três modos distintos de como um fenômeno aparece a uma mente interpretante qualquer: a primeiridade, deserto do Acaso, faz povoar os afetos e fanerons¹ qualitativos conforme a lógica da possibilidade; a secundidade, arena da Existência, individua os choques, a física

¹ “[...] and by the phaneron I mean the collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not” (CP, 1.284).

das ações e reações, seguindo a lógica da alteridade; a terceiridade, edifício da Lei, codifica os hábitos de acordo com a lógica da generalidade. Essa tríade, quando pensada na instância do signo em relação ao seu objeto, destrincha-se em três tipos de signos: ícone, índice e símbolo. Portanto, cada um desses tipos de signos designa um modo de representação do objeto consoante com sua categoria fenomenológica.

O ícone, que é a matéria de nosso interesse², é conceituado por Peirce como um signo que representa o objeto por seu aspecto qualitativo, a dizer, por seu caráter de primeiridade. Ocorre que a história do ícone na semiótica da arte irá deslindar duas apropriações até certo ponto conflitantes. A divergência procede de duas leituras acerca do que em Peirce caracteriza o ícone, especialmente a noção de *semelhança*. Tomemos duas concepções do signo icônico na obra peirceana:

Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for *semelhante* a essa coisa e utilizado como seu signo (PEIRCE, 2017, p. 52, grifos nossos).

Um Ícone é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é sua Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem qua coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim, qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se *assemelhe*. (A concepção de “substituto” envolve a de um propósito e, com isso, a de Terceiridade genuína) (PEIRCE, 2017, p. 64, grifos nossos).

Vê-se aí que a representação qualitativa do ícone assume um aspecto de *likeness*, que podemos traduzir habitualmente por semelhança, similaridade, parecença etc. Essa semelhança surge como um conjunto de caracteres que tanto o objeto quanto o signo possuem, ainda que o objeto não exista na realidade e seja mera possibilidade de vir a ser. E chama a atenção que, embora reconheça que o ícone possa *substituir* algo na representação, Peirce delimita que o aspecto substitutivo já é próprio da terceiridade, de um propósito, de uma intenção, de

² Lúcia Santaella (1994) alerta que há uma hegemonia dos estudos sobre a segunda tríade sínica quando se investiga correlações entre estética e semiótica a partir da obra peirceana. O signo icônico, em especial, é ele quem arrebata muito do pensamento semiótico sobre a arte, de tal maneira a ser encarado como se fosse o signo estético por excelência. Dada a importância do texto de Pignatari (2004) para nossa argumentação, optamos não só por manter a posição dominante do ícone em nossa pesquisa, como por nomear a operação semiótica estudada de iconização. Apesar disso, é fato que o signo icônico aqui examinado não o é sem ser, ao mesmo tempo, um qualissigno desde a perspectiva do signo em si e um rema desde a perspectiva do signo em seus efeitos — ou seja, um legítimo signo de primeiridade.

um hábito representacional — isso ocorre porque todo signo completo apresenta traços das três categorias. Contudo, quando as teorias da analogia visual leem o ícone pragmaticista, parece sobressair um caráter de semelhança substituinte que vai tomar a relação de similaridade entre os componentes do Representamen e do Objeto no signo como uma espécie de identidade entre um signo e um objeto que lhe seja exterior. Daí que a qualidade preexistente própria às representações icônicas será esquecida em prol de um objeto existente que atua validando as relações de semelhança. O ícone, assim entendido, será sinônimo de cognição³.

Um ponto de largada para pensar essa correlação entre ícone, analogia e semelhança perceptiva na semiótica do cinema aparece na obra de Christian Metz. Ao tentar diferir o cinema de outras artes, Metz (1980, p. 263) aponta para “traços pertinentes da matéria do significante”, ou seja, instâncias expressivas que atuam na materialidade filmica e que funcionam como códigos primários do cinema. Metz menciona especificamente seis códigos: mecanicidade, sua propriedade de imagem técnica produzida por aparelhos e todos os traços semióticos daí derivados; sequencialidade da imagem, o aspecto linear da materialidade filmica, no sentido de que é uma obra com uma duração específica de tempo; mobilidade da imagem, em outras palavras, as formas de expressão do movimento no cinema, seja dos corpos seja da própria câmera; composição sonora, o arranjo de todo o continuum sonoro em seus distintos elementos; composição visual-sonora, isto é, a distribuição das formas imagéticas e sonoras no fluxo filmico, sincronizadas ou não; e, por fim, código que mais nos interessa aqui: a iconicidade visual⁴.

A esta primeira categoria de códigos, a que se liga a iconicidade visual, pertencem ainda (ou melhor: pertencem primeiramente) diferentes sistemas de uma grande importância antropológica, que nomearemos os “códigos da analogia” os que são responsáveis pela própria analogia, que operam com vistas à “semelhança”, que fazem com que o objeto semelhante seja percebido como tal; a analogia não é o contrário da codificação, ela própria é codificada, embora seus códigos tenham a característica própria de serem sentidos como naturais pelo usuário social; trata-se de todo um conjunto de montagens psicofisiológicas, integradas à própria atividade perceptual, e cujas modalidades variam muito de uma cultura para outra (Metz, 1980, p. 271).

Há de ser colocado em questão o papel da iconicidade no esquema metziano. Primeiro, existe uma releitura do conceito de ícone mediada por semióticistas como

³ Em Mil Platôs, Deleuze e Guattari (2011) são reféns dessa mesma leitura apressada do ícone, a ponto de enunciarem que todo signo icônico seria reterritorializante.

⁴ À sua maneira, Metz não está distante de um pensamento intersemiótico que beneficia o entrecruzamento de diferentes linguagens a partir da materialização de arranjos formais nas mais variadas matérias de expressão. Em última medida, seria possível, através da forte estruturação formal do código, reconhecer alguns devires que correm entre as linguagens. Uma performance ou um texto verbal que consiga mobilizar códigos de iconicidade, de sequenciamento, de movimento etc. estará próximo de um devir-cinema.

Charles Morris e Abraham Moles que influenciará a formulação da iconicidade no trabalho de Metz. Para Morris, o ícone tem como característica fundante a semelhança com o objeto, mas esse objeto é tratado como um fenômeno externo ao signo, como um dado existente que independe da mediação do signo.

O signo icônico é particularmente útil nesse aspecto, pois, como é semelhante ao que significa, sua apreensão proporciona algo da satisfação que seu denotata proporcionaria; ao mesmo tempo, *uma vez que a iconicidade é uma questão de grau*, o signo icônico permite ser tratado de maneiras que o indivíduo não faria se reconhecesse o objeto (digamos, a pessoa) pelo qual o ícone está atuando como substituto (Morris, 1946, p. 201, tradução e grifos nossos)⁵.

