

# Tematização e figurativização e suas correlações com o plano de expressão em *A invenção de Hugo Cabret 3D*

*Thematization and figurativization and their correlations to the expression plane in Hugo 3D*

Tarsila Pimentel\*

**Resumo:** A partir dos estudos propostos por Diana Luz Pessoa de Barros em Teoria Semiótica do Texto, investiga-se no presente estudo o nível discursivo do percurso gerativo de sentido na sequência inicial do filme *A Invenção de Hugo Cabret 3D*, de Martin Scorsese. Tomando por base os conceitos da semiótica francesa, o caminho investigativo constitui-se em dois momentos: Primeiramente, no plano de conteúdo, busca-se identificar os procedimentos semânticos do discurso, a saber: a tematização e a figurativização. Num segundo momento, examina-se os procedimentos semânticos de produção do sentido citados em sua relação com o plano de expressão no trecho fílmico selecionado. Neste exame verifica-se que tal relação, entre os planos de expressão e de conteúdo, não é imotivada, mas, pelo contrário, compõe-se de organizações secundárias da expressão atingindo a mesma função dos percursos figurativos do conteúdo.

**Palavras-chave:** Figurativização. Tematização. Filme. Plano de expressão. Plano de conteúdo.

---

\* Mestra no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS (2014).

**Abstract:** *From the studies proposed by Diana Luz Pessoa de Barros in “Teoria Semiótica do Texto” (Semiotic Theory of Text), the present study investigates the discursive level on the meaning generating path in the inicial sequence of the movie “Hugo 3D”, directed by Martin Scorsese. Using the concepts of the french semiotics as reference, the investigative path is developed in two moments: Firstly, in the content plane, the semantic procedures of speech are identified, namely: thematization and figurativization. Secondly, it is examined the production of semantic procedures of meaning in their relation to the expression plane in the selected segment of the film. The purpose of this examination is to verify that such relation – between expression and content planes – is not without a motive, but composes secondary organizations of expression, achieving the same function of the content figurative paths.*

**Keywords:** *Figurativization. Thematization. Movie. Expression plane. Content plane.*

## Introdução

A proposta do presente trabalho tem como objetivo analisar a relação ente o plano de conteúdo e o plano de expressão numa parte da sequência inicial do filme A invenção de Hugo Cabret 3D<sup>1</sup> de modo a verificar se a organização da expressão colabora na construção dos sentidos.

Para tanto, analisa-se primeiramente, no plano de conteúdo, os procedimentos de figurativização e tematização na semântica discursiva, terceiro nível do percurso gerativo de sentido, apresentado pela teoria semiótica francesa.

Após a análise desses procedimentos no plano de conteúdo faz-se o exame do plano de expressão, ou seja, dos elementos visuais da imagem fílmica, e a partir desse material elaboram-se as suas possíveis relações com a produção dos sentidos descritas no plano de conteúdo.

## Fundamentação teórica

Barros (1990) define texto como objeto de significação e como objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário. Como objeto de significação sua análise se constitui a partir do exame dos procedimentos e

---

<sup>1</sup> Título original: Hugo, direção de Martin Scorsese, EUA, 2011.

mecanismos que o estruturam, ou seja, por sua organização interna. A essa análise denomina interna ou estrutural do texto (BARROS, 1990, p.7).

Tomado como objeto de comunicação entre dois sujeitos, o texto é examinado em relação ao contexto sócio histórico que o envolve, ou seja, por suas determinações contextuais. Considerando essa segunda caracterização do texto, a análise denomina-se análise externa do texto.

Barros (1990) afirma que a semiótica tem por objeto analisar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” procurando conciliar os dois tipos de análises: a interna e a externa do texto. Na presente abordagem atém-se à análise interna do texto, procurando-se, com isso, examinar seus procedimentos e mecanismos internos. Por se tratar de um texto sincrético, ou seja, de mais de uma expressão, segue-se a proposta da semiótica, inspirada em L. Hjelmslev, que propõe como ponto de partida para a análise o exame apenas do plano de conteúdo (BARROS, 1990, p.8).

