

O tempo mnésico da enunciação e o
tempo crônico do enunciado
em *Carlota Joaquina*

GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este trabalho toma como *corpus* o filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati. Pretende chamar a atenção para os recursos narrativos adotados na construção do filme e, sobretudo, para as possibilidades de um esboço de leitura elaborado a partir da semiótica greimasiana. Incorpora, para tanto, estudos desenvolvidos por Claude Zilberberg referentes à compatibilização das modalidades com níveis ainda mais profundos do percurso de geração de sentido, como aspectualização e tensividade.

Palavras-chave

Carlota Joaquina, comunicação, narratividade, modalidades, tensividade

Abstract

The *corpus* of this work is the movie *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* by Carla Camurati. It intends to attract attention to the narrative resources adopted in the construction of the movie and, especially, to the possibilities of a reading sketch elaborated from greimasian semiotics. It incorporates, thus, studies developed by Claude Zilberbeg, which refer to the compatibilization of the modalities with deeper levels of the generation of meaning path, as aspectualization and tensiveness.

Key words

Carlota Joaquina, communication, narrativity, modalities, tensiveness

A leitura de textos fílmicos ganha maior eficiência, ou seja, capacidade para explicitar as diferentes linguagens e os pontos de vistas adotados pelo cineasta, quando devidamente instrumentalizada. Neste sentido, tem sido bastante eficaz a recorrência de analistas a um modelo, inspirado na semiótica greimasiana, que procura dar conta das peripécias epistêmicas - se é que se pode dizer assim -, suscitadas no percurso do enunciado narrativo, que compreende as etapas: o contrato destinador/destinatário, a manipulação, a aquisição de competência, a performance e a sanção¹.

Este modelo básico, no entanto, pode ser incrementado, particularmente quando se visa narrativas, digamos, um pouco mais complexas, que também envolvem, além da história narrada, o próprio processo do contar, articulando o que Claude Zilberberg (1989) chama, ao reavaliar o alcance das modalidades², "*le temps mnésique de l' énonciation et le temps chronique de l' énoncé*".

É para uma tal perspectiva que pretendemos chamar atenção ao efetuar um esboço de leitura do filme *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*, de Carla Camurati.

Um marco

Carlota Joaquina - Princesa do Brasil, como se sabe, é considerado um dos marcos da retomada do Cinema Brasileiro, que entrara em refluxo de produção e criatividade, pelo menos desde a

-
1. Contextualizações e explicitações destas noções encontram-se em Greimas/Courtés (s/d).
 2. Na semiótica greimasiana, as modalidades - /querer/, /dever/, saber/, /poder/ - são determinantes que estão na raiz da teoria do sujeito, do objeto e da sintaxe narrativa. A pesquisa de Zilberberg visa explicitar o que há para quem e além das modalidades, e mostrar como as relações tensivas regem, a partir de um nível pré-categorial, todo o processo do percurso gerativo de sentido.

extinção da Embrafilme. Por ocasião de seu lançamento, em 1995, após um período de gestação de cerca de cinco anos - tempo despendido pela realizadora desde a elaboração do projeto até o acabamento da película -, o filme foi visto por cerca de um milhão de pessoas, constituindo-se em fato memorável, que obteve, ao mesmo tempo, sucesso de público e êxito junto à crítica. E, como em geral só acontece com produções estrangeiras que dispõem de pesados investimentos financeiros, o filme não precisou esperar muito tempo para ter seu lançamento em vídeo.

Mais importante ainda: *Carlota Joaquina* aparece como um *revival* das melhores tradições da cinematografia brasileira, dispondo outra vez de um cinema capaz de transformar a falta de recursos materiais em riqueza expressiva, em riqueza de linguagem, que teria aberto novos caminhos e servido como uma espécie de estopim para detonar a bomba que iria acordar público e realizadores para a referida retomada do cinema nacional.

