

# O OBSERVADOR NO DESENVOLVER DO PROCESSO: A ASPECTUALIZAÇÃO QUALITATIVA DO TEMPO NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Odair José Moreira da SILVA<sup>1</sup>

- **RESUMO:** Quando o assunto é a temporalização, o discurso cinematográfico parece ser um dos palcos ideais para que todas as possibilidades da manipulação do tempo possam ser experimentadas. Uma dessas possibilidades se refere à aspectualização temporal. Perceber como ela se manifesta no enunciado fílmico é um passo importante para entender, de fato, a enunciação no cinema. Os recursos da sétima arte que certos autores utilizam servem para mostrar que um andamento acelerado, bem como certas cenas em que a duração de um acontecimento parece não ter fim, por exemplo, não podem ser somente entendidos como simples truques para deleitar ou iludir o espectador. Essa manipulação serve a um propósito, ou seja, cria um efeito de sentido que transcende a finitude de um evento narrativo. Os fatos são reiterados repetidamente até que consigam construir aquilo que o observador realmente quer transmitir. Diante desse exposto, o que será tratado aqui diz respeito à aspectualização no engendramento do discurso cinematográfico e aos efeitos que o olhar do observador sobre a ação produz no desenvolvimento de sua diegese. A ênfase será dada à aspectualização qualitativa do tempo e como ela se manifesta no discurso cinematográfico.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica. Enunciação. Temporalidade. Aspectualização qualitativa. Cinema. Análise de filmes. Interpretação cinematográfica.

## Introdução

Greimas e Courtés<sup>2</sup>(1979) apontam que a aspectualização pode ser entendida, no quadro da discursivização, como um dispositivo de categorias aspectuais nas quais se revela a presença implícita de um observador.

A aspectualidade, assim como a temporalidade, é um efeito de sentido que qualquer discurso temporalizado comporta. O efeito da aspectualidade resulta dos investimentos das categorias aspectuais que convertem as funções lógicas dos enunciados narrativos em processo. Aparecerá então a aspectualidade como relativamente independente da instância da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 1979).

---

<sup>1</sup> Doutorando em Semiótica e Linguística Geral. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Linguística. Pesquisador do CNPq. – São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – odair69moreira@gmail.com

<sup>2</sup> Todos os trechos citados desses autores são tradução nossa.

Em *Analyse sémiotique du discours*, Courtés<sup>3</sup> (1991) diz que a temporalidade não é, na realidade, perceptível senão por meio de sua aspectualização. Observa ele que toda função narrativa que se inscreve no tempo vai apresentar-se concretamente como um “processo”, ou seja, como o desenvolvimento de uma ação em relação a um sujeito observador pressuposto (que se identificará, eventualmente, com o narrador). Passa-se, por assim dizer, de uma transformação do tipo categorial (quando se vai, por exemplo, no nível narrativo, de um estado 1 a um estado 2, ou, no nível fundamental, de um termo a seu contrário) a uma apresentação de forma gradual, que articula o processo segundo seus diferentes aspectos possíveis (COURTÉS, 1991, p.265).

A aspectualização é distinta da temporalização: ela é como uma espécie de quadro suscetível de sobredeterminar cada uma das formas temporais.

A definição em geral atribuída ao aspecto é a de que ele é “um ponto de vista sobre a ação” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.22), pois, como vimos, a aspectualização transforma as funções narrativas, de tipo lógico, em processo, graças ao observador colocado no discurso enunciado.

Para os autores do *Dicionário de Semiótica*, a ação realizada por um sujeito no discurso aparece como

[...] uma “marcha”, um “desenvolvimento”. Sob esse ponto de vista, a aspectualização de um enunciado (frase, sequência ou discurso) corresponde a uma dupla debreagem: o enunciador que delega no discurso, por um lado, um [...] sujeito do fazer e, por outro, um sujeito cognitivo que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo, caracterizado então pelos semas duratividade ou pontualidade, perfectividade ou imperfectividade (acabado/não-acabado), incoatividade ou terminatividade. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.22).

Disso resulta que, embora o processo seja temporal, ele é apreendido e sobredeterminado pelo aspecto.

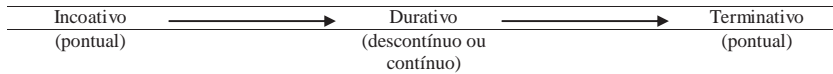
Os aspectos discursivos são caracterizados pelas categorias aspectuais organizadas em sistemas (BARROS, 1988, p.91):

Duratividade	vs	Pontualidade
<i>Descontinuidade (aspecto iterativo)</i>		<i>Incoatividade (aspecto incoativo)</i>
vs		vs
<i>Continuidade (aspecto durativo)</i>		<i>Terminatividade (aspecto terminativo)</i>

**Quadro 1** – Aspectos discursivos

<sup>3</sup> Os trechos citados desse autor são tradução nossa.