Nesse sentido, será possível dizer, como o faz Morris, que iconicidade é uma questão de graus. É Moles (1974, p. 97), mais propriamente, quem irá distinguir os graus de iconicidade, que vão da “representação concreta, ou mesmo da identidade, ao polo da abstração total, isto é, do signo totalmente desprovido de relações que não sejam convencionais com o objeto por ele designado”. O ícone da iconicidade não é uma qualidade que preexiste à realização do seu objeto, é uma semelhança determinada pelo objeto tal qual existe no real: o ícone perde inclusive seu caráter criativo em relação ao objeto e se torna uma mera identidade⁶. Tal noção de ícone acarreta problemas para a própria noção de signo dessa semiótica, já que crê na existência de um objeto fora da semiose e, como bem sabemos desde Peirce, não há conhecimento que não seja mediado pelo signo.

Os efeitos dessa noção de iconicidade na obra de Metz⁷ são sentidos quando este se põe a diferenciar o cinema de outras artes e inscrições plásticas, como, por exemplo, os ideogramas chineses:

As pesquisas modernas, tanto em semiologia quanto em psicologia da percepção, em antropologia cultural ou mesmo em estética (Pierre Francastel), não permitem mais opor, tão simplesmente como na época de Saussure, o convencional ao não-convencional, o esquemático ao não-esquemático. Chegam antes a distinguir modos e graus de esquematização, ou, ao contrário, de iconicidade (“graus de

⁵ Do original: “The iconic sign is particularly useful in this respect, for since it is like what it signifies its apprehension gives something of the satisfaction which its denotata would give; at the same time, since iconicity is a matter of degree, the iconic sign permits of being treated in ways which the individual would not do if he recognized the object (say the person) for which the icon is acting as a substitute”.

⁶ Moles (1974) usa como exemplo de máxima iconicidade da imagem um modelo tridimensional, perspectivado e situado, como se tal noção de espaço não fosse um hábito de interpretação extremamente generalizado na nossa cultura e, portanto, um símbolo.

⁷ Metz (1974) entende que houve um primeiro momento da reflexão semiótica sobre as imagens (com Peirce e Morris) fundado numa correlação entre ícone, analogia e semelhança, e que tal perspectiva deveria ser lida em paralelo com pesquisas mais contemporâneas acerca da imagem, notadamente estudos que pensam as relações entre o pensamento figural e o pensamento discursivo. Apesar disso, percebe-se por parte do semiólogo um progressivo afastamento do conceito de ícone em seus trabalhos — quando muito há acenos aos graus de iconicidade — bem como um aprofundamento na dimensão discursiva das imagens. É como se a iconicidade de Moles fosse a palavra final acerca do ícone nos estudos visuais, e não nos parece coincidência que, em aceitando a restrição do ícone aos graus de semelhança identitária, Metz oriente-se quase que exclusivamente para os aspectos simbólicos e discursivos do cinema.

iconicidade” para Abraham Moles, por exemplo). Mas são exatamente esses graus e esses modos que diferenciam a imagem cinematográfica do ideograma (Metz, 1980, p. 327).

Ainda sobre a iconicidade em Metz, vemos que o ícone, nesta semiologia, cumpre mera função de semelhança quando o autor define os códigos da analogia como os códigos mesmos da iconicidade. São eles de ordem perceptiva, psicofisiológica, e variam de cultura para cultura. Ora, esses códigos não são outra coisa que símbolos, hábitos de interpretação perceptiva que se generalizam numa dada semiose. O que Metz irá delimitar como próprio do ícone é justo o que ele já não é mais, uma norma que regula juízos de semelhança.

3. A semelhança como comunicação

No nosso caso particular, vê-se bem que os graus de iconicidade pouco dizem acerca das conversações cinematográficas que aqui estudamos. Primeiro porque, enquanto operação de desorganização de signos, a conversação não se interessa por uma validação do real quanto às semelhanças produzidas — perguntas do tipo “será que assim falava Cleópatra, com tal e tal entonação?” são no mínimo ingênuas quanto ao sentido das falacções bressaneanas. Em segundo lugar, a conversação cinematográfica não busca erguer identidades e recognições entre este e aquele signo, mas intenta justo colocar em jogo os signos já reconhecidos, caminhando na trilha do devir e da produção de diferença.

É pensando nisso que Gilles Deleuze opta por fazer uma torção do conceito de ícone em seus livros de cinema. O ícone, extraído junto com outros signos da tipologia peirceana, não é pensado como uma forma inata da significação cinematográfica, mas como um modo de especificação de um único tipo de imagem, a imagem-afecção. Para além disso, há por parte de Deleuze (2011, p. 213) uma voluntária dissidência em torno do conceito de ícone:

Digo que uma qualidade-potência, enquanto expressa por um rosto ou um equivalente de rosto, ou uma proposição, é um ícone. Observem que esse é um termo encontrado na classificação de Peirce. Observem também que o empregamos em um sentido completamente diferente. Visto que, para Peirce, o ícone é um signo que está tomado em uma relação de semelhança com um objeto, é um signo que tem, então, uma relação qualitativa com seu objeto. Nós não dizemos isso. Definimos ícone de uma maneira que me parece mais precisa. Não melhor, mas muito mais precisa para nossas necessidades. A saber: chamamos de ícone exclusivamente uma qualidade-potência quando apreendida em estado puro, ou seja, quando expressa por um rosto ou por um equivalente do rosto,

pois essa me parece a única manifestação da qualidade-potência em estado puro (Deleuze, 2011, p. 213, tradução nossa)⁸.

A desfiliação de Deleuze se dá a partir do que se entende acerca da definição peirceana do ícone como semelhança, e sua modificação tem em vista aproximar o ícone da qualidade e da potência em estado puro. Deleuze não critica nessa argumentação a orientação rumo à semelhança, mas é evidente que opta por lançar luz sobre os outros aspectos típicos da primeiridade.

Contudo, é justo no conceito de semelhança que nos parece haver um primeiro passo para apreciar o ícone como abertura para a diferença. Peirce diz, a respeito das semelhanças: "Aquelas cuja relação com seus objetos é uma mera *comunidade em alguma qualidade*, essas representações podem ser chamadas de semelhanças" (CP 1.558, tradução e grifos nossos)⁹. A semelhança não seria nem uma repetição de caracteres nem uma imitação de traços, mas uma *comunidade em alguma qualidade*. Logo se vê que é sobre uma ideia de comum ou de comunicação que repousa a natureza das operações de semelhança, no sentido em que a comunidade em uma qualidade é causa e efeito comunicativo da semelhança, uma semelhança que instala um comum e ao mesmo tempo o faz diferenciar-se em traços qualitativos do signo e do objeto. Enquanto a teoria dos graus de iconicidade elege um real prévio e estável para ali buscar seus modelos, a ideia da comunidade em uma qualidade pensa a semelhança em ato, em que se inventam qualitativamente tanto o signo quanto o seu objeto.