As razões apontadas para o sucesso do filme foram várias, dentre as quais destacam-se o tema histórico, vinculado a uma tradição de comunicação com o público; o tom farsesco, auto-irônico, da narrativa, que resvala à comédia e, mesmo, ao deboche escancarado, e a escolha de um forte protagonista. No que diz respeito à boa aceitação da crítica, certamente contribuíram: a produção “decente”, caracterizada pela criatividade no aproveitamento de recursos, a edição cuidadosa e o uso inteligente com que se exploram as articulações sincréticas da linguagem. Mas o que nos interessa destacar neste artigo é a originalidade da realizadora no que diz respeito ao processo do contar, em que se convoca e explora o nada simples recurso da enunciação-enunciada³.

O filme

A história é contada por um jovem a sua sobrinha de 10 anos, Yolanda, numa encosta típica do escarpado litoral escocês. Sua motivação pelo tema surgiu como que ao acaso. Para recuperar a confiança da menina, chateada porque ele rira e dissera,

3. Para a semiótica greimasiana, a enunciação enunciada configura-se como um simulacro da enunciação, uma vez que esta não pode, por ser um procedimento pressuposto, aparecer no enunciado.



provocativamente, que ela não dançava bem (o que nos faz supor que o tema da conversa entre os dois já estava a meio caminho quando do início do filme), o rapaz lhe faz várias promessas – todas em vão. Até que aparece boiando no

mar uma garrafa, como daquelas que a tradição das narrativas de aventura atribui a pedidos de socorro de naufragos. O jovem tio, que faz de tudo para despertar a curiosidade da menina, propõe o resgate da garrafa, acenando com a possibilidade de ficarem ricos, uma vez que a mensagem bem poderia ser um mapa que os levaria a um tesouro. A menina não dá importância à proposta, mas mesmo assim o jovem se arrisca e, pouco depois, sobe a encosta pedregosa com o troféu. “Olhe Yolanda, há uma mensagem na garrafa”, grita. Ao invés do esperado bilhete, o rapaz encontra uma página de um livro que atribui ao pintor surrealista Salvador Dalí. O texto aludia a “borboletas gigantes”, capazes de sugar o cérebro das pessoas, existentes num longínquo país chamado Brasil.

A mensagem salva o rapaz: a menina sai do seu silêncio: “borboletas gigantes?”, interroga entre curiosa e incrédula. O rapaz não perde a deixa: irônico, conta que certa vez no Brasil uma imensa borboleta azul, vinda voando do céu, o apanhou para sugar-lhe o cérebro, e ilustra o episódio simulando os movimentos do inseto e, repentinamente, abraça a menina como se fosse fazer o mesmo com ela. Ainda com Yolanda nos braços, debocha de sua ingenuidade. Antes, porém, de ela voltar a ficar amuada, ele se refere a uma princesa daquele país. A menina dá de ombros e tripudia: afirma com certa arrogância e sábia autoridade que não há princesas no Brasil. “Mas havia antigamente”, retruca com ênfase o rapaz. A menina arrisca: “Era uma índia?” Com o intuito evidente de contentá-la, o rapaz se apressa a narrar-lhe a história da primeira princesa do *Brazil*, a espanhola Carlota Joaquina, casada com o príncipe herdeiro D. João.

Do ponto de vista narrativo, configura-se, então, um caso típico de enunciação-enunciada: o enunciador e o enunciatário, no caso o jovem escocês e sua sobrinha, são intra e heterodiegéticos (Genette, 1972), quer



dizer, encontram-se figurativamente presentes no enunciado fílmico, mas não em sua diegese, que será configurada pela história narrada da princesa Carlota Joaquina. Se a menina se identifica com a personagem da diegese e empresta-lhe sua imagem no período do casamento da princesa... esta é a uma outra questão que trataremos logo a seguir.