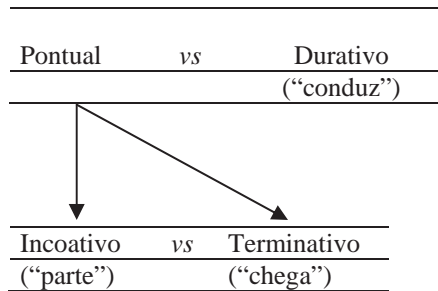
Barros (1988, p.91) mostra que o arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar um processo, toma a forma de:



**Quadro 2** – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais

Courtés (1991, p.266, grifo do autor) observa que, na categoria pontual *versus* durativo (que prefere às categorias aspectuais tradicionais), o primeiro termo é suscetível de uma articulação da seguinte maneira:

[...] segundo sua posição, o pontual corresponderá ao **incoativo**, se ele está situado no início do processo, e ao **terminativo** se ele marca o fim. Como exemplo, tomemos o caso do deslocamento do pai em direção à floresta em *La baba-jaga*:



O tomo segundo do *Dicionário de semiótica* de Greimas e Courtés (1986, p. 19) acrescenta uma observação importante:

O observador desempenha um papel de uma escala de medida antropomórfica que, aplicada à ação realizada por um sujeito operador instalado no discurso transforma-a em processo inscrito no tempo, no espaço, e transforma a ‘qualidade’ da realização.

Há duas maneiras fundamentais de aspectualização do tempo: a quantitativa, que diz respeito ao andamento, ao ritmo do discurso; a qualitativa, que concerne ao desenrolar do processo.

O procedimento da aspectualização, além de sobredeterminar a categoria de tempo, pode ser empregado nas categorias de pessoa e de espaço, gerando assim a aspectualização actorial e a aspectualização espacial. A actorialização pode ser acompanhada da aspectualização se, por exemplo, “as personagens do enunciado modificam seu modo de realizar uma ação” ou, “[...] se o discurso

procede a uma comparação entre dois atores realizando a mesma ação, qualificando diferentemente seu modo de fazer.” (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p.20). Já a aspectualização espacial está relacionada com os diversos lugares, no discurso espacializado,

[...] que são postos em relação pelo movimento ou pela visão dos sujeitos do enunciado. As categorias de distância podem ser consideradas equivalentes àquelas da duração na aspectualização temporal: se dois lugares são “distantes”, o sujeito observador fará o registro sucessivo do início da caminhada no primeiro lugar (aspecto incoativo), a progressão de sua caminhada (aspecto durativo), depois a chegada ao segundo lugar (aspecto terminativo). (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p.19).

Por mais instigantes que sejam as aspectualizações actorial e espacial, o intuito de nosso trabalho, neste momento, é tentar dar conta da problemática da aspectualização temporal no discurso cinematográfico.

O aspecto é resultante de um olhar do observador. Não vamos entrar aqui em exaustivas definições a respeito do observador (e nem nos aprofundaremos nas questões que envolvem o conceito de narrador) visto que isso daria um longo debate, e este não é o nosso propósito neste momento. É necessário, porém, expormos uma síntese daquilo que seria o narrador para a semiótica, assim como o observador, para compreender melhor a questão da aspectualização sob o ponto de vista do observador delegado pelo enunciador no enunciado fílmico.

É interessante atentar para uma observação de José Luiz Fiorin (1996) quando trata da necessidade de distinguir o autor do narrador no âmbito da teoria da enunciação, distinção esta que serve muito bem para percebermos que essa questão que envolve a problematização do narrador é bem mais complexa do que aparenta. Mostra Fiorin (1996, p.65) que a enunciação tem dois níveis: o primeiro tem, como actantes, o enunciador e o enunciatário, sendo enunciador o destinador implícito da enunciação e enunciatário, o destinatário implícito; o segundo nível é aquele do destinador e destinatário instalados no enunciado. Nesse caso, trata-se de narrador e narratário, os actantes da enunciação enunciada. Em decorrência desses fatos

[...] mesmo que não haja um *eu* explicitamente instalado por uma debragem actancial enunciativa, há uma instância do enunciado que é responsável pelo conjunto de avaliações e, portanto, um *eu*. [...] Há, pois, um narrador implícito e um narrador explícito. (FIORIN, 1996, p.65-66).

O narrador é o actante, instalado no enunciado, que conduz a narrativa. É diferente do autor. Somente o autor implícito, instância semiótica, tem pertinência

para a teoria da enunciação. Se operássemos com o autor real, cairíamos numa crítica de viés biográfico e psicologizante.

É preciso ver a questão do ponto de vista semiótico. Sob a ótica da produção do sentido, o diretor é o autor, dado que ele dá um ponto de vista unitário à produção do texto cinematográfico. Só a ele pertencem seus filmes; ele é a referência de suas obras. No entanto, não se trata do diretor de carne e osso, mas do diretor implícito, instância semiótica criada pelo conjunto da obra, que nos permite distinguir, por exemplo, Glauber Rocha de Jean-Luc Godard. O autor-diretor, do ponto de vista da significação, é efeito de sua obra.

