
O *observador* cognitivo e a adaptação fílmica do espaço exterior e interior *

Edison Gomes Junior**

Resumo: Em nossa análise da adaptação fílmica de uma cena do romance *Paranoid Park*, são discutidos e explorados três conceitos da semiótica discursiva: a existência, em todo tipo de texto, verbal e não verbal, de um *observador/informante*, elaborado a partir de dimensões cognitivas, pragmáticas e tímicas do discurso; a modalização cognitiva do espaço, executada pelo *observador/informante* que gera contratos fiduciários entre o *observador* e o que denominaremos enunciatário-*observatário*; e o plano fílmico, entendido como cifra tensiva proxêmica-gestual, capaz de tonalidade própria, construída a partir da composição de plasticidades, movimentos e tomadas de distância do observado. Dessa forma, os conteúdos plásticos e cinemáticos do cinema serão vistos tanto como texto audiovisual, assim como texto proxêmico-gestual tensivo e corporificado, capazes de gestos lúdicos e estéticos. A cena analisada, que narra o fato desencadeador da narrativa, e que denominamos, a partir da semiótica tensiva, *acontecimento*, revela que o *observador* utiliza duas estratégias diferentes de enunciação do espaço, imprimindo diferentes andamentos ao discurso. A primeira parte da sequência será pragmática e intensa, relacionada à ação e ao espaço exterior; a segunda será tímica e mais intensa, relacionada à emoção, ao sensível, e ao espaço interior.

Palavras-Chave: semiótica discursiva audiovisual; linguagem fílmica; adaptação fílmica; cinema e semiose proxêmico-gestual; *Paranoid Park* (filme).

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.178686> .

As discussões deste texto são semelhantes às presentes na tese de doutorado do autor, intitulada *A adaptação cinematográfica do romance Paranoid Park: uma visada semi-discursiva*, apresentada ao Departamento de Letras da USP. Disponível em: <https://teses.usp.br> .

** Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), MT, Brasil. E-mail: edigomes2000@uol.com.br . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7697-0797> .

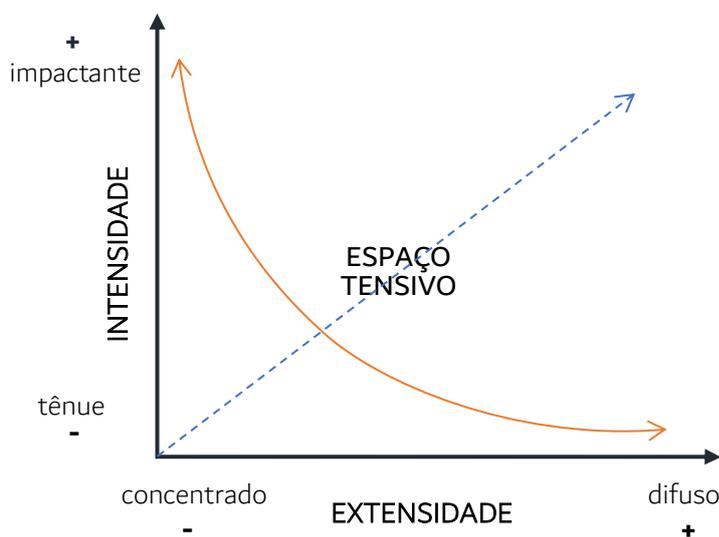
1 Questões teóricas

1.1 O observador e a construção do espaço cognitivo

Greimas e Courtés (2011 [1979], p. 348; verbete: observador) relacionam o *observador* à focalização, a um actante semionarrativo do discurso, podendo ser mais ou menos implícito, sincretizado a actantes da enunciação e do enunciado, ou seja, narradores e personagens. Assim, o enunciador opera a debragem e constrói, dentro de um espaço que pode ser entendido como um “mundo natural” (pensamos nas narrativas figurativas, opostas às abstratas), tanto o sujeito que observa como aquele que é observado: o *observador* é encarregado de exercer o fazer receptivo, como escutar, olhar, ouvir, ver e, eventualmente, o fazer interpretativo, que é uma das formas do fazer cognitivo, associado à instância da enunciação.

Uma vez que todo discurso é construído a partir de dimensões cognitivas (interpretativas), pragmáticas (relacionadas ao fazer) e tímicas (passionais e sensíveis)¹, presume-se que o *observador* seja relacionado à construção do sentir, a partir de um espaço tensivo articulado em coordenadas de intensidade e extensidade, que ordenam cifras tensivas contrárias do *impactante* e do *difuso*, e subcontrárias do *tênu*e e do *concentrado*. Assim:

Figura 1: O espaço tensivo do *observador* cognitivo, articulado nos eixos de intensidade e extensidade.