Este plano de conteúdo é concebido pela semiótica como um percurso gerativo de sentido que envolve três níveis que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto: o nível fundamental, o da oposição semântica mínima; o nível narrativo, o da organização da narrativa do ponto de vista de um sujeito e o nível discursivo, em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

Segundo Barros (1990) embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis, cada um deles pode ser descrito e explicado autonomamente. Considerando essa qualidade autônoma dos níveis do texto, o foco dessa proposta mantém-se no último nível do percurso gerativo, o nível das estruturas discursivas.

Para se chegar nas estruturas discursivas há que examinar seus elementos fundamentais, tal como concebidos pela teoria semiótica, ou seja, a sintaxe e a semântica do discurso. A abordagem desse trabalho aplica-se à semântica do discurso que assume dois procedimentos: a tematização e a figurativização.

No exame do primeiro, de acordo com Barros (1990), devem-se considerar dois aspectos: a organização dos percursos temáticos em função da estruturação narrativa, subjacente, e as relações entre tematização e figurativização.

No texto em exame, a sequência do filme, a figurativização ocorre, sobretudo, por meio de procedimentos visuais.

Considerando o texto como objeto de significação, faz-se sua análise interna partindo da semântica do nível discursivo do plano de conteúdo, especificamente dos procedimentos de tematização e figurativização.

Percorrido esse caminho investigativo do plano de conteúdo demonstra-se a correlação entre os procedimentos semânticos de produção do sentido (figurativização e tematização) e o plano de expressão.

Aborda-se essa correlação por meio da teoria dos sistemas semi-simbólicos, em que o texto não é só veículo do conteúdo e sim produtor de sentido. “Quando isso acontece, uma forma da expressão é articulada com uma forma do conteúdo, e essa relação é chamada semi-simbólica”. (PIETROFORTE, 2007, p.21).

No mesmo sentido, Barros (1990) identifica que o plano de expressão “compõe organizações secundárias da expressão” (BARROS, 1990, p. 81) e compreende como tais organizações aquelas que têm o papel de “concretizar temas abstratos e de fabricar efeitos de realidade.” (BARROS, 1990, p. 81), ou seja, ainda que paradoxalmente, aquelas que produzem sentido.

## **Análise**

Para a análise adota-se a definição de Ismail Xavier (2005) que considera um filme “constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa”, de cenas: “partes dotadas de unidade espaço-temporal”, espécie de subgrupos de planos que constituem as sequências, e de plano “segmento contínuo da imagem” (XAVIER, 2005, p.27).

Antes, porém, uma pequena apresentação do filme: baseado no livro homônimo de Brian Selznick, A invenção de Hugo Cabret 3D foi dirigido pelo diretor de cinema americano Martin Scorsese. Ganhou cinco prêmios técnicos no Academy Awards<sup>2</sup> 2012 (direção de arte e fotografia, edição e mixagem de som e efeitos visuais) e melhor diretor no Golden Globe Awards<sup>3</sup>. Teve orçamento de cerca de 170 milhões de dólares e foi a primeira experiência do diretor com a tecnologia 3D. Conhecido por dirigir filmes sobre a violência e o submundo urbano este é o primeiro filme do diretor que recebeu a classificação PG (*parental guidance*) que pode ser visto por crianças após a avaliação dos pais.

A sequência em análise é a primeira do filme, logo tem a função geral, dentro deste, de apresentação dos personagens, do espaço, do tempo e da história. A seleção feita para análise comporta um grupo de cenas dentro dessa sequência, desprezando os planos iniciais, localizadores espaciais, e os planos finais, que se organizam numa cena de perseguição.

Se, na sequência de que se trata reagrupam-se os planos em pequenos subgrupos (Subg), chamados de cenas, ela inicia-se por um grupo de planos que se pode chamar de “cena da estação” dentro da “sequência da apresentação”.

Os primeiros planos mostram uma estação de trem onde, por trás de seus grandes relógios, está um menino<sup>4</sup> a observar todo o movimento que se passa por ali. Este menino observa, sobretudo, uma loja com uma placa na qual se lê: “Venda de brinquedos e doces – Reparações”. Nela há um senhor por trás do balcão. Ao notar que o senhor do balcão está adormecido, o menino desce dos bastidores das engrenagens do relógio, sai para o local movimentado da estação e se dirige até a frente da loja de brinquedos onde está o senhor adormecido para tentar pegar um brinquedo sobre o balcão. Ao lançar o braço até o brinquedo sobre o balcão, inesperadamente, o senhor acorda e o segura pelo braço. O menino tenta se desvencilhar em vão e, nesse

---

<sup>2</sup> Conhecido informalmente como Óscar, um prêmio da indústria cinematográfica americana.