O diretor-enunciador delega a uma instância enunciativa, instaurada no enunciado, a tarefa de conduzir a narrativa. Em geral, o narrador cinematográfico é implícito (narrador em 3ª pessoa). O procedimento mais comum, no cinema, é fazer os fatos como que se narrarem a si mesmos, à maneira dos escritores naturalistas, pois isso cria uma forte ilusão referencial. No entanto, muitos filmes são narrados em primeira pessoa, e não estamos falando daquelas películas em que a narração verbal é em primeira pessoa, mas daquelas em que, por procedimentos visuais, mostra-se o filme como ficção e não como realidade. Veja-se, por exemplo, *E la nave va* (1983), de Fellini, e *Banzé no oeste* (1974), de Mel Brooks, entre outros.

No entanto, a questão do narrador cinematográfico precisa ser estudada de maneira mais profunda. Estamos pontuando-a apenas para distinguir o narrador do observador.

Diana Luz Pessoa de Barros (1988, p.81) reserva o termo narrador somente para o sujeito que, explicitamente, “assume a palavra no discurso”. No que tange ao observador, este é entendido como a não-explicitação no texto do papel temático “narrador”. Se tomarmos a “clássica” divisão entre as narrativas em primeira e em terceira pessoas – proposta pelos estudos da Teoria Literária –, no primeiro caso teríamos o papel do narrador e, no segundo, o de observador.

Greimas e Courtés (1979, p.259-260) propõem chamar *observador* o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e instalado por ele, graças ao procedimento de debragem, no discurso enunciado, em que ele exerce os fazeres receptivo e, eventualmente, interpretativo de caráter transitivo, que, por sua vez, incidirão sobre os actantes e os programas narrativos envolvidos no desenvolvimento da narrativa. Os modos de presença do observador no discurso são vários: pode estar implícito, em sincretismo com o narrador, ou pode estar instalado no enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.259-260). Mostram os autores, com isso, que há duas instâncias diferentes: uma do observador e outra do narrador<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Para Greimas e Courtés (1979, p.242), narrador refere-se, segundo a terminologia de Genette, ao momento em que o destinador do discurso é explicitamente instalado no enunciado. O narrador é um actante da enunciação enunciada, é um sujeito diretamente delegado do enunciador e pode estar em sincretismo com um dos actantes do enunciado.

Fiorin (1996), ao estabelecer a existência de narradores implícitos e explícitos, altera o conceito de observador. Para ele, o observador encarrega-se da função cognitiva da narrativa, enquanto o narrador tem a função de relatar. Os dois actantes podem estar em sincretismo, mas podem ser distintos, quando há variações de saber a respeito de um fato ao longo da narrativa.

Um exemplo é vermos a cena acelerada da relação sexual entre Alex, líder de uma violenta quadrilha, e duas garotas em *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick. O mesmo processo de aceleração das cenas ocorre em *Réquiem para um sonho* (2000), de Darren Aronofski. Sara, uma mulher preocupada em emagrecer para tentar entrar em um vestido há muito tempo guardado e assim poder participar de um programa de auditório, decide tomar pílulas para emagrecer. Essas pílulas são produzidas à base de anfetaminas. Sara fica viciada nas pílulas, e a sensação de hiperatividade toma conta de suas horas de solidão. As cenas aceleradas de sua agitação decorrente do consumo das anfetaminas são as marcas deixadas pelo observador no enunciado fílmico.

Esses exemplos das narrativas dos filmes servem para exemplificar o que foi dito sobre o observador: houve a instalação, feita pelo enunciador, no enunciado fílmico de um observador. O andamento acelerado, semelhante a um *presto* na música, foi o resultado do ponto de vista desse observador. Aspectualizou-se o andamento pelo viés do observador para produzir um efeito de sentido na diegese fílmica. O observador está implícito no discurso fílmico e essa aspectualização da ação narrativa não se explica senão pela presença desse observador “[...] que se pronuncia implicitamente sobre o fazer do sujeito no momento de sua conversão em processo”. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.259). Ele se revela, no discurso fílmico, através da aspectualização que alterou o andamento da cena.

Mais uma vez é preciso deixar bem claro que não estamos examinando em profundidade a categoria do narrador no discurso cinematográfico. O que importa aqui é o uso que estaremos fazendo dos conceitos da aspectualização e do observador e de como o seu ponto de vista marca o andamento e a processualidade do discurso cinematográfico, como veremos a seguir.

Antes, porém, é preciso esclarecer que, no cinema, o homem dispõe de um instrumento capaz de representar o tempo figurativamente: a câmara cinematográfica. Esta pode, com efeito, tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente, o tempo. A câmara mostra o olhar do observador sobre a ação. Para isso, vale-se de recursos como: a *imagem acelerada*, a *imagem lenta*, a *imagem suspensa*. E estamos falando aqui, de modo sucinto, da aspectualização quantitativa que rege a *variação do andamento*.

No cinema, o interior do plano é o palco perfeito para a variação do andamento. A ação pode ser rápida ou lenta, demonstrando, de modo vigoroso, a relatividade

de tempo. Qualquer coisa do mundo real e físico pode ter sua temporalidade, e o andamento de sua duratividade, alterados. O que seria de documentários sobre o nascimento das plantas se não houvesse as imagens aceleradas? O que seria de filmes em que a lentidão das imagens é crucial para a exibição de seu conteúdo, tais como a demonstração didática do poder de destruição de armas nucleares?

Não só o andamento é resultado do olhar do observador. Também o são a continuidade ou descontinuidade, ou a incoatividade, a cursividade ou a terminatividade.