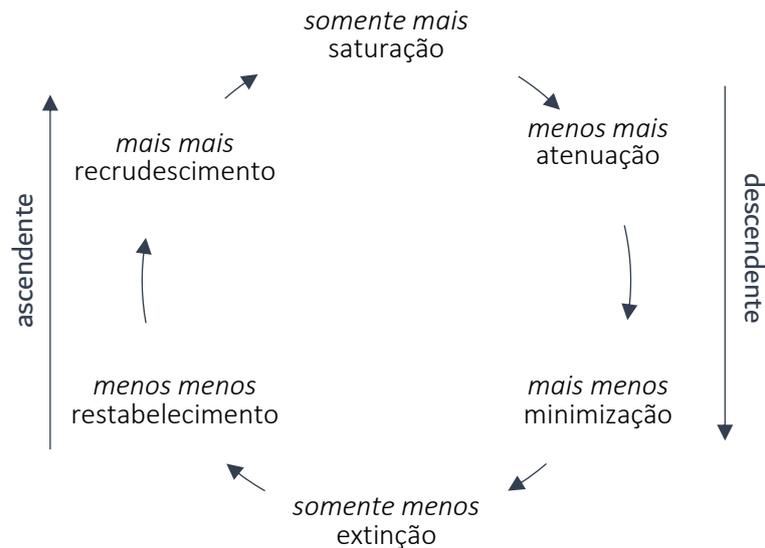
Fonte: Zilberberg (2011)².

¹ Ver discussão em Fontanille (1989).

² Zilberberg não relaciona o espaço tensivo ao *observador*. Essa relação é nossa.

Os efeitos tensivos do impactante e do tênue, e do difuso e concentrado, são relacionados a cifras tensivas de *mais* e *menos* construídas no discurso, e que abarcam tanto o conteúdo quanto a forma do texto. Do *somente mais* pode-se ir ao *somente menos*, e vice-versa, de maneira mais ou menos gradual ou abrupta. O *observador* cognitivo, ao observar, aciona essas cifras:

Figura 2: Cifras e direções tensivas.



Fonte: Tatit (2020, p. 11).

No nível actorial, o papel do sujeito *observador* cognitivo pode se manifestar em sincretismo com o do sujeito pragmático, ou pode ser diferente dele, possibilitando o aparecimento de um ator autônomo, o *informante*, que em certos casos “será simplesmente reconhecível como posição ao menos implícita, sob a forma de *observador*” (Greimas; Courtés, 2011 [1979], p. 66; verbete: cognitivo)³. Entrando em sincretismo com *informantes*, que representam personagens autônomos, e sujeitos também cognitivos, e colocados no discurso em posição de mediador em relação ao enunciatário⁴, o *observador* auxilia o narrador a organizar e comunicar a história. Através do *observador*, os actantes da enunciação e do enunciado adquirem um corpo capaz de ver, ouvir, sentir etc., figurativizado por esse actante cognitivo.

³ Fontanille (1989) relaciona o *informante* também ao enunciatário. Preferimos criar o termo *observatário*, reservando o termo *informante* para um actante pragmático do enunciado, relacionado ao personagem, e o *observatário* como *observador* implícito na comunicação. O *observatário* não é o espectador e nem o leitor, mas uma entidade construída no texto.

⁴ Ver a discussão no *Dicionário de Semiótica* (Greimas; Courtés, 2011 [1979]), nos verbetes *observador* e *informante*.

Ressalta-se, ainda, que uma vez que o enunciador, através do texto, busca a manipulação de seu enunciatário, a sua adesão, o *observador / informante*, como ferramenta dessa estratégia, seleciona o que o *observatário* pode ver e ouvir, manipulando o seu fazer-interpretativo, e fazendo-o *poder saber* mais ou menos o conteúdo observado. Assim, como sujeito cognitivo / pragmático / tímico, o *observador / informante* mediatiza a comunicação do saber entre enunciador e o enunciatário sob formas variáveis (conforme se suponha que sabe ou ignora muita ou pouca coisa) (Greimas; Courtés, 2011 [1979], p. 66; verbete: cognitivo), manipulando a construção cognitiva do espaço.