Daí que caberia ao ícone estabelecer uma *comunicação qualitativa* entre o Representamen e o Objeto do signo, entre a materialidade semiótica e a possibilidade de real que ela expressa. Será necessário, então, pensar o ícone desde outros aspectos da primeiridade para configurar, junto à noção de semelhança, os caracteres dessa comunidade qualitativa — será preciso passar da iconicidade para a *iconização*. Trata-se de uma segunda lente de leitura do ícone, uma que nos possibilita ver a semelhança como uma intensidade.

⁸ Do original: "Digo que una cualidad-potencia en tanto que expresada por un rostro o un equivalente de rostro, o una proposición, es un ícono. Noten que es un término que encuentran en la clasificación de Peirce. Noten también que lo empleamos en un sentido completamente diferente. Puesto que para Peirce el ícono es un signo que está tomado en una relación de semejanza con un objeto, es un signo que tiene entonces una relación cualitativa con su objeto. Nosotros no decimos eso. Definimos ícono de una manera que me parece más precisa. No mejor, pero mucho más precisa para nuestras necesidades. A saber: llamamos ícono exclusivamente a una cualidad-potencia en tanto que aprehendida en estado puro, es decir en tanto que expresada por un rostro o por un equivalente del rostro, puesto que esta me parece la única manifestación de la cualidad-potencia en estado puro".

⁹ Do original: "Those whose relation to their objects is a mere community in some quality, and these representations may be termed likenesses".

4. Ícone, o signo da abertura

Décio Pignatari (2004, p. 57) afirma que a representação qualitativa do objeto tem como um de seus aspectos, em comparação com os outros signos, um aspecto de “redução” no sentido de que as qualidades, enquanto primeiras, são anteriores à própria existência, que é segunda. O ícone, portanto, representa um objeto existente desde sua possibilidade de vir a ser; ele isola certo traço formal do objeto, mas esse traço ainda não possui correspondência real com o objeto, posto que o Real pertence ao universo existente da secundideade. Signo singular, o ícone representa o objeto em sua possibilidade — é, portanto, o signo que *descobre* o objeto, já que não é possível raciocínio sobre algo sem esse primeiro passo.

Pois uma das grandes propriedades distintivas do ícone é a de que, ao seu exame direto, outras verdades concernentes ao seu objeto podem ser descobertas, além daquelas suficientes para a determinação de sua construção. É assim que, por meio de duas fotografias, podemos traçar um mapa etc. Dado um signo convencional ou geral [ou simbólico] de um objeto, para que possamos deduzir qualquer verdade que ele não signifique explicitamente, necessário se faz, em qualquer caso, substituir aquele signo por um ícone. A utilidade de uma fórmula algébrica consiste precisamente na sua capacidade de revelar uma verdade inesperada — e é por isso que nela prevalece o caráter icônico (CP, 2.279, Pignatari, 2004, p. 60).

Importante pensar aqui que essa noção de *descoberta* não pressupõe que a qualidade destacada pelo ícone se torna uma *verdade* sobre o objeto, apenas marca o início de uma investigação. A verdade, para Peirce, só existe no hábito, ela só é em relação a uma possibilidade que, testada sobre uma multiplicidade existente, acaba por ser generalizada. Isso significa que a descoberta efetuada pelo ícone está muito próxima da *criação*, a dizer, de aventar um traço possível do objeto sem necessitar de uma correspondência real com o objeto. Ainda: é a partir do traço qualitativo desenhado pelo ícone que se fará possível qualquer conhecimento a respeito desse objeto. O ícone descobre ao mesmo tempo em que cria.

É justo pelo seu caráter de primeiridade, orientado pela lógica da possibilidade, que o ícone é a forma da abertura do signo na relação com seu objeto:

Todo ícone participa do caráter mais ou menos manifesto, aberto de seu Objeto. Cada um e todos eles partilham da mais aberta das características de todas as mentiras e decepções — a sua Abertura [Overtness]. No entanto, eles têm mais a ver com o caráter vivo da verdade do que os Símbolos ou os Índices. O ícone não está para esta ou aquela coisa existente, inequivocamente — como o faz o

Índice. Seu objeto pode ser uma pura ficção, quanto à sua existência. E muito menos é seu Objeto, necessariamente, uma coisa de espécie habitualmente encontrável. Mas há uma certeza que o ícone propicia no mais alto grau. A saber, aquilo que o ícone exibe ante a contemplação da mente — a Forma do Ícone, que é também o seu Objeto — deve ser logicamente possível (CP, 4.531, Pignatari, 2004, p. 58).

Essa abertura do signo está afinada com o próprio movimento da semiose, no sentido de que a “ação do signo, que é a ação de ser interpretado, apresenta com perfeição o movimento autogerativo, pois ser interpretado é gerar um outro signo que gerará outro e assim infinitamente, num movimento similar ao das coisas vivas” (Santaella, 2008, p. 4). O signo é aberto no sentido de que mesmo o signo mais habitualizado pode devir outro, pois mesmo dentro do signo simbólico há sempre uma instância icônica pronta para despertar novas possibilidades.

5. A iconização

Uma forma de compreender essa produção de novas possibilidades se dá na iconização do símbolo que Décio Pignatari (2004, p. 119) denominou “transcodificação semiótica”. Trata-se do procedimento de desvelar o poético da linguagem, de saturar o código a ponto de romper com seu regramento, um exercício ao mesmo tempo metalinguístico e intersemiótico — um dobrar-se sobre si do signo.

A premissa da iconização é a necessidade de reconhecer a pluralidade das linguagens e suas contínuas intersecções. Nesse sentido, toda semiótica é uma intersemiótica, pois o movimento do signo, longe de ser linear, dá origem a uma pluralidade de possíveis que só podem ser analisados desde a perspectiva de um mundo pansêmico, em que as fronteiras entre linguagens não estão marcadas de antemão, mas se fazem e desfazem no traçar dos signos.

Instalada nesse universo, o segundo ponto sobre a iconização é que esta se trata de um processo de saturação do código, quer dizer, de fazer proliferar à exaustão as mensagens do código a fim de escavar novas possibilidades, buscando o qualitativo na extração quantitativa. Essa operação saturante funciona como espécie de metalinguagem — metasemiótica — que desvenda a natureza aberta do signo.

O signo, em sua abertura, é menos um signo linguístico discursivo do que um signo poético, um signo que inscreve a função poética na linguagem, ou seja, uma função de atenção exclusiva à forma da mensagem, à forma sígnica. Esse signo poético, nas palavras de Décio, é profundo e “espesso” (Pignatari, 2004, p. 119), pois possui camadas de signos condensados, simultâneos, que se refazem

como palimpsestos. É um signo que reivindica para si a coexistência sincrônica de diversas possibilidades; é, portanto, um ícone.