Desenvolveremos a seguir a questão da aspectualização qualitativa no discurso cinematográfico. Observar o modo como a aspectualização do tempo influencia na construção do sentido de um filme é um primeiro passo para instaurar uma análise sob um ponto de vista semiótico quando o assunto a ser tratado envolve a enunciação e o cinema. Devido à amplitude e à variedade de películas que tratam desse assunto, serviremo-nos de um filme como referência principal: *O feitiço do tempo* (1993), de Harold Ramis, discurso fílmico ideal dada a riqueza de soluções expressivas em relação à aspectualização do tempo no cinema.

## **A aspectualização qualitativa do tempo no discurso cinematográfico**

A aspectualização não concerne só ao andamento. Ela diz respeito também à processualidade das manifestações temporais.

Vamos observar mais de perto como isso pode ocorrer na sétima arte, ou seja, como a aspectualização, um dispositivo de categorias aspectuais, cuja função primordial é revelar a presença implícita de um observador, pode manifestar-se no discurso cinematográfico.

Na teoria dos aspectos, há uma grande oposição entre a *duratividade* e a *pontualidade*, que dará origem, como observamos anteriormente, a um sistema aspectual. A partir desse quadro, podemos fazer alguns ajustes quando tratarmos de sua aplicação no discurso cinematográfico:

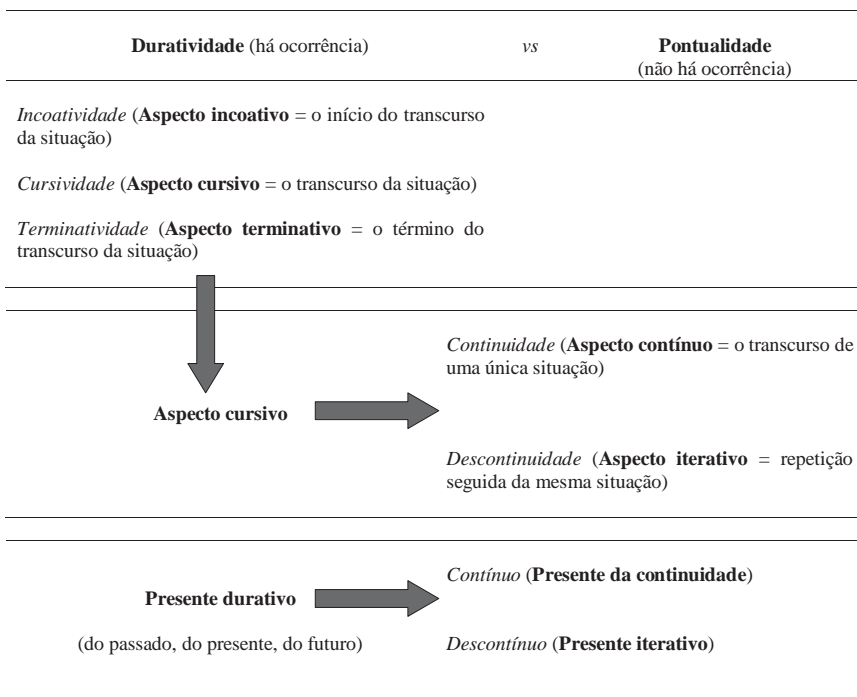
1. A pontualidade é uma não duração caracterizada pelo aspecto pontual. A característica fundamental desse aspecto é a apresentação da situação como pontual, ou seja, em sua totalidade, desprovida de duração; um todo não analisável, com começo, meio e fim englobados juntos. Não há fases de desenvolvimento da situação, ela apresenta-se completa. Por isso, podemos afirmar que o aspecto pontual não ocorre no interior da diegese fílmica. Esta apresenta e sempre apresentará a situação em seu transcurso, nunca terminada, jamais acabada, sempre em

desenvolvimento; não haverá a coincidência do momento de referência e o momento da enunciação; logo, não teremos o presente pontual.

2. A imagem em movimento, aspectualizada e temporalizada, não admite a pontualidade, pois a situação não está acabada em sua totalidade.
3. Podemos falar de aspecto *imperfectivo* já que uma das características do discurso cinematográfico é apresentar algumas de suas situações *in media res*, ou seja, as situações são apresentadas em uma de suas fases de desenvolvimento: eis o motivo de elas serem *incompletas*, pois não temos o todo das situações.
4. *Incoativo, cursivo e terminativo* também podem caracterizar a duratividade em seu sentido de desenvolvimento contínuo.
5. O aspecto *iterativo*, caracterizando a descontinuidade no quadro da duratividade, também é manifestado na diegese fílmica.
6. Em termos de temporalidade, haverá, no cinema, o *presente durativo* em suas duas possibilidades de manifestação que são o *presente iterativo* (descontínuo) e o *presente de continuidade* (contínuo).
7. Não irá importar, no caso da temporalidade (ou melhor, da localização temporal), o momento de referência e nem o momento de acontecimento adotados: haverá sempre o presente durativo e as duas possibilidades de manifestação, o presente iterativo e o de continuidade; evidentemente, se o momento de referência é o passado, e o momento do acontecimento é o *presente do passado*, a duratividade manifestar-se-á por um presente iterativo do passado ou um presente de continuidade do passado. Nesse caso, teremos algo similar ao pretérito imperfeito. A mesma coisa ocorre no futuro. O presente iterativo ou contínuo será o presente do futuro.
8. As imagens estáticas, no cinema, compõem aquilo que chamamos de *andamento suspenso, detido, congelado*, com as imagens mantendo essas mesmas características; de forma alguma podemos entender que esse tipo de andamento (e seu teor imagético) apresentará a situação como acabada, terminada; mesmo no congelamento ou na suspensão da imagem, o que está em jogo é a duratividade e não a pontualidade.