Tentaremos explicitar agora o jogo enunciativo que se afigura, decorrente, segundo nossa interpretação, da articulação de dois tempos: um tempo mnésico, vinculado à enunciação, e um tempo crônico, que dá conta do enunciado. A enunciação, tal qual exposta por Benveniste (1966) e incorporada pela semiótica greimasiana, pode ser caracterizada pelo amálgama do eu/aqui/agora do ato enunciativo, que



se distingue da junção ele/lá/então, constituinte do enunciado. A enunciação, no entanto, nunca é dada; ela é pressuposta pelo enunciado manifesto, que pode ser entendido como o seu produto. Segundo Benveniste, a enunciação é o único

lugar em que se pode dizer eu/aqui/agora/, e este lugar é uma utopia. Em relação a ele, o enunciado é um /ele/ que se configura espacialmente num /lá/ e num /então/. No enunciado, no texto, o “eu”, “aqui”, “agora”, são máscaras, simulacros do /eu/aqui/agora/ da

enunciação. São com estas máscaras que a enunciação-enunciada trabalha para simular o ato enunciativo.

Para esboçar sua economia, vamos nos socorrer do estudo de Claude Zilberberg (1989) sobre as modalidades.

Modalidades extensa e intensa

As relações entre um tempo mnésico e um tempo crônico, no entanto, decorrem de articulações mais profundas que se dão no nível tensivo entre as ordens extensa e intensa, ambas subsumindo valores intensivos e extensivos⁴, conforme o estabelecido por Zilberberg (1989) ao deslindar a economia que as categorias intensas e extensas estabelecem com as modalidades virtualizantes e atualizantes do percurso gerativo de sentido de Greimas:

| | Intensas (não diretivas) | extensas (diretivas) |
|--------------------------------|-----------------------------|-------------------------|
| Intensivas (localizadas) | poder | querer |
| Extensivas (deslocalizadas) | saber | dever |

Tal economia explicita o que ocorre no jogo enunciativo já em nível tensivo⁵. Essas primeiras escolhas do sujeito da enunciação determinam o alcance das modalidades e determinam a configuração do próprio enunciado. Assim, o tempo crônico⁶, associado ao enunciado, é um tempo espacializado que aparece como o lugar das consecuições e está relacionado com a “passadificação”, com aquilo que já aconteceu. O tempo mnésico, associado à enunciação, é o tempo das simultaneidades, e coloca em cena a “presentificação” integral do enunciado.

4. Eco já em 1984 observava que “Hoje as lógicas modais usam os conceitos de mundo possível para tratar extensionalmente também fenômenos intensionais. Mas deveria ficar evidente que desse modo se podem tratar intensionalmente também os fenômenos extensionais. (Eco. 1991, p. 71)

5. A tensividade constitui, para Zilberberg, o primeiro nível do percurso gerativo de sentido, vindo antes da aspectualização, que é seguida das modalidades, que vêm antes dos níveis narrativo e discursivo.

6. O tempo crônico, de acordo com o nosso entendimento, não se confunde inteiramente com o tempo cronológico.

É no tempo mnésico que se poderiam situar, de acordo com nosso entendimento, os actantes da enunciação-enunciada – enunciada porque tal enunciação encontra-se de fato no enunciado, ou seja, manifesta-se explicitamente nele e, assim, também fica determinada, quando se suspende o jogo ficcional, por uma temporalidade diferenciada de um enunciado complexo, neste caso, aquele que proporia mais de uma temporalidade.

Este tempo mnésico, sobredeterminado pela categoria extensa, articula os valores intensivo/extensivo (ver quadro). O termo intensivo desta relação concentra a significação, enquanto que o extensivo a expande. Assim, o par de funtivos intensivo/extensivo da categoria extensa poderia ser comparado, para citar um exemplo, com o par freudiano condensação e deslocamento⁷.