Por fim, um último ponto sobre a natureza icônica do signo poético. A função poética da linguagem é a iconização do signo simbólico, revelando o aspecto do signo que almeja *aproximar-se* do objeto, no sentido de que a iconização é o processo de abertura para novas possibilidades, para novos traços qualitativos do objeto. Essa aproximação, é claro, é um tanto paradoxal, no sentido de que o ícone é responsável pela descoberta das possibilidades do objeto e, portanto, do próprio objeto. É nesse ponto que Décio irá lembrar a acepção peirceana do ícone como *quase-signo*, pois o trabalho de representação do ícone é o mero trabalho de abertura do objeto, de circunscrever as possibilidades representativas do objeto.

O quase-signo não é uma coisa, é uma relação, um processo. Está em todas as operações semióticas de base, fundantes - em todas as operações de saturação do código, em todas as traduções, em todas as operações intersemióticas e pansemióticas. É primeiro e último-primeiro. O interpretante satura o código simbólico e reverte ao ícone: da extrema diferenciação reverte à indiferenciação, que nunca é a mesma, pois já constitui outro interpretante: é o *Mal de Usher*¹⁰. Está nos extremos da escala informacional: originalidade e redundância quase totais (Pignatari, 2004, p. 75).

Há certos riscos no raciocínio defendido por Décio. Um dos mais eminentes é de uma certa dualização da lógica triádica peirceana ao produzir uma dicotomia entre ícone e símbolo. Isso se dá pela articulação entre oposições oriundas da linguística estrutural (metáfora x metonímia, paradigma x sintagma, sincronia x diacronia) como parte do conflito entre ícone e símbolo. A própria ideia de que entre ícone e símbolo há um *conflito* pode dificultar a compreensão de que o ícone *está contido* no símbolo, no senso de que qualquer generalidade só é em relação a uma possibilidade que se individua.

Ainda, se voltamos à noção de semiose, não é próprio de cada signo gerar um outro? O movimento do signo tende sempre ao hábito, mas essa tendência da investigação semiótica efetua-se por autocorrecção, por revisão das possibilidades, por ressignificação. *É próprio, portanto, da semiose que o símbolo gere um ícone e que este tenda ao símbolo.* A iconização do símbolo não é trabalho exclusivo da poesia ou da arte. Dito isso, não à toa que Décio afirma que a iconização é a função poética da linguagem, pois esse processo que vai do

¹⁰ Décio refere-se ao conto A queda da casa de Usher, de Edgar Allan Poe, em que a personagem de Roderick Usher padecia de uma hipersensibilidade ao novo, de modo que qualquer informação sem um grau máximo de redundância lhe arrebatava por completo: “sofría de uma mórbida agudez dos sentidos; só podia suportar a comida mais insípida e só usar roupas de uma certa textura; os perfumes de todas as flores o oprimiam; seus olhos sentiam-se torturados mesmo pela luz mais esbatida, e somente alguns sons — de instrumentos de corda — não lhe inspiravam horror” (Poe, 2003, p. 8). Usher é então o nome de uma operação maldita: extraír da redundância tudo aquilo que lhe escapa.

símbolo ao ícone é o processo mesmo de criação. Em toda semiose, portanto, há um intervalo poético, criador, quando um símbolo qualquer se torna ícone.

O modo dessa iconização também requer reavaliação. Décio diz da saturação do código o extrapolamento das mensagens, como uma dada proliferação quantitativa de signos que, uma vez condensados, quebram o próprio código e dão a ver traços icônicos, qualitativos. Mas o ícone não é sempre uma redução? O ícone representa seu objeto através de seus traços possíveis, é uma abstração formal do seu objeto. Essa dinâmica de iconização que é, ao mesmo tempo, operação abstratizante e excesso proliferante parece traçar uma imagem contraditória. Mas se pensarmos que a saturação (de uma cor, de um composto químico...) é o processo de alcançar a máxima capacidade de si, um signo saturado é aquele que se fecha tanto sobre si, é tão presente a si que desperta todas as suas possibilidades de vir a ser. O signo fecha-se sobre si para descobrir que ele é a própria abertura.

6. Vde Virgília: as iconizações da escritura em *Brás Cubas*

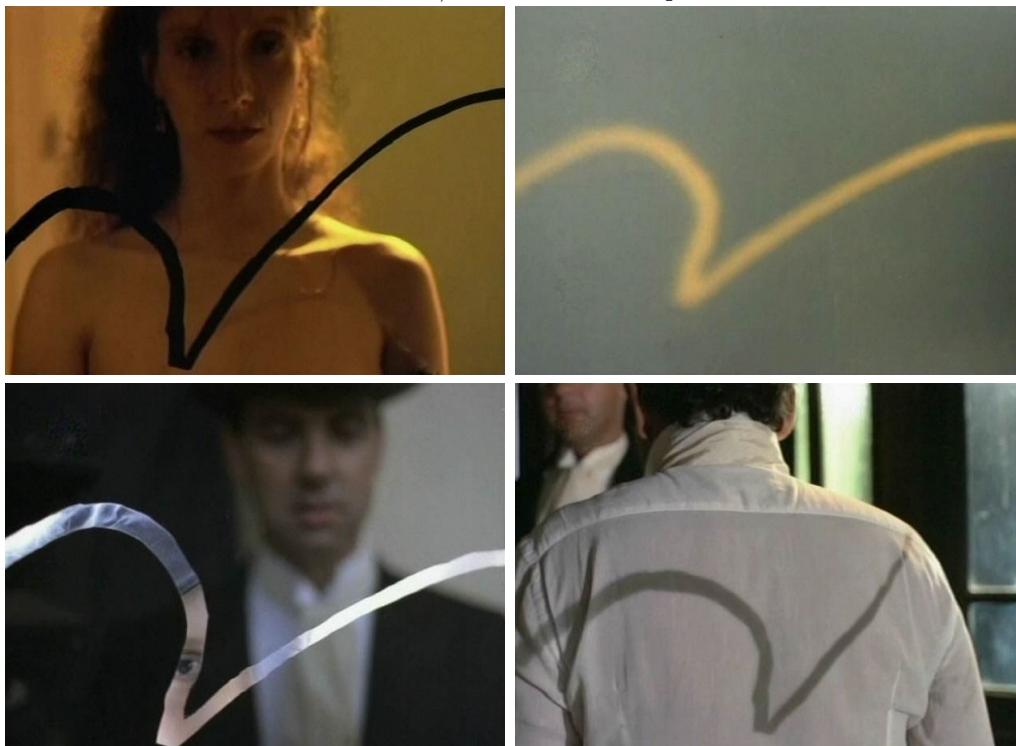
A iconização irá constituir-se, portanto, de dois componentes, a semelhança como comunicação qualitativa entre dois signos e a abertura como desmontagem de um hábito simbólico. Desse modo, fica evidente que a operação iconizante trabalha ao mesmo tempo em dois movimentos: primeiro, a conversação instala um deslimite¹¹ nos signos do falar, arrastando os signos verbais na direção de uma semelhança não-verbal, criando uma comunicação qualitativa entre o dito e as forças visuais e sonoras que ali convivem; segundo, a comunicação qualitativa efetua uma abertura nos signos, levando-os a explorar possibilidades não realizadas, e tal abertura é concomitante a um desvio do hábito interpretativo desses signos, desconstruindo-os. É claro que a iconização não é um processo segmentado, é de um só golpe que a fala é tomada por qualidades e conduzida à crítica dos símbolos hegemônicos da conversa. Ocorre que toda semiose tende a produzir um símbolo, um hábito cognitivo a respeito de um fenômeno. Portanto, a iconização não acontece independente de uma *simbolização*, de uma esperança de entendimento, e é preciso perscrutar as conversações de modo a evidenciar a simultaneidade dessas duas forças.