Esquematizando o que foi exposto, nosso quadro sistemático das categorias aspectuais, *no cinema*, ficaria da seguinte forma:





### Quadro 3 – As categorias aspectuais no cinema

Vejamos, a seguir, como esse sistema funciona no quadro do discurso cinematográfico.

Em *Feitiço do tempo*, Phil Connors (Bill Murray) é um jornalista encarregado de apresentar a previsão meteorológica em um programa de TV. Ele é incumbido de ir, como faz todos os anos, a uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos para realizar uma reportagem sobre o *Dia da Marmota* (*The Groundhog Day* – título original do filme): os moradores da cidadezinha acreditam que o animal tem o poder de prever se o inverno será rigoroso ou não. Depois de fazer a reportagem do evento, Phil prepara-se para ir embora, mas uma forte nevasca bloqueia a única rodovia que dá acesso à cidade. Inconformado, ele volta para o hotel e espera partir logo na manhã do dia seguinte. Acontece que não há o dia seguinte: quando acorda, pela manhã, o jornalista descobre que as situações são idênticas às do dia anterior e percebe estupefato que está vivendo esse mesmo dia novamente. A partir daí, o processo desenvolvido no filme ganha nova interpretação aspectual.

Aquilo que, inicialmente, parecia ser aspectualizado como durativo e contínuo, com o andamento normal das situações desenvolvendo-se progressivamente,

transforma-se em descontínuo, com as situações repetindo-se sempre, caracterizando o aspecto iterativo. A descontinuidade manifesta-se por um presente iterativo: as repetições quebram o transcurso normal da sequência primeira (a volta para casa depois da reportagem) para insistir na permanência do mesmo dia, que não avança. A cursividade maior da diegese permanece suspensa; e a reiteração instala-se.

No conjunto do filme, a duração das repetições perde-se de vista; não sabemos quantos dias foram necessários para que o repórter pudesse retomar sua vida “normal”:

- a. O primeiro dia na vida de Phil, já instalado na cidadezinha, transcorre da seguinte maneira: acorda com a ajuda do rádio-relógio (a referência primeira para percebermos o início da repetição é o mostrador do relógio que marca 6 horas da manhã). Ele ouve os radialistas anunciando as festividades do Dia da Marmota; lava seu rosto e veste-se; encontra um dos hóspedes do hotel no corredor; conversa com a proprietária do hotel e toma café; sai às ruas e encontra um velho pedindo esmolas; também se encontra com um antigo colega de escola que quer vender-lhe uma apólice de seguros; pisa acidentalmente em uma poça de água; encontra-se com sua equipe de reportagem; finaliza a reportagem. Quando está indo embora, a estrada principal está interrompida por causa de uma nevasca; volta para o hotel na esperança de poder ir embora no dia seguinte;
- b. Após voltar para o hotel e dormir, tudo começa a acontecer novamente: o rádio-relógio tocando o despertador às 6 horas, o café da manhã, o velho pedindo esmolas, o antigo colega corretor de seguros, a mesma poça de água, a mesma festa da marmota, e, ao encontrar sua equipe, Phil percebe que as coisas ainda permanecem inéditas para eles: é como se nada tivesse ainda acontecido para os dois; no entanto, para ele, tudo já foi vivido;
- c. Aflito, sem poder fazer nada a respeito, ele começa a aceitar esse “novo” dia a dia com um novo propósito: primeiramente, percebe que pode tirar vantagem dessa situação ao fazer certas coisas ou alterar outras sem que no dia seguinte ao ocorrido alguém possa repreendê-lo – é uma vida livre e sem regras, centrada em seu próprio *eu*; porém, isso o levará ao total descontrole de suas emoções, chegando ao ponto de suicidar-se; segundo, ele percebe que o que está acontecendo com ele deve ter algum significado especial e passa a realizar coisas que têm por finalidade auxiliar o próximo – é uma vida responsável, centrada no bem-estar dos outros.

- d. Após passar por essa privação da linearidade do cotidiano, e com isso perceber que o *outro* é também importante (tirando disso tudo uma lição de vida), Phil tem de volta a progressão do transcurso de sua vida normal e um final feliz, ao lado da produtora de TV, sua colega de trabalho, a mulher que ele aprendeu a amar e decidiu fazê-lo até o fim de seus dias.