1.2 A modalização cognitiva do espaço

Com base na ideia de partilha entre os espaços cognitivos dos sujeitos enunciativos e dos sujeitos do enunciado, Fontanille (1989) sugere um modo de entender o espaço cognitivo a partir de categorias semânticas manifestadas figurativamente, relacionadas a modalizações do *fazer poder ver*, que possibilitam um *saber*. O *fazer poder ver* é acionado pelo *observador*, que possibilita um *saber* ao *observatário*, que *sabe* mais ou menos o que vê na narrativa. Do ponto de vista espacial cognitivo intersubjetivo, construído entre a produção de um *observador / informante*, as modalizações do *fazer*, *saber* e *poder* geram quatro aspectos diferentes do espaço observado: a *exposição*, a *obstrução*, a *inacessibilidade* e a *acessibilidade*. A *exposição* caracteriza tudo que, no enunciado, é mostrado nitidamente e sem barreiras visuais, como a face ou o corpo de um personagem inteiramente vistos (mas também objetos e espaços); a *obstrução* caracteriza tudo que é encoberto, de difícil acesso, incompleto, ou pouco reconhecível, agindo como a negação da exposição (objetos parcialmente encobertos, distantes, pessoas vistas de costas etc.); a *inacessibilidade* caracteriza a imagem que se recusa ao *observatário*, como a que se encontra nos limites naturais do campo de visão, ou são totalmente cobertas; e a *acessibilidade* caracteriza tudo que se deixa perceber, entrever (em espelhos, reflexos, atores enquadrados por portas, cortinas e persianas entreabertas etc.)⁵. Ao selecionar um tipo de modalidade e figuração, o informante manipula o saber do *observatário*, fazendo-o observar menos ou mais os elementos do espaço cognitivo. Assim:

⁵ A tipologia de Fontanille aponta para um espaço tensivo entre o ver / escutar e o não ver / escutar que pode ser explorada.

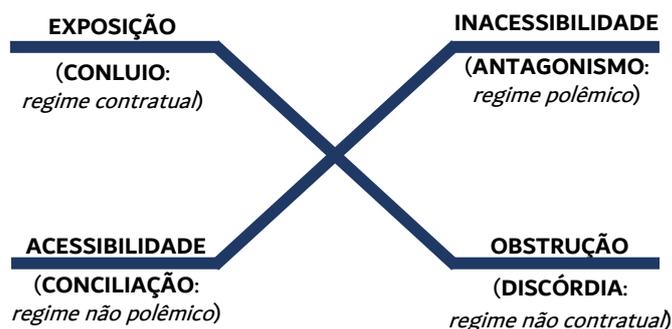
Figura 3: A modalização cognitiva do espaço.



Fonte: Elaboração própria (gráfico adaptado de Fontanille, 1989, p. 55)⁶.

Em termos da manifestação dos regimes intersubjetivos que caracterizam a relação que denominamos *observador / observatório*, existe um contrato entre ambos:

Figura 4: Regimes intersubjetivos da relação *observador/informante*.



Fonte: Fontanille (1989, p. 56).

No caso do cinema, podemos supor que os efeitos óticos produzidos na narrativa fílmica, tais como foco (ou a nitidez, suas qualidades eidéticas), e a super ou subexposição da imagem (que tem sua cor, nitidez, contraste e brilho alterados devido à maior ou menor quantidade de luz), são gerenciadas pelo *observador*.

Finalmente, como o som (e suas qualidades plásticas)⁷ faz parte do espaço fílmico, a modalização do espaço também inclui tudo o que pode ser

⁶ Acompanhar a discussão em Fontanille, 1989, capítulo 3.

⁷ Trabalha-se, aqui, com a ideia mais comum de plasticidade do som, que varia não apenas em intensidade, duração e timbre, mas no cinema é capaz de ocupar mais ou menos o espaço, sendo mais ou menos próximo do *observatório*, abrangente ou pontual, central ou periférico etc. Assim, para a análise fílmica, partimos de um princípio que parece ser produtivo: imagem e som podem ser equiparados. Ambos compõem o espaço diegético fílmico de tal maneira, que parecem existir sincretizados. O filme, por

ouvido, tanto na dimensão enunciativa como enunciva do discurso. Assim, o espaço cognitivo sonoro pode ser exibido não apenas como claro e nítido, mas também mais ou menos aumentado e intensificado, inacessível e negado no silêncio; pode ser abafado, cortado, difícil de ser ouvido, entreouvido, ou pode ser tomado por ecos, atravessado e englobado por outros sons do mundo natural construído. Em nossa análise, discutiremos apenas a imagem, ou o espaço cognitivo visual.

1.3 O *observador* fílmico plasticamente corporificado e as semioses proxêmico-gestuais do plano

Diferentemente do *observador* literário, o fílmico, sendo plástico-cinematográfico, constrói maneiras de ver e escutar a partir de relações perspectivas espaciais e de maior ou menor movimento no espaço, revelando-se minimamente ao *observatório*. Assim, enquanto o *observador-literário* não possui presença plástico-cinematográfica no texto em relação ao que foca, o *observador-fílmico* não pode não se revelar em relação ao que narra, ou seja, é necessariamente *exibido*, construindo semióticas proxêmicas e gestuais, além de audiovisuais, e adquirindo um corpo gestual. Assim, podemos dizer que a focalização do *observador-literário* é diferente da focalização do fílmico, pois este é regido por uma semântica de outra natureza, plástico-cinematográfica e proxêmico-gestual.