Iniciemos pela fronteira imagética do verbal e pelos signos ópticos que o processo de iconização liberta. Os exemplos de iconização enumerados por Décio contemplam principalmente a transcodificação do verbal em visual, da palavra em imagem. São amostras extraídas do ecossistema literário que a teoria da poesia concreta construiu para si, com suas espacializações da página, suas

¹¹ Julio Bressane usa o termo deslimite em seus textos de modo a expressar uma ideia de desorganização, de rompimento de limites e cruzamento de fronteiras. Uma descrição completa da ideia do deslimite e de sua potência conceitual está expressa em Macedo e Leites (2024).

tipoideografias, seus poemas em forma de coisa. Nos filmes de Bressane também encontramos esse jeito de iconizar o verbal, de torná-lo imagem, em evidente aceno às pesquisas e poéticas concretistas. Em *Brás Cubas* (1985), a assinatura de Virgílio evidencia a visualidade da letra através de sua forma artesanal, imperfeita, que se reitera nas imagens como uma marca d'água ou como um fantasma (Figuras 2.1 a 2.4).

Figuras 2.1 a 2.4: Rastros de Virgílio [00:57:30 - 00:57:39; 01:06:19 - 01:06:28; 01:11:46 - 01:12:14; 01:12:36 - 01:12:49].



Fonte: *Brás Cubas* (1985).

Em cada uma das quatro aparições o signo *V* adquire uma consistência semiótica distinta, mas nenhuma delas refere-se diretamente àquela que Machado imprime no livro¹². No romance (capítulo 142, *O pedido secreto*) a assinatura de Virgílio é inscrita na página por ocasião de uma carta enviada a Brás Cubas informando da enfermidade que acometera a alcoviteira Dona Plácida (testemunha e guardiã do segredo adúltero das personagens), pedindo visita e ajuda financeira. A assinatura é recebida com desconfiança por Brás, que suspeita de uma fraude realizada pela própria D. Plácida. O que significa que o signo *V*, imagem-letra que tanto inspirou Bressane e seus conterrâneos concretistas¹³, é

¹² Aqui nos amparamos na minuciosa análise comparativa do filme e do romance realizada por Lena Pinto Mendes (2013) em sua tese de doutorado.

¹³ Inclusive a referência do *V* é assim identificada nos créditos do filme: “*V* via: Décio Pignatari” (*Brás Cubas*, 1985).

antes de mais nada uma inscrição duvidosa, um “rabisco sem intenção alfabetica” (Assis, 1998, p. 192) pleno de fabulação imagética acerca de suas origens e de seus desígnios. Ocorre que Dona Plácida não figura no rol de personagens traduzidos para o filme. Daí que as inscrições do signo *V* evoquem outras semioses que não a suspeita em torno de sua veracidade. Interessa-nos, aqui, desdobrar os blocos cinematográficos para entender como a iconização da letra pode desmontar o hábito verbal que a configura como uma designação, ou seja, uma assinatura que remete a um nome, a uma personagem, a um ser.

Na sua primeira aparição em *Brás Cubas* (1985), a rubrica não é diretamente apresentada como a assinatura de Virgílio, mas é grafada na imagem sobre o corpo da personagem que olha para a câmera (Figura 2.1), enquanto uma valsa acompanha a cena. Levando em conta as sequências anteriores, onde o nome de Virgílio já é sabido, quando o acoplamento da imagem-letra com a imagem-corpo insurge, o sinal adquire um caráter designatório e mantém aí sua parcela linguageira. A valsa que conduz o *V*instala um contínuo entre esse signo e as cenas que lhe são anteriores — o bailar de Brás e Virgílio, bem como o sexo às escondidas — e posteriores — o famigerado capítulo das exclamações e interrogações, *O velho diálogo de Adão e Eva* (Assis, 1998), traduzido no filme por uma série de brincadeiras de BDSM. A iluminação sépia do corpo autografado também é a mesma da cena seguinte, encadeando as imagens. A assinatura atua de modo a reiterar o nome de Virgílio, tatuando-o em sua pele audiovisual. Aqui, a iconização da letra em imagem provoca uma abertura parcial do signo, já que sua capacidade simbólica de convencionar o apelido do fenômeno mantém-se na encenação por conta da sobreposição (o *V* à frente do corpo, a personagem que é antes nome do que carne) e do encadeamento narrativo.

A segunda assombração da imagem-letra consiste numa marca alaranjada grafada sobre uma superfície cinza, como uma luz projetada sobre uma parede que se esvanece e ressurge duas vezes no plano em completo silêncio (Figura 2.2). Tomado em si, é um bloco puramente pictórico, sem acompanhamento sonoro e sem designação imediata de uma personagem. E se levamos em consideração as imagens com que se conecta, percebemos que essa pura visualidade do *V*funciona como uma transição, um corte entre duas cenas com a personagem Virgílio: a primeira, quando seu marido Lobo Neves enlouquece por conta do número 13, desistindo de um cargo distante do Rio de Janeiro que a levaria a afastar-se de Brás; e a segunda, na ocasião da morte de um parente que Virgílio adulava em troca de uma possível participação na herança. Ocorre que ao final deste episódio com o falecido, uma personagem entoa o poema *nascemorre* (1965), de Haroldo de Campos (Campos; Campos; Pignatari, 1975), em alusão ao óbito recém encenado, mas também à fatalidade por vir na narrativa: a morte prematura do bebê de Virgílio e *Brás Cubas*, até então não revelado. O fato de que a assinatura alaranjada desaparece e reaparece na tela

cinza pode ser lido como uma antecipação desse nascermorrer, mas o vínculo simbólico entre *V* e este seguimento narrativo é bastante frágil, nada óbvio, e o que primeiramente a assinatura nos informa é uma transição entre momentos da vida de Virgílio.