Em (a) temos o presente durativo e contínuo (presente de continuidade). O ponto de vista sobre a ação desenvolve-se em um andamento normal da diegese. Temos um pequeno bloco que se articula aspectualmente da seguinte maneira: o aspecto incoativo marca o momento em que o jornalista acorda e se prepara para ir fazer seu trabalho; temos o aspecto cursivo no momento em que ele está realizando seu trabalho bem como os encontros e desencontros que teve durante esse dia nebuloso; o aspecto terminativo da sequência do primeiro dia pontua o momento em que Phil volta para seu hotel e dorme para prosseguir viagem no dia seguinte, caso a estrada esteja livre.

O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar esse processo que se deu no “primeiro” dia do Dia da Marmota, adquire a seguinte forma:

---

	<b><u>Incoativo</u></b>
	Início da ação: o começo do Dia da Marmota, pontuado, principalmente, pelo rádio-relógio que marca 6 horas da manhã.
<b>Durativo</b>	<b><u>Cursivo</u></b>
	Desenvolvimento da ação: os encontros e os desencontros com as pessoas; a realização da reportagem; a estrada bloqueada.
	<b><u>Terminativo</u></b>
	Término da ação: a volta para o hotel e os preparativos para mais uma noite de sono.

---

**Quadro 4** – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais para o “primeiro” Dia da Marmota

Em (b) a continuidade é rompida. A progressão linear dos acontecimentos deixa de ser sucessiva. Ao rompimento da continuidade, segue a instalação do descontínuo, caracterizando o presente iterativo. Em (b), os fatos começam a repetir-se.

Não há uma explicação plausível para o que está acontecendo, apenas acontece. Repetitivas são as situações enquanto o protagonista não descobre um modo de tirar vantagem de tudo isso que se desenvolve diante de seus olhos incrédulos. Os dias da marmota são incontáveis; não há como proceder a uma quantificação do tempo que Phil levou para realmente perceber que

poderia tirar proveito desse estranho fenômeno. Em suma, o efeito produzido por essa aspectualidade leva-o ao total descontrolo de suas emoções, deixando-o angustiado, desesperado, à beira da loucura.

Para confirmar isso, basta ver as sequências (que ocorrem no primeiro momento, em (c), mostrado mais acima) em que Phil tenta, sem sucesso, provocar sua própria morte: ele morre no “dia de sua morte”, que é o Dia da Marmota, mas acorda, vivo, novamente no Dia da Marmota, nesse presente iterativo.

Outro detalhe que precisa ser acrescentado é que, no interior dessa descontinuidade (e de suas várias sequências), podemos ver também uma espécie de processualidade caracterizada pelos semas aspectuais incoativo, cursivo e terminativo. Afinal, mesmo nas repetições, há uma duratividade representada cada vez que se inicia e que termina cada uma das experiências vividas. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar esse processo que se deu nos incontáveis dias do Dia da Marmota, adquire a seguinte forma:

---

	<b><u>Incoativo</u></b>
	Início da ação: o alarme do rádio-relógio; o encontro no corredor do hotel; o café da manhã.
<b>Durativo</b> Descontínuo Iterativo (presente iterativo)	<b><u>Cursivo</u></b>
	Desenvolvimento da ação: os encontros e desencontros; as “várias” reportagens.
	<b><u>Terminativo</u></b>
	Término da ação: a volta para o hotel; os preparativos para dormir.

---

**Quadro 5** – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais nos incontáveis dias do Dia da Marmota

Em (c), após permanecer um bom tempo sem entender o que realmente está acontecendo, Phil tenta tirar vantagem dessa experiência estranha que está vivendo. Num primeiro momento resolve praticar alguns delitos, pois tudo será esquecido no dia seguinte (que não é o dia seguinte, como sabemos): embriaga-se, dirige em alta velocidade, seduz mulheres, rouba dinheiro, usa de artifícios para impressionar sua produtora e levá-la para cama, entre outros. É a vida desregrada, sem culpa, levada ao extremo durante um dia que se repetirá para ele, mas que será um novo dia para os outros.

Esse primeiro momento centraliza-se no *eu* do jornalista. No entanto, essas tentativas de quebrar com a monotonia desses vários “mesmos” dias, principalmente os fracassos sucessivos de suas várias experiências de conquistar a mulher por quem está apaixonado (sua produtora), levam-no ao desespero e ele chega a cometer suicídio.

Do ponto de vista do protagonista, esse presente iterativo que está vivendo sofre uma espécie de ruptura: embora esteja vivendo o mesmo presente do Dia da Marmota, as situações são todas aspectualizadas um pouco diferentemente, pois, afinal, ele vive o mesmo dia, mas as várias situações que produz são diferentes, são contínuas e terminadas dentro desse dia. As cenas de suicídio também têm diversos momentos, diversas duratividades, dado que cada vez que Phil comete suicídio – a cada novo dia era uma nova forma de se matar, diferente daquela do “dia anterior” –, ele acorda novamente: um “novo” dia, uma nova forma de morrer. Todas essas cenas possuem começo, meio e fim. Todas elas têm a sua duratividade desenvolvida em um presente de continuidade. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os vários processos que se deram nesse primeiro momento – contínuo e terminado – em (c), adquire a seguinte forma:

---

<p style="text-align: center;"><b>Durativo</b> Contínuo e terminado Durativo (presente de continuidade)</p>	<p style="text-align: center;"><b><u>Incoativo</u></b> Início da ação: o alarme do rádio-relógio; um “novo” dia para cometer delitos; a decisão do suicídio;</p> <p style="text-align: center;"><b><u>Cursivo</u></b> Desenvolvimento da ação: a bebedeira; a imprudência no trânsito; a sedução das mulheres; o roubo de dinheiro; o fracasso e a frustração da conquista amorosa; a colocação em prática do suicídio; as várias tentativas de suicídio;</p> <p style="text-align: center;"><b><u>Terminativo</u></b> Término da ação: a volta para o hotel; os preparativos para dormir; as prisões; as várias mortes como resultado das várias tentativas de suicídio.</p>
---	---

---

**Quadro 6** – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais no momento contínuo e terminado

Em um segundo momento em (c), que chamaremos contínuo e cursivo, ocorre uma mudança: Phil reflete muito e chega à conclusão de que a insistência da permanência desse mesmo marco temporal que está vivendo, localizado no Dia da Marmota, deve possuir algum significado. E a continuidade, junto com o aspecto cursivo, é a marca dessa sua mudança: ao invés de pensar em si mesmo, ele resolve ajudar os outros e uma transformação tem início em sua vida. Situações antes dadas como encerradas são agora passíveis de mudança em sua duratividade, ou seja, aquilo que tinha antes um aspecto terminativo adquire um aspecto cursivo. Vejamos alguns casos: Phil, já conhecendo o que estava prestes a acontecer (antes visto como terminativo), passa a mudar o rumo das coisas (agora vistas como cursivas), como é o caso de um garoto que é salvo por ele quando cai de uma árvore – ele estava lá para segurá-lo; outra situação acontece em um restaurante quando um senhor se engasga com um pedaço de carne – Phil

estava lá para ajudá-lo; outra situação é quando encontra seu antigo colega de escola, o homem do seguro de vida – antes repudiado e esquecido, agora aceito pelo amigo, que compra todas as espécies de seguros que ele tem para vender; outra situação que, desta vez, acontece com ele próprio: decide aprender a tocar piano e, dia após dia (de seu ponto de vista, já que sempre as coisas ao seu redor estão no mesmo dia), vai aprendendo a operar o instrumento até promover uma festa no clube da cidade.

Poderíamos falar de mais outras situações semelhantes, mas achamos que essas servem para ilustrar o que dissemos mais acima.

O aspecto cursivo aparece nesse conjunto de cenas como marca aspectual que modifica o que antes era tido como situações encerradas por um aspecto terminativo. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os vários processos que se deram nesse segundo momento – contínuo e cursivo – em (c), adquire a seguinte forma:

---

<p><b>Durativo</b></p> <p>Contínuo e cursivo</p> <p>Durativo (presente de continuidade)</p>	<p style="text-align: center;"><b><u>Incoativo</u></b></p> <p>Início da ação: o despertar do rádio-relógio; o café da manhã; a decisão de ir até os lugares indicados para mudar o rumo das coisas.</p> <p style="text-align: center;"><b><u>Cursivo</u></b></p> <p>Desenvolvimento da ação: o socorro na queda do menino; a ajuda ao homem engasgado no restaurante; as apólices de seguro adquiridas do corretor; as aulas “intermináveis” de piano (sempre continuando do último ponto aprendido).</p> <p style="text-align: center;"><b><u>Terminativo</u></b></p> <p>Término da ação: há um final diferente para cada ação já ocorrida.</p>
---	--

---

**Quadro 7** – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais no momento contínuo e cursivo

É necessário fazer uma observação relacionada aos dois momentos contínuos e cursivos apontados em (c): essa continuidade nada tem a ver com a continuidade primeira da diegese fílmica, aquela que foi suspensa pela repetição do tempo localizado no mesmo dia das festividades do Dia da Marmota. Este se repete quase que infinitamente, suspendendo a continuidade da duratividade inicial e instalando uma descontinuidade no desenvolvimento da narrativa do filme. É no interior dessa descontinuidade que esses dois momentos contínuos ganham espaço. A continuidade da duração principal adquirirá sua normalidade quase perto do final de *Feitiço do tempo*, como veremos a seguir.

Em (d), finalmente o martírio de Phil acaba, e a duratividade retoma o seu transcurso na sua totalidade. As tentativas, de sua parte, de conseguir ganhar a

confiança de sua colega de trabalho acabam dando resultado. O que antes era aspectualizado como terminativo e descontínuo (suas investidas sempre davam errado e não havia nunca a possibilidade de seu romance dar certo), agora, como prêmio ao incansável homem do tempo, torna-se cursivo e contínuo (afinal, ele consegue convencê-la a ficar em seu quarto). Quando ela, atendendo a um pedido, fica no quarto de Phil, acaba dormindo com ele em sua cama. O rádio-relógio desperta-o às seis horas da manhã. Ele abre os olhos e vê que ela ainda está do seu lado.

Para sua alegria, ele está no dia após o Dia da Marmota. Tudo parece um sonho: ele decide pedi-la em casamento, e ela aceita; ambos olham pela janela e veem que não existe mais a nevasca. Felizes, saem juntos do hotel, abraçam-se e caminham pela rua e um novo horizonte desponta à frente deles. O que era antes descontínuo volta a ser contínuo, e a duratividade prossegue em seu transcurso normal, no presente de continuidade, porém mantendo o aspecto incoativo; pois, como visto anteriormente, aquela história entre os dois estava apenas começando.