Quando sobredeterminados pela categoria intensa, os funtivos intensivo e extensivo engajam, respectivamente, as modalidades /poder/ e /saber/; sobredeterminado pela categoria extensa os mesmos valores intensivo e extensivo engajam, respectivamente, o /querer/ e o /dever/.

Se no tempo mnésico temos a representação da enunciação enunciada (no nosso caso a conversa entre tio e sobrinha), no tempo crônico temos a história narrada da princesa Carlota Joaquina. Mas o tempo crônico, associado ao enunciado e determinado pelas relações intensas, também articula valores intensivos e extensivos, subsumindo as modalidades /querer/ e /dever/, que são virtualizantes, no percurso narrativo do sentido greimasiano. No entanto, elas só são virtualizantes, segundo Zilberberg, porque são extensas e sensibilizam, mobilizam e dinamizam todo o percurso do sujeito. As modalidades /saber/ e /poder/, atualizantes em Greimas, são intensas no esquema de Zilberberg e engajam uma temporalidade retrospectiva.

Sincretismo enunciativo

Antes, porém, de tentar tirar conseqüências do exposto acima para o esboço de leitura do filme *Carlota Joaquina*, gostaríamos de chamar a atenção para a relação de comunicação que se

7. Para Zilberberg as modalidades extensas são antes subjetivantes, uma vez que podem ser entendidas como uma difusão, uma propagação, uma saturação do processo pelo sujeito.

O destinador (D1), ativo, é incoativo, promotor do movimento e da ação (remete à fase de manipulação do percurso gerativo - faz fazer); o não anti-destinador (não D2) é passivo e terminativo, recolhe os frutos (no quadro da sanção).

Delegado da enunciação, o rapaz escocês do filme de Carla Camurati assume o papel do destinador D1; Yolanda, por não ser um anti-destinador nem, tampouco, um não-destinador, só pode ocupar o espaço do não anti-Destinador (não D2), que exerce um papel complementar⁸ ao do destinador (D1). Ambos ocupam no quadrado semiótico a dêixis dita positiva.

Mas também se poderia pensar – e isso nos parece fascinante porque produtivo –, nos papéis actanciais de um enunciador enquanto sujeito informante (o tio) e de um enunciatário que seria um sujeito observador, no caso do texto fílmico em pauta, Yolanda.

Não se pode esquecer, convém enfatizar, que o narrador (o jovem escocês) e o narratário (Yolanda) são delegados debreados⁹ pela enunciação e figurativizados por atores no enunciado. E nem sempre isso acontece. Há narrativas semelhantes a esta, do ponto de vista da estratégia enunciativa básica, em que apenas o enunciador é figurativizado no enunciado, ficando o enunciatário como que tematizado. Este é o caso, por exemplo, do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. O enunciador, Riobaldo, é figurativizado por um ator, enquanto o Doutor da cidade, para quem



8. No quadrado semiótico, as relações entre S1 e S2 são ditas contrárias; as relações entre S1 e não S1, contraditórias, as relações entre S1 e não S2, complementares: este último é o caso de D1 (tio) e não D2 (Yolanda), ver quadro acima.

a história é narrada, fica fora do enunciado e só o percebemos pelas alterações que provoca no andamento narrativo ou pela “tradução” de algumas de suas presumíveis falas que, ao se incorporarem no enunciado, provocam ruído e desvios no relato do personagem-narrador, Riobaldo.

Se pudermos aceitar o enunciatário como um observador explícito, seja figurativizado ou não, ele poderá assumir um papel interpretativo em relação ao enunciado produzido pelo que estamos chamando de narrador-informante. Ou seja, Yolanda interpretaria a história narrada pelo tio. E, ao fazer isso, por ser também delegada da enunciação, aspectualizaria o relato, projetando nele o acabamento discursivo, interferindo principalmente no nível figurativo do enunciado da narrativa fílmica.