O terceiro retorno da inscrição rasga a imagem de Brás com sua forma ondulada e deixa transparecer o olho de Virgílio dirigido à câmera, outra vez, e um solo de violino dramatiza a cena (Figura 2.3). Ainda, o retrato do protagonista tem a aparência translúcida de um reflexo, e aí se poderia dizer que é ele o objeto do olhar; e, para encerrar o circuito de visões, Brás mantém suas pálpebras fechadas, alheio à situação. Aqui a assinatura é um buraco de fechadura que põe em contato dois voyeurismos: de um lado, permite que o espectador observe Virgílio em seu ato de olhar; de outro, é Virgílio quem olha para o espectador, ao mesmo tempo em que vê também o seu amante, este em puro exibicionismo, um puro dar-se a ver de olhos encerrados. Nesse jogo ocular, o *V* não é mera designação de Virgílio, mas é um signo que põe em jogo uma sobreposição de espiadinhas e significa uma espécie de confissão ou apelo de Virgílio: veja-me vendo, veja o que eu vejo, veja como ele não me vê, pois de olhos fechados só vê a si mesmo. Não à toa o solo de violino cria uma continuidade entre esse signo *V* e uma série de cenas posteriores onde Virgílio perde o filho e, em uma cena de diálogo que dá fim ao continuum musical, rejeita Brás dizendo-lhe “Você não merece os sacrifícios que lhe faço” (*Brás Cubas*, 1985). A assinatura ultrapassa o ato de nomear e torna-se o meio pelo qual a personagem exibe sua angústia, a rubrica devém uma carta completa endereçada ao espectador.

A quarta e última iteração do signo vai assombrar o marido traído, Lobo Neves, assinalando suas costas com a silhueta em *V*, enquanto um recortado *Brás Cubas* lhe faz companhia, evitando seu olhar (Figura 2.4). Essa cena faz parte da sequência narrativa que tem o violino por acompanhante dramático, criando uma continuidade entre esta e a imagem-letra anterior. Esta imagem antecipa o momento em que o marido recebe uma carta anônima denunciando o *affair* — aqui, a assinatura é signo de um segredo, de algo que Neves não vê e que Brás, uma vez mais, finge não ver. A projeção em sombra nas costas de Neves somada ao olhar distante de Brás opera uma equivalência entre a rubrica de Virgílio e a marca da traição. Contudo, esse signo realmente não passa de uma sombra, de um passado, pois vê-se na sequência da narrativa que a indiferença de Brás quanto à perda do filho e a postura esquiva diante da descoberta do adultério levam Virgílio a afastar-se. A iconização do signo *V* não suplanta a designação verbal, pois ao projetar-se nas costas do marido opera uma sinonímia entre a personagem e a sua trama.

É possível destacar três pontos a partir desses exemplos. O primeiro é que nem toda visualidade é iconizante: por vezes a imagem-letra está sobreposta ao corpo que busca designar, fazendo as vezes de símbolo (Figura 2.1), outras vezes

ela é circunscrita de forma simbolizante, como quando se projeta às costas do marido traído (Figura 2.4). Nos dois casos a capacidade designativa da assinatura não é perturbada, de modo que o *desvio pelo visual* não faz fugir o verbal. Em segundo lugar, vê-se que as iconizações quando ocorrem em seu devir-visual conduzem à abertura do sentido, mas que ali não se mantêm por muito tempo, já que a narração apanha e a carreia para o sentido narrativo obtido através do encadeamento de imagens. Esse encadeamento é próprio da materialidade filmica, ou seja, da passagem de uma imagem à outra na montagem, mas é também reforçado por outros elementos, como a iluminação que confere a duas cenas distintas um mesmo espaço-cor (Figura 2.1) ou a trilha musical que cria um contínuo dramático entre espaços-tempos díspares (Figuras 2.3 e 2.4).

E não só a sequencialidade filmica garante a interpretação simbólico-narrativa da imagem-letra: o romance de Machado de Assis é um marco da prosa brasileira, seus personagens e suas peripécias estão longamente disseminados na semiose da cultura nacional. Portanto, assistir a *Brás Cubas* é assistir à tradução de um signo já denso de história e de interpretações. Esta terceira conclusão nos leva a pensar que, justamente por isso, a tradução bressaneana busca inserir tais intervalos cognitivos no filme, essas iconizações do verbal que adiam o entendimento narrativo, num voluntário exercício de desnarrativizar as *Memórias Póstumas* a partir dos devires visuais da palavra.

7. Os sotaques de Cleópatra

As iconizações do verbal escrito — próprias a esse concretismo arraigado que acompanha os filmes de Bressane — ilustram a operação desde seus dois aspectos, a semelhança e a abertura. A semelhança instala uma qualidade comum entre o verbo e a imagem, criando continuidade entre dois regimes perceptivos do signo: é desde uma comunidade em *V* que uma assinatura pode tornar-se corte cinematográfico ou tabuleiro de um jogo de olhares. E a abertura de possibilidades perturba o funcionamento habitual do signo, principiando outras perspectivas no interior da semiose, daí que uma assinatura *seja e não seja* uma assinatura, pois está atravessada por uma série de devires visuais que fazem do verbo *ser* apenas uma parada no meio do caminho. Ocorre que, e vimos bem como isso acontece, essa suspensão é construída narrativamente de maneira a sequestrar o fluxo do devir e transformar o caminho em espirais em torno de um ponto, em dobrar o trilho para que transite uma e outra vez pela mesma estação, reiterando-a, repetindo-a. É a tendência de simbolização que obriga a fragmentação rizomática do devir a reordenar-se, a apontar para um único sentido.

No que se refere às conversações cinematográficas bressaneanas, privilegiam-se iconizações do verbal *falado*, e aí são outros os encontros que

acontecem entre os devires libertos pela iconização e o entendimento resultante da captura simbolizante. Nesse sentido, não avaliamos fenômenos como gemidos, urros e outras formas que não se constituem habitualmente como fala, pois a iconização é justamente aquilo que parte da fala em seu caráter propriamente linguageiro para enfim desmontá-lo — não se trata da negação do verbal, mas do seu desvio, de sua torção. Percebemos duas formas exemplares para pensar os traços icônicos que despontam na fala, o *sotaque* e a *oralidade*.

A primeira iconização atentará para uma figura prosódica da fala, o sotaque. Se retomamos a pronúncia fabulatória de *Cleópatra* (Figura 1), vê-se que a conversação põe em jogo uma brincadeira tradutória: como falar o latim no português contemporâneo? Como replicar o estranhamento das culturas, o encontro entre Ocidente e Oriente impresso nas conversações privadas de Cleópatra com César e Marco Antônio? Para além do que é enunciado verbalmente, privilegiam-se os traços sonoros da fala. Em primeiro lugar, a disputa de sotaques torna-se evidente, como já mencionado, a partir de uma tensão entre o sotaque carioca que povoa continuamente as conversações televisivas das novelas e um sotaque desterritorializado, sem nação, que se efetua como signo de um estrangeirismo. Esse estrangeirismo comunga traços acústicos de distintos sotaques possíveis, ou seja, inscreve possibilidades de semelhança na sonoridade do dizer.

Para além disso, há um modo de empistar a voz que marca as conversas com tons teatrais, e os diálogos encadeiam-se conforme uma sequência de declamações que fogem a um realismo cotidiano da fala. Contudo, pelo lado de Cleópatra, há uma tendência a transpassar o falar com agudos imprevistos e entonações fora do tom, numa espécie de teatralidade exagerada ou falseada. Em conjunto com a estranheza do sotaque, esse malabarismo timbrístico produz uma série de ruídos na expectação filmica, quase como se a personagem não pertencesse ao mesmo filme. Dois regimes de atuação vocal habitam a mesma encenação.