O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os processos e a retomada da continuidade que ocorreram em (d), adquire a seguinte forma:

---

<p><b>Durativo</b> Contínuo e cursivo Durativo (presente de continuidade)</p>	<p style="text-align: center;"><b><u>Incoativo</u></b></p> <p>Início da ação: o despertar do rádio-relógio; a felicidade de ver a mulher que ama ao seu lado; a sensação de que estava em um novo dia.</p> <p style="text-align: center;"><b><u>Cursivo</u></b></p> <p>Desenvolvimento da ação: olham pela janela e notam que o dia está claro; ele a pede em casamento; saem juntos da hospedagem e caminham pelas ruas livres de toda neve; a partir daí, temos a retomada da continuidade da duratividade, antes suspensa pela descontinuidade.</p> <p style="text-align: center;"><b><u>Terminativo</u></b></p> <p>Término da ação: praticamente não existe término, pois a situação final retoma a duratividade anterior (contínua), deixada em aberto no desenrolar de sua transcurividade.</p>
---	---

---

**Quadro 8** – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais e a retomada da continuidade

## Conclusão

O cinema oferece várias possibilidades de análises no âmbito da teoria semiótica do discurso. Explorar as categorias da enunciação, por exemplo, é

um caminho possível para que essa arte possa ser mais bem esmiuçada em seu processo de geração de sentido. Sob um ponto de vista semiótico, a construção do discurso fílmico percorre muitos caminhos, e um deles foi tratado aqui na tentativa de explicitar um pouco mais esse processo de sua significação: a categoria do tempo e sua aspectualização, promovendo, dessa forma, uma sistematização dos aspectos no cinema.

Ainda que essa sistematização dos aspectos no quadro do discurso cinematográfico possa necessitar de alguns ajustes, ela pode ser usada para analisar qualquer enunciado fílmico. Optamos por analisar a aspectualização qualitativa do filme *Feitiço do tempo*, porque nele o enunciador trabalha fundamentalmente com a categoria do aspecto e, por isso, ele serve de ilustração para as ideias expostas sobre essa categoria no cinema. Com a análise desse filme, esperamos ter contribuído para dar um estímulo inicial à proposta de se realizar uma homologação entre a semiótica do discurso e as teorias do cinema.

SILVA, O. J. M. The observer role in the process of unfoldment: qualitative aspectualization of time in cinematographic discourses. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.557-573, 2009.

- *ABSTRACT: When temporalization is the subject, the cinematographic discourse seems to be the locus where time manipulation possibilities can be experimented. One of these possibilities relates to its aspectualization. To study how aspectualization manifests in cinematographic discourses is an important step to understand the cinematographic enunciation. For example, movie strategies such as speeding up or retarding the course of events in a film should be understood as more than tricks by means of which cinematographers delight or delude movie goers. They fulfill a goal: to produce a particular sense that transcends the boundaries of the narrative event. The facts are reiterated up to the point where they construct what the observer wants to transmit. This paper, in particular, studies the aspectualization in the construction of the cinematographic discourse and the effect the observer's view of the action produces over the development of its diegesis. Emphasis is given to the qualitative aspectualization of time and how its manifestaation in cinematographic discourses.*
- *KEYWORDS: Semiotics. Enunciation. Temporality. Qualitative Aspectualization. Cinema. Analysis of films. Cinematographic interpretation.*

## REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P.de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BANZÉ no oeste [BLAZING saddles]. Direção de Mel Brooks. Produção de Michael Hertzberg. Hollywood: Warner Brothers, 1974. 1 DVD.

COURTÉS, J. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachete, 1991.



E LA NAVE VA. Direção de Federico Fellini. Produção de Franco Cristaldi. Itália, França: RAI, Vides Production: Gaumont, 1983. 1 DVD.

FEITIÇO do tempo [GROUNDHOG day]. Direção de Harold Ramis. Produção de Trevor Albert. Hollywood: Columbia Pictures, 1993. 1 DVD.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. t.2.

\_\_\_\_\_. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979. t.1

LARANJA mecânica [A CLOCKWORK orange]. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Reino Unido: Warner Brothers, 1971. 1 DVD.

RÉQUIEM para um sonho [REQUIEM for a dream]. Direção de Darren Aronofsky. Produção de Eric Watson. USA: Artisan Entertainment, 2000. 1 DVD.

## **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

AUMONT, J.; MARIE, M. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1988.

CASSETTI, F.; DI CHIO, F. *Como analisar un film*. Tradução de Carlos Locilla. Barcelona: Paidós, 1996.

ENONCIATION et cinema. Paris: Seuil, 1983. (Communications, n.38).

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.

SILVA, O. J. M. *A manifestação de Cronos em 35 mm: o tempo no cinema*. 2004. 231 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

TRAVAGLIA, L. C. *O aspecto verbal no português: a categoria e sua expressão*. Uberlândia: Gráfica da UFU, 1981.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