<sup>3</sup> Prêmio Globo de Ouro considerado o maior prêmio de crítica dos profissionais de cinema e da televisão estadunidense.

<sup>4</sup> A cena ocorre antes mesmo do título do filme e os personagens não são nomeados.

instante, o brinquedo que estava sobre o balcão cai e se quebra. Segue-se, então, o seguinte diálogo:

Senhor: - Finalmente peguei você! Não é a primeira vez que rouba aqui. Seu ladrãozinho! Esvazie os bolsos.

Menino: – Está me machucando!

Senhor: – Esvazie os bolsos ou chamarei o inspetor!

Senhor: – Faça o que mandei!

O menino então, tira do bolso uma trouxinha de pano e a coloca sobre o balcão.

O senhor a examina e diz:

Senhor: – Ho Ho Ho ... O que vai fazer com isso? Esvazie o outro.

Menino: – Não tem nada nele.

O Senhor grita, olhando para fora da loja: – Chame o inspetor!

O menino então, tira do bolso um caderno e o coloca sobre o balcão. O senhor solta o braço do menino e examina o caderno. Depois de um tempo a folheá-lo, murmura:

Senhor: – Fantasmas! Você desenhou isso?

O menino nada responde e fica a olhar para o senhor.

Senhor: – Foi você quem desenhou? De onde roubou isto?

Menino: – Não roubei.

Senhor: – Ladrão e mentiroso. Suma daqui!

Menino: – Devolva o meu caderno!

Senhor: – Não é mais seu, é meu! Farei o que quiser com ele. Talvez eu o queime!

Menino: – Não!

Senhor: – Então, diga quem desenhou!

O menino permanece em silêncio.

Senhor: – Suma, seu ladrão!

O menino não se move.

Senhor: – Por que ainda está aqui? Suma daqui! Fora!

Nota-se que o diálogo acompanha a cena em que o senhor por trás do balcão surpreende o menino e o segura bruscamente retendo-o próximo ao balcão até que ele esvazie seus bolsos. Feito isso, o senhor depara-se com um objeto desconhecido, um caderno, que, de certa forma, o interessa ao ponto de não devolvê-lo para o menino. Este, contrariado, insiste bravamente tentando

pegar o caderno das mãos do senhor. A presente análise compreende as cenas descritas até aqui.

Para finalizar essa contextualização, a sequência segue numa clássica cena de perseguição: o inspetor e seu cão policial, vigias da estação, ao ouvirem os gritos do senhor, perseguem o menino que consegue escapar. A sequência termina com a apresentação do nome do filme, que, no original, leva o nome do protagonista, o menino que aparece nesses planos iniciais, Hugo.

Segundo Barros, “Tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente” (BARROS, 1990, p.68). Assim, examinam-se os percursos por meio da determinação dos traços redundantes do discurso que o tornam coerente identificando as figuras a eles relacionadas.

Tem-se, na sequência em questão, a recorrência de vários traços semânticos que nos apontam para diversos temas. Destes, nos parágrafos abaixo, indicam-se aqueles que nos parecem mais evidentes.

A cena denominada de “cena da estação” é formada por planos (Subg1) de localização espacial, área de embarque, nos quais, circulam pessoas sem nome, mas que são identificadas por características visuais bem marcadas. Todas estão em movimento: o guarda observa o movimento da estação, uma senhora sai de um restaurante com seu cachorro, a mulher das flores carrega sua barraca de flores, um homem pega o jornal da banca, o livreiro inspeciona uns livros na portaria de sua livraria, os músicos tocam seus instrumentos, pessoas dançam.

Tudo isso que se vê está entremeado de pessoas que passam de um lado para outro, os transeuntes da estação. Todos esses elementos nos remetem ao conceito de figura assim definido por Fiorin: “A figura é o termo que remete a algo do mundo natural [...]. Assim, a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural.” (FIORIN, 2002, p.65).