É tal a força diferencial do sotaque que só é possível perceber onde habita seu estrangeirismo quando posto em relação com sua contrapartida romana. Há então, desde o ponto de vista da pronúncia de Cleópatra, uma comunicação qualitativa que produz possibilidades de semelhança sem as efetuar: estamos próximos dos traços de uma iconização que expressa uma potência sonora sem atualizá-la em tal ou tal sotaque, em tal ou tal regime de atuação, senão em seus próprios espasmos. No limite, o único hábito ao qual esse falar remete é o seu próprio, construído no conjunto de todas as suas atualizações ao longo do filme. A partir do movimento iconizante, os signos verbais abrem-se para o absurdo alossemiótico de uma identidade sem identidade, desconstruindo as prosódias hegemônicas da língua portuguesa.

Desde o ponto de vista das conversações no encadeamento da narrativa, percebe-se que o sotaque de Cleópatra almeja produzir uma fuga oriental à fala romana, e aí a desmontagem do hábito de fala é compreendida na comparação com este mesmo hábito de fala. A tensão entre Ocidente e Oriente é continuamente abordada no drama fílmico, a ponto de a rainha egípcia reclamar para si o ponto de fusão das duas culturas: “Misturado em meu corpo, ordenação grega versus fantasia do oriente” (*Cleópatra*, 2007). Portanto, a narração explica a desterritorialização do sotaque, torna cognoscível sua singularidade prosódica. Assim, o desmonte icônico de um símbolo estabelecido é acompanhado por uma simbolização narrativa que organiza o estranhamento da atuação e a remete à significação de uma personagem forasteira. Isso revela que o ponto de escuta do filme é mesmo aquele do latim normativo, do português teledramatúrgico hegemônico, e aí qualquer abertura é lida genericamente como estrangeira.

8. Brás Cubas e a oralidade como gesto

Por fim, há um segundo traço a ser investigado nas iconizações do verbal promovidas pelas conversações cinematográficas. Diz respeito ao modo como o conversar ocorre enquanto gesto, enquanto *oralidade*, de modo que podemos entender tanto o silenciamento da fala quanto a visualidade dos movimentos faciais como componentes da conversação. A conversa oral transforma a boca em órgão protagonista, mesmo em sua não discursividade, e a partir dela todo o corpo se desenha na interação, todos os balanços de braços, readequações de posturas e desvios de olhares. Uma perspectiva da oralidade vai entender a boca, a faringe, a garganta e todo o sistema vocal a partir das relações produzidas pelo falar no corpo, bem como o corpo resultante deste mesmo falar. No caso aqui estudado, o fato proeminente é que a oralidade irrompe como uma iconização visual do verbal, transformando-o a partir de uma tagarelice muda.

Figuras 3.1 e 3.2: O cadavérico silêncio [01:14:19 — 01:15:05].



Fonte: *Brás Cubas* (1985).

Voltemos à conhecida sequência narrativa de *Brás Cubas*. Virgília perdeu o bebê, o *affair* dos amantes foi revelado ao marido traído, mas a esposa lhe convence que a denúncia não passa de calúnia infame. Essa série encadeada de eventos é finalizada com um diálogo entre Brás e Virgília (Figura 3.1), em que nada ouvimos a não ser o mesmo violino dramático que põe em continuidade todas as cenas anteriores. Ele mantém o semblante ligeiro e risonho enquanto ela vai gradualmente adquirindo feições impacientes e insatisfeitas. O episódio mudo culmina na única frase que escutamos de toda a parla, onde Virgília expelle: “Você não merece os sacrifícios que lhe faço” (*Brás Cubas*, 1985). A seguir, Brás intenta beijá-la na frente, mas esta o afasta, e nesse ato o protagonista volta a ter a fisionomia póstuma com a qual iniciou o filme, transmuta-se em ossada (Figura 3.2).

A cena decorre feito uma espécie de cinema mudo: apenas intuímos dos trejeitos o que pode estar sendo dito enquanto aguardamos por um verbo que venha resolver a silenciosa equação. E assim de fato ocorre, mas ao invés do letreiro somos surpreendidos por um enunciado audível, por uma irrupção sonora do verbal. A conversação é então o palco de uma iconização que satura a oralidade visual, calando a fala e criando uma qualidade propriamente gestual do conversar. O assunto propriamente discursivo da cena é relegado ao mistério, à incompreensão.

Essa ausência de voz indica um caminho cognitivo que releve o conteúdo verbal da interação. Contudo, que a última frase ressoe, que ela seja entoada como uma conclusão lógica da conversa nos obriga a especular o seu conteúdo não dito, o seu dito não escutado. Se o ato de fala produz um fechamento simbólico em torno do episódio, se ele dá o sentido, ele igualmente reforça a abertura iconizante que o eclipse vocal produziu na cena, demandando uma interpretação a posteriori da oralidade gestual. O bloco cinematográfico inspira idas e vindas na sua semiose: o diálogo mudo resiste à interpretação de seu conteúdo verbal, portanto a atenção da cena volta-se para outros aspectos que não a verbalidade da conversa; por sua vez, o ato ouvido de fala encerra a interação com um sentido proferido explícito, demandando uma releitura do verbo inacessível que lhe antecipou. Aí a abertura e a clausura funcionam de fato juntas, pois a primeira poderia passar desapercebida não fosse a descontinuidade da segunda. A simbolização relança o processo de iconização.

A sentença ouvida transforma então o mistério da conversação ao mesmo tempo em uma repetição e em um corte narrativo: repetição, pois podemos supor que Brás está uma vez mais justificando-se e fugindo a qualquer responsabilidade com as outras personagens, como faz por todo o filme; e um corte, pois a partir desta repetição Virgília decide não mais seguir com a aventura. É como se o mutismo dos gestos indicasse que o papinho de Brás é um no qual Virgília não cai mais, e assim atesta ela ao final com a voz seca e um revirar de

olhos. A metamorfose de Brás Cubas em esqueleto é um aceno para o ponto de vista narrativo da história, aquele do falecido, mas é também uma metáfora para o término da relação, onde a tentativa cadavérica de um beijo só torna visível uma insistência desengonçada em torno de um vínculo que já morreu. Assim, a frase encerra não só a falação muda, mas produz um ponto final na paixão ao determinar um sentido último para o arco narrativo.

À guisa de conclusão, também o violino entra em *fade out* com o corte deste espaço-tempo para outro, encerrando o contínuo narrativo de adultérios, cartas, assinaturas e jogos de olhares em *V* que tornava uno em sua música. Por mais que a melodia do instrumento não harmonizasse propriamente com a gestualidade, não entrando no mesmo compasso dos respiros e das falações, é nítida sua função de instalar essa conversa numa sequência narrativa que lhe antecede. Por essa imbricação entre o solo de violino e o segmento filmico é que a cena seguinte inicia com um homem soprando virtuosamente um fagote, assumindo um corte tanto na imagem quanto na trilha sonora e fazendo do ato de música a transição para o novo arco da narrativa.