Ao discutir a gestualidade natural / cultural do corpo humano, Greimas (1970) acredita que este se move dentro de um contexto espacial que deve ser categorizado a partir de três critérios: deslocamento, orientação e apoio. Se o uso do espaço tridimensional para a descrição do volume humano parece evidente, ele implica pelo menos três sistemas diferentes: um sistema de coordenadas espaciais, que dá conta do volume humano; uma perspectiva espacial, pois o corpo humano, como objeto percebido, pressupõe um espectador situado em um espaço tridimensional englobante em relação ao corpo humano englobado; e uma topologia, ou seja, uma relativização do espaço, que se torna necessária quando a forma ou formas humanas se movem em relação a um ponto no espaço, que pode ser fixo ou móvel, ou em relação a outras formas humanas.

O peso do corpo privilegia, de certa forma, dois eixos espaciais: o eixo vertical, na direção da gravidade, introduz a categoria contato vs. não contato do volume humano com relação a outros volumes, muitas vezes euforizando o não contato para conotar a libertação dos efeitos da gravidade (Greimas pensa no ballet), e por vezes reforçando certas posturas por causa de seu desvio da norma (andar plantando bananeira); o eixo horizontal é, por sua vez, a superfície sólida que dá origem ao deslocamento "natural", opondo-se à postura "natural" que é

exemplo, com um movimento lento de câmera, é capaz de mostrar o som em movimento, de modo que a imagem de um espaço percorrido seja equivalente à reverberação do som.

a posição ereta. Embora sendo apenas parcialmente motivada, a articulação "terra horizontal" *versus* "homem vertical" é geralmente admitida como a posição incoativa, anterior à mobilidade; a oposição categorial entre imobilidade e mobilidade, entre posição e movimento, possui um carácter demarcativo e permite uma descrição aspectual.

Dentro da atividade programada dos gestos e do uso do corpo, Greimas distingue uma gestualidade propriamente prática e uma propriamente mítica, fundadas dentro da dicotomia *fazer* e *querer*, respectivamente. Segundo o teórico, toda a gestualidade programada superior às dimensões semema / fonema, na medida em que é posta a serviço da comunicação, é de origem mítica, sendo uma transposição, no eixo da comunicação, de enunciados e programas gestuais com conteúdos não comunicativos. Transportando para o mundo da dança as categorias de sagrado, lúdico e estético, emprestadas dos tipos de discursos verbais, e admitindo uma gestualidade mítica e prática, Greimas faz a seguinte classificação das gestualidades da dança:

Tabela 1: Tipos de gestualidade na dança⁸.

Sagrado	Lúdico	Estético
não comunicação	comunicação e não comunicação	comunicação
práxis mítica	práxis mítica e não mítica	práxis não mítica
ex: dança ritual	ex: dança folclórica	ex. ballet

Fonte: Elaboração própria a partir de Greimas (1970, p. 79).

A semiose sugerida por Greimas, pensada a partir do corpo humano não apenas inserido no mundo natural, mas como base para o discurso espacial, linguístico e topológico, pode ser transferida totalmente para o *observador-filmico*. Quando aproximamos as considerações de Greimas sobre espaço, corpo-motriz e tipos de gestualidades, do cinema, algumas considerações podem ser feitas em relação ao *observador / informante* filmico, que adota um ponto de vista perspectivo cinematográfico e conota minimamente um sujeito corporificado, tanto no nível do enunciado quanto no nível da enunciação.

⁸ Nessa classificação, o fundador da semiótica francesa acredita que: a dança "arcaica", ou sagrada, é uma práxis gestual sem intenção de comunicar, e que pretende transformar os conteúdos do mundo natural (dançar para chover, por exemplo). Tal tipo de texto gestual, ou enunciado gestual se opõe à dança-ballet, que é uma práxis que visa apenas a comunicar (e não a transformar os conteúdos que recobre). A dança folclórica, por sua vez, ocupa uma posição intermediária, na medida em que é ao mesmo tempo, de maneira explícita, uma comunicação para os espectadores e participantes, e de maneira implícita, um fazer apoiado na práxis mítica. Podemos pensar, por exemplo, em uma apresentação da dança da chuva feita por um grupo de dançarinos que estuda danças tribais, ou na coreografia da dança do boi-bumbá, cuja história gira em torno da morte e ressurreição de um animal.