É assim que vemos Yolanda se projetar na diegese e se identificar com a infanta Carlota Joaquina. Também se deve a ela, pelo menos em parte, o acentuado cromatismo do filme e algumas imagens curiosas, como a dos pêlos que crescem no rosto de Carlota Joaquina. Enfim, decorre dela o ponto de vista em que a obra – o filme – é dado a ver.

As embreagens¹⁰ na enunciação enunciada, quando o relato é cortado para deixar emergir dúvidas e transbordamentos emocionais da menina, parecem corroborar essa interpretação. A cena em que nascem pêlos no rosto de Carlota Joaquina, por exemplo, pareceu-lhe tão chocante que ela interrompe o relato do tio para se certificar: “Pêlos!?” E imagina um chumaço de pêlos exageradamente grandes no rosto da princesa.

É o observador, assim pensado, que determina o ponto de vista em que a obra é apreciada, seja ela fílmica, literária, ou de qualquer outro tipo, desde que narrativizada. Tal observador encontra-se sempre presente, embora nem sempre figurativizado por um ator. Na maioria das vezes ele é apenas virtual: ou seja, um lugar, construído pelo narrador e que o narratário deve ocupar se quiser efetuar uma leitura adequada.

9. Debreados da instância da enunciação para o enunciado narrativo, destinatador e destinatário ficam aí circunscritos e passam a ser denominados narrador e narratário

10. Ou seja, a volta à situação enunciativa. A embreagem caracteriza-se por ser um procedimento inverso à debreagem, na qual a instância da enunciação (ou uma

As conseqüências desta estratégia enunciativa para a história narrada são decisivas. Ela permite, no caso do filme que estamos analisando, que um tema histórico possa ser lido – até certo ponto – como um relato de ficção. E isto decorre de alguns procedimentos bem nítidos, entre os quais:



- afastamento do narrador em termos históricos, geográficos e culturais do tema tratado;

- a intenção manifesta pelo narrador de contar uma história de uma princesa exótica de um país distante apenas para apaziguar a ira infantil da menina por ter sido por ele ofendida;

- a ênfase (que se pode atribuir ao sujeito da enunciação) de que o tema do filme surgiu por mero acaso.

Assim, delegando a responsabilidade do contar para um narrador ao mesmo tempo intra e heterodiegético sincrético (o rapaz e a menina), Carla Camurati pôde efetuar, graças a esses personagens que construiu, um discurso descompromissado com a verdade histórica cristalizada no discurso oficial, e se viu livre para interpretar fatos duvidosos e, até mesmo, incluir boatos e informações não comprováveis.

Mas fez mais: fazendo os escoceses rirem de tão bizarra princesa brasileira, ela os fez rir de si próprios, pois eles eram europeus como eles: os fatos abomináveis de toda história nunca foram cometidos pelos “macacos” brasileiros. Esse tema será retomado, embora rapidamente, no final deste trabalho.

de suas três dimensões: actancial, espacial, temporal) projeta-se no enunciado, deixando nele suas marcas.

Os determinantes tensivos

Tudo o que aconteceu no nível da enunciação enunciada, foi determinado pelo tempo mnésico, num aqui agora de uma relação de comunicação, que, mesmo sendo um simulacro, pois a enunciação enquanto tal não aparece no enunciado a não ser pelas marcas que deixam seus efeitos.

No tempo crônico desenrolou-se o relato da história da princesa, nos seus diferentes episódios: da corte espanhola ao casamento em Portugal; a corte portuguesa; a fuga da família real em consequência da eminência da invasão napoleônica; a chegada ao Brasil; a vida da corte no Brasil; por fim a volta da família real. Ao longo do enunciado, que compreende esses diferentes episódios, transparecem marcas enunciativas. Essas marcas decorrem das primeiras escolhas do sujeito da enunciação e, ao determinarem o enunciado como um todo, denunciam o direcionamento da categoria extensa. Em *Carlota Joaquina*, este percurso sofre várias interrupções, paradas, que, motivadas pela categoria intensa, fazem com que a enunciação se configure no enunciado como enunciação enunciada, e temos nesses momentos, em lugar da diegese que trata da história da princesa que dá nome ao filme, a focalização do casal narrador, tio e sobrinha.