As figuras recobrem os percursos temáticos abstratos (BARROS, 1990, p.72), logo, nesses planos desta cena, “estação”, isolou-se a recorrência dos traços semânticos do tema da vida manifesto na presença das ações de: observar, vigiar, consumir, dançar, ler, vender livro, enfim, ações de trabalhar, produzir, viver.

Nesta cena a presença dos traços semânticos do trânsito/movimento nos permite organizar também uma leitura em torno do tema do transitório, do que dura pouco, do que é passageiro. As figuras do conteúdo que o concretiza são: a estação, lugar de passagem; o trem, que para só para o embarque e desembarque; os passageiros e as bagagens, que vão de um lugar ao outro, assim como os carregadores das bagagens e os transeuntes.

Considerando que os percursos temáticos resultam da manifestação abstrata dos valores narrativos, tem-se neste tema do movimento, que recobre o percurso narrativo do sujeito, a transformação do estado de “estar dentro” para “estar fora”: o menino sai de dentro do relógio para a estação. Há uma transformação de estado: do estático, observador do trânsito, ao em movimento, transeunte da estação, aquele que transita do interior para o exterior.

Reafirmando o percurso figurativo daquele-que-transita, num outro conjunto de planos (Subg2), que se nomeia “cena de bastidor<sup>1</sup>”, tem-se o menino por trás do relógio que passa entre engrenagens, desce por uma escada, escorrega por uma pista deslizante e sobe uma escada em espiral até os bastidores de um outro relógio, inaugurando seu outro ponto de vista, esclarecidos nos planos que se seguem. Identifica-se aqui, também, o tema da liberdade de ir e vir, de transitar.

Este conjunto de planos, apesar de apresentar uma evidente diferença das imagens anteriores, guarda com elas certa afinidade. As figuras se manifestam por ações de descer, andar, escorregar, subir, observar que, de certa maneira, reúnem-se num tema de vida, não daquela vida “observada”, pois esta que se aflora dos bastidores, diferencia-se pela presença concomitante de outras figuras: as do corredor apertado, do ambiente escuro,



da predominância de máquinas, da ausência de pessoas. Esse contraste parece indicar a vida, mas uma “subvida”, uma vida subalterna.

Nesta, “cena de bastidor2”, agrupa-se um terceiro subgrupo (Subg3), que apresenta imagens mais desaceleradas. De seu novo ponto de vista, o menino observa um senhor por trás do balcão de uma loja de venda de doces e reparo de brinquedos. Imóvel e pensativo distrai-se ora ao dar corda num rato de brinquedo e ora a conversar brevemente com uma menina dentro da loja. Na maior parte do tempo sozinho, esse senhor, ali em pé, acaba por cochilar. Os planos indicam aqui, por meio de um percurso figurativo, uma certa repetição dos traços semânticos do repouso: um senhor por trás do balcão de uma loja, sem clientes, tem o “ar pensativo” e vê literalmente o “tempo passar”, pois em seu olho há o reflexo do próprio relógio da estação. O tédio assim o impregna de tal forma que é possível vê-lo adormecer. Essa desaceleração parece indicar o tema da morte pois no apresenta semas do estático e finito – espaço demarcado da loja, do tempo estagnado e do próprio adormecer, espécie de ausência de vida.

No próximo conjunto de planos (Subg4), o qual denomina-se “cena do furto”, organizam-se as seguintes figuras: menino anda agachado, corredor estreito e escuro, menino sai de uma portinhola próxima ao chão, andar sorrateiramente próximo à parede do corredor e tentativa de furto. Tais figuras referem-se aos canos escuros de esgotos, ao bueiro na beira das ruas, ao comportamento de ratos que se movem na beira de muros, indicando a realização de um paralelo desses temas com o menino. Este conjunto de semas torna-se evidenciado na figura do próprio rato de brinquedo sobre o balcão.

Esse paralelo literal ganha uma dimensão figurada nas palavras com que o menino é xingado (mais de uma vez) pelo senhor: “Seu ladrãozinho!”, afinal, “rato” muitas vezes é usado para nomear aquele que furta, neste caso, ação realizada pelo próprio menino. Essa recorrência reforça, ainda mais, a teia semântica construída e indica o tema da clandestinidade, do submundo, tema este que é o preferido do diretor do filme, Martin Scorsese, e no qual o menino está inserido.