Dentro de uma prática proxêmica e gestual própria, vamos supor que o gesto do observador-filmico assuma características lúdico-miméticas e estéticas: lúdico-miméticas, pois apesar de não se tratar da gestualidade da dança folclórica, o *observador / informante* pode mimetizar o corpo humano que vê, ouve, sente e movimenta-se; e estéticas, pois o cinema pode ser concebido como um texto gestual estético e comunicativo, assim como o ballet, e definidor de diferentes estilos gestuais próprios. Como corpo humano, por exemplo, o estado “natural” do *observador filmico* é vertical, dentro de um mundo planejado como horizontal; ao mesmo tempo, ele também pode “se deitar”, “se inclinar”, ou virar de ponta cabeça, sendo capaz de mimetizar os movimentos do olhar e os deslocamentos físicos, e produzir gestos de afirmação e negação⁹. O *observador* é igualmente capaz de compor relações entre “cabeça e tronco”, ao ir para uma direção e olhar para outra. Em movimento, o *observador* filmico pode também mimetizar, a partir do espaço visualizado, as ações de um sujeito desorientado, bêbado, que sonha, delira, lembra etc., de modo que seu poder-fazer gestual busca figurativizar estados cognitivos e tímicos do sujeito, e somáticos do corpo. O gesto lúdico-mimético, assim como o estético, são semioses proxêmico-gestuais que o cinema aprende aos poucos, pois nasce cego, surdo, e incapaz de movimento, como um recém-nascido que se desenvolve aprendendo a experimentar o mundo¹⁰.

Do ponto de vista estético, e além da mimese do sujeito corporificado, o *observador filmico*, sendo capaz de movimentação própria, relacionada à linguagem cinematográfica e sua evolução na produção de sentido, produz gestos estéticos, de modo que a gestualidade da enunciação filmica, assim como a da corporal, também enuncia categorias que tomam a forma de enunciados modais, quantificadores, qualificadores e fáticos (cognitivos, pragmáticos e tímicos). Ao relacionar o *observador / informante* ao gesto estético cinemático, destaca-se sua capacidade de se movimentar no espaço da narrativa, não apenas em eixos horizontais, verticais e diagonais, mas dentro de eixos perspectivos, podendo avançar ou retroceder na profundidade do espaço para narrar, ou simplesmente ficar imóvel. Além disso, como já sugerimos, mudanças da velocidade da imagem e de seu plano expressivo, eidético, topológico, cromático e “cronológico”¹¹ (Pietroforte, 2015, p. 74), também revelam uma cognição organizadora do

⁹ Os movimentos de câmera nos eixos verticais e horizontais do espaço, que fazem a imagem oscilar de cima para baixo ou de um lado para o outro.

¹⁰ A ideia de cegueira, surdez e fixidez conota a incapacidade do cinema, em seus primórdios, de enquadrar em diversas distâncias (as primeiras câmeras, por exemplo, não possuíam um visor, apenas a lente), de ouvir (filmes “mudos”, ou não sonoros), e de se mover (a câmera era fixa, como nos primeiros filmes dos irmãos Lumière e de Méliès). Assim, o cinema surge apenas como uma máquina de registrar as imagens e movimentos do mundo natural, mas incapaz de gestualidades lúdicas e estéticas próprias. Ao afirmarmos que o cinema “aprende” a ver, a ouvir e a andar, diferenciamos o gesto discursivo, comunicativo e estético da linguagem filmica, do movimento mecânico do aparelho, que nada comunica.

¹¹ Baseados em Pietroforte (2015), relacionamos o cinema à música, à dança e à linguagem verbal, pois essas linguagens (conjuntos significantes) dispõem os signos sequencialmente no tempo, sendo dotadas de uma categoria expressiva cronológica. Assim, apesar do plano de conteúdo de um texto ser capaz de sugerir o movimento, nem todo texto possui um plano de expressão com esse tipo de categoria.

discurso. A partir desse tipo de *observador / informante*, entenderemos o plano fílmico como gesto e cifra tensiva audiovisual.

1.3.1 O plano fílmico como gesto e cifra tensiva

Segundo Bonitzer (1982), é o plano que estabelece a linguagem fílmica e sua evolução (p. 16). A partir do movimento, tanto interno, da cena, como externo, do plano (enunciado vs. enunciação), Deleuze (2018) acredita que o cinema, mais diretamente do que a pintura, fornece relevo e perspectiva ao tempo. Ao falar sobre o plano, o filósofo o compara à imagem-movimento, o que pressupõe deslocamento espacial dentro de um tempo. Dessa maneira, o plano é um corte móvel dos movimentos, não se contentando em exprimir a duração de um todo que muda, “mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem (Deleuze, 2018, p. 46).