Uma outra narrativa

Nas relações comprimidas nas paradas que remetem à enunciação enunciada, configura-se, segundo nossa proposta interpretativa, uma outra narrativa, entrecortada, fórica, pontilhada de episódios rapidíssimos, intensos, que logo voltam a se distender por tempo relativamente longo no enunciado diegético, até que algo que ocorre neste referido enunciado sensibilize os narradores que, ato contínuo, suspendem a narração e retornam à cena da enunciação enunciada, onde se desenrola a outra história - a história dos próprios narradores.

Tudo se passa, então, como se o que ocorre na diegese, na história de Carlota Joaquina, não passasse de um pretexto, de um jogo entre o rapaz e a menina, que estão mais preocupados com o



rumo e os compromissos que podem advir do jogo que estão disputando do que propriamente com a história da princesa – pelo menos é esta a hipótese deste artigo. Não por acaso, “pegamos” essa história já a meio caminho, na abertura do filme, no momento em que ela se configurava como um impasse em consequência de um lance, talvez arrojado, talvez provocativo demais. Na tentativa feita pelo rapaz de manipular a menina por meio da provocação, ele acabou ferindo seus brios ao caçoar de uma exposição – não mostrada, mas certamente praticada – que ela efetuara ao dançar para ele apreciar.

Teria sido, então, para neutralizar esse desliz que ele começa a contar a história de Carlota Joaquina quando a princesa contava dez anos, a mesma idade de Yolanda, e inclui neste início de relato uma cena em que a garota dança para a corte espanhola. Ou seja, o rapaz valoriza neste episódio o que há pouco tempo atrás havia desqualificado na performance – que não podemos julgar já que não a assistimos – de Yolanda.



Como já adiantamos, a menina aceita os termos da manipulação, e entra no jogo. Identifica-se com a princesa de dez anos e lhe empresta a imagem. O que o rapaz conta da princesa não é nada inocente. Apesar da pouca idade, a menina está prestes a se casar, a viver uma acidentada noite de núpcias. Embreado na cena da enunciação, o rapaz comenta o fato dizendo que a princesa tinha um gênio irascível como o de Yolanda. E provoca a menina, que acaba descrevendo o que acontece entre um homem e uma mulher numa relação sexual. Esses momentos por serem intensos são curtos, acelerados. Como que para fugir deles, os narradores voltam à história que transcorre no enunciado; ou seja, deslocam-se da situação da enunciação enunciada para o enunciado, para a ela voltar algum tempo depois.

O movimento deste jogo, que articula o tempo mnésico e o tempo crônico, convoca as modalidades intensas e extensas e os valores intensivos e extensivos, que aquelas sobredeterminam enquanto categorias que dispõem cada uma de dois funtivos. Evidentemente, o que se passa na enunciação enunciada (a cena dos jovens) é apenas uma máscara da efetiva enunciação que pode apenas ser pressuposta por meio de suas marcas no enunciado como um todo (compreendendo o que distinguimos como enunciação enunciada e o enunciado diegético).

Essas marcas decorrem das escolhas do sujeito da enunciação – e não propriamente dos narradores – mas também vêm sobredeterminadas pelas categorias já apontadas. Assim, a categoria intensa responde pelo tempo presente do enunciado fílmico, ou seja, o que acontece na enunciação enunciada, o tempo mnésico, é atual. A categoria extensa responde pelo tempo crônico, um passado não tão bem localizado neste nível. A partir destas determinações, o sujeito da enunciação “povoa” estes espaços e ritmiza esses tempos, estabelecendo, por sua vez, um jogo entre contínuo e o descontínuo, cujos valores aparecem definidos, figurativizados nos níveis narrativo e discursivo do percurso de produção do sentido. Assim, no tempo presente, o rapaz e a menina usam indumentárias escocesas típicas, e em seu diálogo referem-se a temas atuais, como a referida página do livro de Salvador Dalí. No tempo passado, encontram-se as cortes espanhola e portuguesa figurativizadas de modo bem estereotipado - responsabilidade que o sujeito da enunciação delega aos enunciadores, que, da maneira em que são construídos, não se preocupam muito com os pormenores da verdade histórica.