Finalizando a análise do plano de conteúdo, em seus últimos planos identifica-se a recorrência semântica dos traços do castigo expressos pelas frases do senhor: “Finalmente peguei você! Não é a primeira vez que rouba aqui. Seu ladrãozinho! Esvazie os bolsos.” e pela presença de certa violência com que o menino é segurado, que aparece na frase: “Está me machucando!”. Tal castigo se reafirma ao ter, o senhor, recuperado seus objetos-valor sob os gritos de ameaça: “Esvazie os bolsos ou chamarei o inspetor!” e “Faça o que mandei!” e por fim, se completa, quando o senhor toma posse do caderno, objeto-valor, do menino: “Não é mais seu, é meu! Farei o que quiser com ele”, inclusive, com mais uma ameaça: “Talvez eu o queime!”.

Estes exemplos, sob o tema do castigo, convertem-se no percurso figurativo do castigo, representado pelas figuras de segurar o menino, ameaçar, esvaziar os bolsos, reter o caderno. Aqui se realiza o percurso narrativo do sujeito que converte seu estado de “vítima” para “algoz”.

Tem-se também a recorrência dos traços semânticos do tempo, que indica o tema do ciclo da vida por meio da presença dos semas da juventude e da velhice. A velhice, na figura do senhor, remete à aproximação do fechamento de um ciclo de vida, e está associada ao tempo do aposentar, do repousar; a juventude, na figura do menino, transmite a ideia do início do movimento, do agitar. Ambos representados, respectivamente, também pelas figuras do dormir e acordar.

Barros (1990) afirma que “Pelo procedimento da figurativização, figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhe traços de revestimento sensorial.” (BARROS, 1990, p.72). Pela autora, sabe-se também que as figuras acabam por revestir o objeto em que está investido o valor. No entanto, nesta sequência de apresentação, tem-se apenas a indicação dos possíveis objetos-valor, uma vez que seus valores serão revelados ao longo da narrativa.

Assim, sabendo que os temas aparecem recobertos em sua totalidade por figuras e que “as leituras abstratas estão organizadas em diferentes investimentos figurativos, todos eles caracterizados pela oposição de traços

sensoriais, espaciais e temporais” (BARROS, 1990, p. 12). Pode-se organizar o seguinte quadro (Quadro 1) que separa, no texto, as oposições fundamentais:

Quadro 1: Separação entre as oposições fundamentais.

<b>Traço</b>	<b>Liberdade</b>	<b>vs.</b>	<b>prisão</b>
espacial	externo		interno
espacial	aberto		fechado
visual	movimento		estático
visual	claro		escuro

Fonte: elaborado pela autora.

Em diferentes leituras temáticas pode-se, assim, organizar os traços em figuras distintas: o traço visual do movimento manifesta-se sob a forma dos carregadores, dos funcionários da estação, das engrenagens do relógio, na leitura da estação; o mesmo traço manifesta-se como o movimento, na leitura da vida e conseqüentemente, como liberdade nas oposições fundamentais.

O traço espacial e o visual manifestam-se sob a forma dos bastidores do relógio, lugar interior, fechado e escuro, onde o menino está protegido do inspetor, porém preso para a vida que circula na parte externa: lugar aberto e claro, local da estação.

Outro traço visual aparece sob a figura da força que tem o sujeito-senhor, atrás do balcão, mesmo ao acabar de despertar. É a partir dela que ele segura o menino e que se concretiza seu valor de poder-ser e fazer, recuperar seus objetos assim como “voltou à vida”, ao despertar. O mesmo tema emerge ao se tomar o objeto-valor como o brinquedo sobre o balcão ou as peças que o menino tem no bolso. Ambos, sob o poder do sujeito-senhor, indicam um possível valor agregado a sua ocupação na vida: consertar/ vender brinquedos.