Relacionado diretamente à montagem, o plano é capaz de narrar autonomamente e extensivamente a partir de uma gestualidade cinemática própria e sem interrupções (como o plano sequência, que não trataremos aqui). Capaz de focalizar audiovisualmente, enquadrando e triando os aspectos visuais e sonoros do espaço, ele adquire grande autonomia de edição, ou intercalação e combinação dos elementos do espaço cognitivo. Cada plano, que pode ser utilizado para construir o observado de um *observador* ou um *informante*, pode adquirir valores de enunciação e enunciado, e maior ou menor subjetividade e objetividade.

De maneira geral, aceita-se que há sete tipos de planos fílmicos que operam a inserção do sujeito em espaço cognitivo discursivo. Bordwell e Thompson (2013, p. 309) discriminam: o plano geral (PG), relacionado a grandes distâncias, e no qual o corpo humano é minimamente reconhecido, perdendo-se ou ficando minúsculo; o plano de conjunto (PCj), no qual as figuras são mais proeminentes, mas o fundo ainda domina, e os corpos podem ser demonstrados em conjunto e de forma inteira; o plano americano (PA), que enquadra os corpos a partir da altura do joelho, sendo menos amplo que o PCj, mas espaçoso o bastante para mostrar o fundo, permitindo um bom equilíbrio entre figura e entorno; o plano médio (PM), que corta os corpos na altura da cintura e limita mais o espaço ao seu redor, mas torna gestos e expressões do sujeito mais visíveis; o meio primeiro plano (1/2 PP, que denominaremos PP2), que enquadra o corpo do peito para cima, diminuindo assim o espaço do fundo; o primeiro plano (PP, que denominaremos PP1), que enquadra o pescoço e a cabeça do ator, enfatizando a expressão facial, os detalhes de um gesto ou um objeto significativo; e o detalhe, ou primeiríssimo plano (PPP), que isola e amplia um objeto, revelando partes menores do corpo do sujeito. De maneira esquemática temos:

Figura 5: Planos e distâncias.



Fonte: Elaboração nossa.

A partir dessa caracterização, podemos pensar nas seguintes relações mínimas entre plano, corpo e espaço¹²: no PPP, PP1 e PP2 a proporção do rosto > proporção do espaço; no PM e PA a proporção do corpo > proporção do espaço; no PCj a proporção do corpo \cong proporção do espaço; no PG a proporção do corpo < proporção do espaço.

Dentro das tipologias dos planos, um que se sobressai aos demais é o *close-up* (ou PP1), sendo um dos mais constantes objetos teóricos de qualquer reflexão sobre o cinema devido à sua expressividade, capacidade de extrema aproximação, aumento do poder de revelação, e consequente destruição momentânea de isotopias discursivas, pois pode dificultar a leitura do texto imagético¹³. O PP1 é entendido como um elemento narrativo e retórico ímpar pela teoria cinematográfica, elemento com existência individual e valores próprios, o plano da intensidade por excelência. Jean Epstein chama-o de “a alma do cinema” (apud Aumont, 2006, p. 141) e Deleuze (2018) o descreve como a própria imagem-afecção, pois refere-se, ao mesmo tempo, a um tipo de imagem e um componente de todas as imagens. Segundo o filósofo, ao determinar uma rostidade, que não precisa ser apenas humana, o PP1 retira o objeto de seu espaço, a parte do todo, abstraindo-o de todas as coordenadas espaciais. Sendo intenso, podemos entender o PPP, ou o detalhe, como o recrudescimento da intensidade do PP1.

Aumont (2006), resumindo algumas de suas características principais, explica que ambos, o PP1, e mais intensamente o PPP, tiram partido do tamanho relativo da imagem e do objeto representado, sendo muitas vezes utilizados devido a seus estranhos efeitos de ampliação. Tais planos também transformam o sentido da distância, levando a uma proximidade psíquica e a uma intimidade; acentuando a superfície da imagem, os planos mais próximos não só podem torná-la incompreensível, mas também conotar o tato (pois o grão da imagem torna-se mais perceptível) e um volume imaginário do objeto filmado (extraído

¹² Mínimas, pois podem ser complexas: um PCj + PM.

¹³ Segundo Bonitzer (1984), a primeira aparição do PP confunde-se com o detalhe de uma boca que mastiga, em *The big swallow*, de 1901. No cinema, o rosto é objeto de uma pesquisa inquieta, e do terror específico (o do olhar) que ele carrega consigo: “sem primeiro plano, sem rosto, não existiria suspense, terror, esses domínios tão consideráveis do cinema” (p. 30).

do espaço circundante, cuja profundidade é abolida). Dentro da concepção de descontinuidade do espaço, o PP1 arruína a concepção linear da montagem em benefício de uma concepção do plano como fragmento, tendo efeitos pulsionais e vertiginosos que simultaneamente repelem e fascinam (p. 140-143).