Coube, naturalmente, ao sujeito da enunciação a escolha do tema do filme e do tratamento que é dado tanto à história de Carlota Joaquina quanto à dos jovens escoceses. A corte espanhola selecionada, ainda vivendo do esplendor do seu século de ouro, trouxe consigo a figura de Diego Velázquez, via retrato da princesa Margarita - uma de suas obras primas -, e com ele o estilo barroco, isotopia figurativa explorada em toda a diegese e até, de certo modo, na enunciação enunciada, quando, por exemplo, se faz referência a Salvador Dalí. O pintor surrealista, convém lembrar, fez uma homena-



gem a Velázquez ao retratar a *posteriori* a mesma Margarita, inspirado nos quadros do mestre sobre a princesinha¹¹.

O Barroco enquanto tal fica evidenciado não só pelo claro-escuro, que constitui a luz predominante do filme, mas também ao excesso das imagens parodiadas. A esse respeito, uma cena pode ser, acreditamos, considerada emblemática: as pérolas, que aparecem na boca da rainha espanhola, Maria Luíza di Parma, são uma espécie de concretização e, ao mesmo tempo, inversão da metáfora que se constituiu num estereótipo típico do período Barroco – “as pérolas da boca”, para se referir a dentes.

As pérolas reaparecem, de modo sutil, insinuado apenas, já no final do relato fílmico, quando Carlota Joaquina ao deixar o Brasil, atira seus sapatos na baía de Guanabara, afirmando não querer levar para a Europa nem o pó desta terra: esses sapatos caem em alusivos movimentos num coral onde a vida, como se pode supor, se refaz, podendo transformar, como na ostra, dor em beleza, em uma pérola. Essa imperfeição, metáfora da própria obra de arte¹², teria dado, segundo certa versão, origem ao nome do movimento - barroco que-riera dizer pérola imperfeita. Teriam aí os brasileiros – espectadores do filme e enunciatários do efetivo sujeito da enunciação – um alento

11. Em *Las Meninas*, por exemplo, Velázquez deu grande destaque à princesa Margarita.

12. Talvez não fosse de todo descabido para gremasianos pós *De l'Imperfection* revisitarem o Barroco.



para aceitar a imperfeição de suas origens? Talvez. Mas isso seria fazer a leitura proposta ir um tanto longe de nossos propósitos. Seja como for, o *Brazil* (com z) do título do filme é revelador da postura enunciativa e autoriza os espectadores a fazerem ilações a respeito dos diferentes pontos de vista a partir dos quais esta história foi contada e pode ser lida.

Bibliografia

- BENVENISTE, E. 1976 *Problemas de lingüística geral*. Rio-São Paulo: Nacional-Edusp.
- ECO, Umberto. 1991. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática.
- GENETTE, Gerard. 1972. "*Discurso da narrativa*" – Separata em tradução portuguesa de *Figures III*. Lisboa: Vega.
- GREIMAS, A. 1987. *De l'Imperfection*. Paris: Périgueux, Fanlac.
- GREIMAS, A. e COURTÉS, J. (s/d) *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix
- TATI, Luiz .1994. *Semiótica da Canção – Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta

_____. 1997. “Musicalização da Semiótica” in *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume.

ZILBERBERG, Claude. 1989. “Modalités et Pensée Modale” in *Nouveaux Actes Semiotiques*. Limoges: Trames. Vol 3.