Sínteses finais: o verbal entre aberturas icônicas e fechamentos simbólicos

Ao longo do artigo tornou-se notório que a conversação cinematográfica pensada desde as iconizações do verbal não apenas inscreve-se como uma singular operação semiótica, mas também obriga o conceito de ícone a reconfigurar-se, a especificar-se a partir das relações que o conceito de conversação produz. Percebemos que distintos estudos peirceanos entendem o ícone cada um à sua maneira, reforçando traços e borrando outros conforme o horizonte particular de cada pesquisa. A partir da leitura de Morris e Moles, Christian Metz enxerga o icônico com as lentes dos graus de iconicidade: na semiologia clássica do cinema o estudo do ícone é equivalente à pesquisa acerca dos juízos de semelhança, dos graus com que uma imagem representa analogicamente um objeto a partir de sua imitação simulacral. Daí que o projeto metziano irá escantejar o conceito de ícone, relegando-o a semióticas da cultura de viés mais antropológico. Gilles Deleuze, por sua vez, também se afasta do conceito de ícone, mas por reconhecer nele um caráter de repetição oriundo da noção de semelhança. Seja por uma leitura descritiva, seja por uma leitura crítica, essas teorias reduzem o icônico à iconicidade e à correspondência mimética com uma realidade.

Partimos, então, de um outro entendimento acerca do ícone, aquele que exurge da semiótica concretista, em especial do que Décio Pignatari identificou como transcodificação ou como iconização do símbolo. Aqui o ícone é sinônimo de abertura e descoberta, é um modo de expressão das possibilidades qualitativas

que todo signo poético agencia. Da iconicidade como condição da semelhança com o real passamos à iconização como processo de abertura do signo para outras possibilidades semióticas. E é interessante ver como tanto a teoria da iconicidade quanto a teoria da iconização tomam como referência a obra de Charles S. Peirce. É como se houvesse uma disputa interna ao pragmatismo sobre quais aspectos merecem ser levados em conta, uma abordagem descritiva baseada numa adequação ao real e ao estado de coisas, e uma abordagem crítica que busca o conhecimento através da abertura de possibilidades e criação de novos hábitos. Nossa escolha pela iconização ocorreu em consonância com o modo como Peirce descreve a relação de semelhança entre representamen e objeto como uma comunidade em alguma qualidade, um comum que reúne os dois signos e os diferencia ao mesmo tempo.

A iconização, dissemos, não é um signo, mas um processo, uma operação sínica que transforma um símbolo num ícone, que satura o simbólico de modo a fazê-lo desviar-se de si, a tornar-se outro a partir de traços qualitativos então dormentes, de possibilidades não efetuadas. Vê-se que o símbolo é extremamente necessário para o processo iconizante, e por isso os blocos cinematográficos que selecionamos não almejam uma conversação puramente visual ou fônica, como se fosse necessário negar por completo o verbal. A operação iconizante da conversação cinematográfica não é uma negatividade, mas uma força criadora que parte do verbal para descobrir as qualidades sonoras e visuais que coexistem com o verbo e que podem ser privilegiadas numa dada semiose. Se a iconização desmonta hábitos simbólicos de organização do verbal, ela o faz como consequência imanente do seu criar, e não como vontade transcendente de arruinar a palavra. E vimos, ademais, que a iconização raramente existe sem que um processo de simbolização entre também em curso, evidenciando o sinequismo peirceano, a continuidade entre as tendências caóticas e cósmicas da semiose.

A semiótica da iconização tem forte referência na poética concretista, e é nítido como Julio Bressane é simpatizante dessas transformações sínicas, não só pelas citações diretas em seus textos e filmes à obra dos concretos, mas pelo modo como apropria-se da operação formal nas conversações. Inclusive, é importante ressaltar que os exemplos que acompanhamos não esgotam a iconização bressaneana da palavra, mas a povoam densamente, atuam como os protagonistas de seu espetáculo, indicam os estilos mais correntes de seu deslimite verbivocovisual. Assim, a prosódia aberrante do sotaque e a oralidade visual de um verbo inaudível apontam cada um à sua maneira para a inventividade poética dos trânsitos entre matrizes perceptivas.●

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BRÁS Cubas. Direção: Julio Bressane. Brasil: Embrafilme, Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1985, 35 mm. (92 min).
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos, 1950–1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CLEÓPATRA. Direção: Julio Bressane. Brasil: Filmes do Rio de Janeiro. 2007, DVD. (114 min).
- DELEUZE, Gilles. *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2011. v. 2.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós*. São Paulo: Perspectiva, Hólon, 1992.
- MACEDO, Lennon; LEITES, Bruno. Signos em deslimite: a genealogia de um conceito na obra de Julio Bressane. Porto Alegre, *Revista-Valise*, v. 14, n. 2, 2024, p. 260-281.
- MENDES, Lena Pinto. *Memórias póstumas de Brás Cubas no cinema em três versões*. 2013. 155f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/8177>. Acesso em: 18 nov. 2024.
- METZ, Christian. Além da analogia, a imagem. In: METZ, Christian et al. *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 7-18.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOLES, Abraham. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MORRIS, Charles. *Signs, language and behavior*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1946.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- POE, Edgar Allan. *A queda da casa de Usher*. Pará de Minas: Virtual Books, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

 **Julio Bressane and the cinematic conversations: iconizations of the verbal sign**

 MACEDO, Lennon

 LEITES, Bruno

Abstract: This text seeks to describe how the cinematic conversations in Julio Bressane's films operate an iconization of the verbal sign. This iconization reveals the visual and sound becomings that populate words in cinema. To this end, we unfold different currents of interpretation of the Peircean icon, including iconicity as similarity in Christian Metz and Gilles Deleuze and iconization as the production of difference in Décio Pignatari. Finally, we analyzed cinematographic blocks from the films *Brás Cubas* (1985) and *Cleópatra* (2007), showing that the visual and sound iconizations of speech do not survive apart from a process of verbal symbolization of conversations, guaranteeing the continuity of semiosis in cinema.

Keywords: cinematic conversation; iconization; Julio Bressane.

Como citar este artigo

MACEDO, Lennon; LEITES, Bruno. Julio Bressane e as conversações cinematográficas: iconizações do signo verbal. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 3. Dossiê temático: "Iconicidade". São Paulo, dezembro de 2025, p. 174-195. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

MACEDO, Lennon; LEITES, Bruno. Julio Bressane e as conversações cinematográficas: iconizações do signo verbal. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 3. Thematic issue: "Iconicity", São Paulo, December 2025, p. 174-195. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 06/06/2024.

Data de aprovação do artigo: 17/11/2025.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