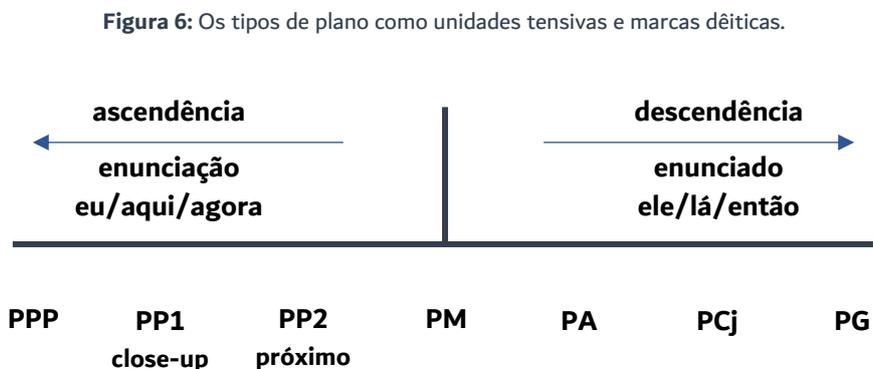
Em relação à proximidade do rosto humano, parte do corpo mais expressiva por registrar a emoção, que está inserida na produção de figuras gestuais faciais socializadas, sancionados e praticadas culturalmente, o PP1 e a face interagem e confundem-se de tal maneira, que, segundo Deleuze (2018), “não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem afecção” (p. 142). A extrema importância do rosto e seus componentes é inegável, e provavelmente emergem de práticas sociais voltadas à sobrevivência tanto material, quanto afetiva¹⁴. No ser humano, sabe-se que o rosto “é lugar de onde se vê e de onde se é visto, razão pela qual é lugar privilegiado das funções sociais – comunicativas, intersubjetivas, expressivas, linguísticas, servindo também como suporte ontológico: o rosto é do homem” (Aumont, 1998, p. 18)¹⁵, revelando os tormentos interiores provocados pela existência. Do ponto de vista semiótico discursivo, o rosto interessa de várias maneiras, fazendo parte de uma semiótica proxêmico-gestual de caráter sociocultural. Segundo Aumont (1998), o rosto humano é um dos mais importantes operadores da narrativa, sendo “puro operador de sentido, de relato e movimento, pivô da narratividade e o vínculo da diegese” (p. 53).

A partir das teorias fílmicas sobre os planos, a semiótica discursiva, ao elaborar uma teoria sobre a enunciação / enunciado e a dimensão tímica do discurso, pode contribuir com a questão do plano de quatro maneiras básicas: (i) pensando-o como unidade de sentido encadeada em aberturas e fechamentos; (ii) como articulador de brechas enunciativas e enunciativas; (iii) como cifra tensiva espacial com direções ascendentes e descendentes; (iv) e articulador de uma semiose proxêmico-gestual tímica. Em relação à primeira questão, Tatit (2007, p. 387) pensa o plano como uma sílaba verbal, reconhecida a partir de seus limites articulatórios, divididos entre aberturas, uma manifestação clara capaz de ser reconhecida (*exibida*), e fechamentos, seus pontos limítrofes (pontos de *inacessibilidade*); em relação à segunda questão, Fiorin (2002) explica que os planos mais próximos e mais distantes também possuem conotações dêiticas, de modo que os mais próximos do rosto podem ser relacionados ao eu, aqui e agora da enunciação, e os mais distantes do rosto ao ele, lá e então do enunciado. Ainda, em relação à proximidade e à distância do corpo, podemos projetar, como em uma escala musical, planos ascendentes e descendentes.

¹⁴ Indo além das práticas humanas, lembramos que há muitas espécies de seres vivos cujas manchas no corpo servem de proteção, pois mimetizam um olhar ameaçador que afugenta o inimigo. Parece haver aí, e geneticamente constituído, um aumento da face.

¹⁵ As traduções de Aumont (1998) são nossas.

Desse modo, sugerimos uma classificação, na qual o PM torna-se o limite entre dois tipos de construção discursiva e tensiva, relacionados a estratégias de construção do enunciado.



Fonte: Elaboração própria.

Finalmente, e além das relações de afastamento e proximidade do observado, uma vez que relacionamos o plano ao gesto, podemos também sugerir que quanto mais rápido é o gesto / plano, mais ele será intenso, por possibilitar menos tempo para a interpretação e exigir maior atenção do *observatório*. A partir daí, sugerimos a seguinte escala tensiva para o cinema, em geral, e para o filme que discutimos, em particular:

Figura 7: Gráfico proxêmico-gestual ascendente e descendente dos planos em relação ao corpo e ao espaço¹⁶.