Ainda, sob o tema da liberdade, nessa sequência, tem-se as figuras que, sob o poder do sujeito-menino, indicam ser portadoras de um valor a esse tema agregado, uma vez que o sujeito-menino abre mão delas, enquanto objetos, para ter sua liberdade de ir e vir: primeiro as peças que tem no bolso, depois, o caderno, que ele relutou mais em entregar, pois, num grau maior de valor,

indica estar vinculado à sua liberdade. Essa suspeita de ligação concretiza-se na medida em que, mesmo liberto pelo sujeito-senhor, o menino continua a ele preso, não saindo de sua presença, mesmo após seus gritos e as repetidas ameaças de chamar o inspetor.

Tem-se aqui então, uma pequena análise da organização dos percursos figurativos relacionados aos temas apontados.

## **Plano de expressão e plano de conteúdo**

Segundo Barros (1990), “o texto resulta da junção do plano de conteúdo, construído sob a forma de um percurso gerativo, com o plano da expressão.” (BARROS, 1990, p. 81), assim, para atingir o objetivo desse estudo cabe nesse momento analisar como essa organização do plano de expressão, estrutura-se em função do plano de conteúdo, formando um texto.

Como visto, um filme pode ser pensado a partir de suas sequências, cenas e planos. A organização interna do plano se dá a partir de seus elementos constitutivos: iluminação, cenário, direção dos personagens dentro do plano, movimento de câmera, encenação, profundidade de campo, dentre outros. Tais elementos constitutivos da imagem fílmica são a forma de expressão do conteúdo do filme cinematográfico. O conteúdo do filme é transmitido, assim, a partir da organização interna de vários planos, que em conjunto ou separados criam efeitos de sentidos diversos.

Para o objetivo proposto, verifica-se, nos parágrafos seguintes, por meio do exame do ritmo da imagem e do ângulo da câmera, no plano da expressão, o tratamento plástico dado à categoria fundamental vida vs morte, identificada no plano de conteúdo.

Pietroforte (2007) ao discutir a possibilidade de se falar em ritmo acelerado e desacelerado numa pintura esclarece que, tal como no gênero musical, este pode ser expresso por meio de marcações tônicas numa determinada extensão e se a extensão é da ordem do espaço ela é uma localização, assim, ao aplicar a “categoria da tonicidade em um espaço bidimensional, como uma tela, quanto mais marcações na extensão da tela, mais ritmo” (PIETROFORTE, 2007, p. 109).

Assim, ao se aplicar esse entendimento nas imagens analisadas e se considerar nos termos de Pietroforte (2007), que “articulados em termos de espaço e ponto, o espaço é a continuidade sobre a qual os pontos são marcados como acentos tônicos” (PIETROFORTE, 2007, p.117), pode-se marcar o ritmo da expressão pontuado com o número de sujeitos que surgem na tela.

Como na cena do subg1 existem mais sujeitos em quadro: todos planos que localizam a estação possuem mais de três personagens, chegando, em alguns, a mais de dez deles em movimento, tem-se, então, mais ritmo. Essa construção gera o efeito de aceleração no plano da expressão.

No plano do conteúdo, o tema da vida foi relacionado a essa cena, logo se pode dizer que há uma correlação entre vida (no plano de conteúdo) e aceleração (no plano da expressão). Segundo Pietroforte, para haver um semi-simbolismo, deve-se confirmar que há uma relação entre a categoria semântica fundamental e as figuras do discurso no plano do conteúdo e também com categorias do plano de expressão (Pietroforte, 2007, p. 40), assim, pode-se afirmar que há aqui uma relação semi-simbólica.

Quanto aos ângulos de câmera, Xavier esclarece que “considera-se em geral normal a posição em que a câmera se localiza à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada.” (XAVIER, 1984, p. 19, 20), sendo então, “câmera alta”, também conhecido como *plongée*, e “câmera baixa”, *contre-plongée*, a designação para as situações em que a câmera visa os acontecimentos de uma posição de cima para baixo e de baixo para cima, respectivamente.

Sendo assim, na “cena da estação”, subg1, a montagem do filme segue um padrão que sequencializa os planos intercalando os olhos do menino, a observar o movimento na estação e os planos da estação, que revelam os transeuntes. Estes são pontos de vista do menino localizado no alto do relógio, no entanto, a predominância dos ângulos nesses planos não assume, no plano da expressão, o ângulo *plongée*, vista de cima para baixo, como se poderia esperar, e sim o ângulo normal, onde a câmera encontra-se no mesmo nível da ação mostrada, ou seja, um ângulo de posição mais baixa do que seria se

fosse do outro tipo. Como estes planos foram associados ao tema da vida, pode-se apontar aqui uma relação do ângulo normal com esse tema.

Na cena de bastidor<sup>2</sup>, quando o menino assume outro ponto de vista, os planos dos olhos do menino são intercalados com os planos do senhor atrás do balcão. Agora sim, estes aparecem, em sua maioria, manifestados pelo ângulo *plongée*, como o ponto de vista do menino no alto do relógio, ou seja, de cima para baixo.

A oposição que se apresenta no plano da expressão quanto aos ângulos é manifestada, assim, pela presença do par ângulo normal e ângulo *plongée*: o primeiro mais baixo que o segundo, logo, estabelecendo uma relação de efeito de baixo/alto.

No plano de conteúdo esta cena foi identificada com o tema da morte, tema este confirmado, sobretudo agora, ao se considerar a desaceleração sugerida pelo ritmo na imagem, uma vez que, neste conjunto de planos, os elementos pontuados no espaço, também sofrem uma diminuição significativa, tendo, portanto, um ritmo desacelerado.

É interessante observar que Marcel Martin ao mencionar esse tipo de plano, de cima para baixo<sup>5</sup>, afirma que ele “tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquito do destino.” (MARTIN, 2005, p.51).

Esse efeito de inferiorização do objeto filmado é confirmado no plano de conteúdo, uma vez que coaduna com a posição ocupada pelo senhor neste momento da narrativa – vendedor e consertador de brinquedos – se comparado com seu passado glorioso que se revela no decorrer do filme.

Neste caso parece ocorrer o que Nilton Hernandez afirma: “As categorias espaciais de posicionamento de câmera se referem a categorias existenciais do plano de conteúdo, atribuindo características a elementos cênicos e personagens” (HERNANDES, 2005, p. 243) e, sendo assim, há

---

<sup>5</sup>Martin denomina plano picado o ângulo de filmagem de cima para baixo (MARTIN, 2005, p.51).

relação semi-simbólica entre a categoria baixo vs. alto que dá forma à montagem e à categoria de conteúdo vida vs. morte que dá forma ao conteúdo.

Tem-se aqui também a confirmação de uma relação das categorias semânticas com as categorias do plano de expressão, confirmando a relação semi-simbólica mais uma vez.

## **Considerações Finais**

Este trabalho, partindo de um trecho de um texto sincrético, o filme, fez a identificação das figuras e dos temas no plano de conteúdo e, como proposto, analisou o plano de expressão com o intuito de verificar se os procedimentos semânticos de produção do sentido, figurativização e tematização, guardavam ou não relação com o plano de expressão.

A análise demonstrou que a oposição do conteúdo identificada pela categoria vida vs. morte correlaciona-se com a oposição da expressão acelerado vs. desacelerado e baixo vs. alto, confirmando que a relação entre os planos têm um caráter semi-simbólico.

Segundo Barros, “Nesses casos, pode-se afirmar que a relação entre expressão e conteúdo não é convencional ou imotivada.” (BARROS, 1990, p.81), logo, neste estudo, confirmou-se que o plano de expressão, além do encargo de expressar o conteúdo, assumiu também outro papel, o de construção do sentido.

Verificou-se que o plano de expressão tem a função denominada por Barros de organizações secundárias da expressão e, assim, do mesmo modo que os percursos figurativos do conteúdo, ele tem o papel de investir e concretizar os temas abstratos e de fabricar efeitos de realidade.

Concluiu-se desta forma que a coerência e os valores do conteúdo são complementados pela ratificação dos mesmos no plano da expressão e que este apresenta no uso dos ângulos de câmera e do ritmo visual uma coerência plástica.

## Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 11ed. São Paulo: Contexto, 2002.

HERNANDES, Nilton. Duelo: A publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo. In: LOPES, Ivan e HERNANDES, Nilton (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: DinaLivro, 2005.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. 2ed. São Paulo: contexto, 2007.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ed. São Paulo: Paz e terra, 2005.