Fonte: Elaboração própria (gráfico baseado em Zilberberg, 2011).

¹⁶ No gráfico, “semiotizamos” tensivamente a teoria cinematográfica. Assim, a noção de uma relação contrária, a saber: do espaço como impactante, e do rosto como difuso, não está descartada. Temos, minimamente, duas relações contrárias que precisam ser exploradas na semântica fílmica.

2. Questões práticas: o filme

2.1 *Paranoid Park*, o acontecimento, e o sujeito “assomado”

De maneira geral, *Paranoid Park* (*PP*) é sobre a transformação de um jovem, Alex, que está deixando a adolescência (tem 16 anos) e passa por um momento de busca de novos valores relacionados à identidade e à afetividade, pois além de estar em processo de amadurecimento, sua vida familiar está conturbada, uma vez que os pais estão se separando. Enquanto se aventura longe de casa para evitar as tensões do lar, o jovem, por meio de um amigo mais velho, Jared, envolve-se na prática do *skate* e conhece *Paranoid Park*, uma pista marginal construída ilegalmente pela população jovem e carente do bairro, localizada no centro da cidade, que o atrai tanto pela má fama e perigos que representa, como pelos sujeitos que lá frequentam. A pista possui conotações utópicas, associadas à possibilidade de construir uma nova identidade, reatar laços afetivos, e encontrar uma nova comunidade e irmandade (Alex é um jovem da classe média americana, frequentador de uma pista de *skate* de um *shopping*).

Ao ir ao local pela segunda vez, à noite, e sozinho, o protagonista conhece um garoto de rua chamado Scratch, que o convida a atravessar a cidade em cima de um trem para comprar cerveja. Excitado, Alex acompanha o outro a um pátio de trens localizado ao lado da pista de *skate*, e ambos sobem em um trem que passa. Minutos depois, são surpreendidos por um segurança, que os persegue e ataca. Alex, tentando se proteger e proteger o novo companheiro, luta com o homem, causando acidentalmente a sua morte: o segurança é arrastado pelo trem e morre atropelado, tendo seu corpo cortado ao meio pelas rodas da composição. Ambos os jovens fogem do local e não mais se encontram. Após o acidente, Alex passa a noite na casa vazia do amigo, e apenas no dia seguinte vai para sua casa, tentando retomar, sem sucesso, sua rotina de estudante. Por causa do evento traumático, a vida do jovem jamais será a mesma, e ele se sente deprimido, com medo e assustado. O corpo do segurança morto e decepado ao meio também simboliza o mundo adulto (lei, ordem e violência). No romance, o protagonista compara a visão (imagem) do homem morto e desmembrado a uma eterna cicatriz em sua memória. Vamos chamar essa visão de *imagem-acontecimento*.

Em *PP*, a busca de valores, a transformação e a maioria do protagonista estão diretamente ligadas a esse evento trágico, à pista de *skate* e aos seus usuários. O acidente no pátio de trens faz o jovem mergulhar em um mundo interior e secreto, de medos, angústias e ansiedades, e que em chave semiótica se dá como um *acontecimento*, cuja consequência é a irrupção do *sobrevir* no campo de presença do adolescente, uma sensação afetiva desconcertante relacionada ao assomo, ou ao assombro, uma suspensão da

rotina cotidiana causada pelo choque e o trauma¹⁷, ao inesperado e ao impactante que mergulha o sujeito em um mundo epifânico. Para Zilberberg, o *acontecimento* é expresso por uma sintaxe tensiva da intensidade, e o *sobrevir* por cifras ascendentes, relacionadas a conteúdos retóricos e formas sintáticas, verbais e não verbais. A palavra paranoia, que dá nome à pista de *skate* e ao romance, explicita a ideia do epifânico e do *sobrevir*, significando literalmente o fora-de-si, e conotando o turvamento da razão e a loucura (Dicio, 2020). Alex, sendo um narrador-protagonista que lembra de si mesmo e sofre, é ao mesmo tempo *observador* e *informante* do discurso. Como toda a narrativa figurativiza a cognição do jovem, que narra um trágico acidente ao qual está diretamente relacionado, ela é baseada em um ponto de vista subjetivo. A partir daí, pode-se dizer que o *observador*, enquanto comunica a história a partir de gestos estéticos, igualmente constrói os gestos lúdicos do personagem, relativos à consciência, à memória, e ao espaço interior impactado.

2.2 O espaço cognitivo do *acontecimento*

Para analisar a sequência do *acontecimento* / *sobrevir*, que se inicia quando os jovens invadem o pátio de trens até o momento em que Alex deixa a casa do amigo, no dia seguinte, estabelecemos três critérios: a modalização do espaço cognitivo, causada por estratégias de manipulação do *observador*, que permite ao *observatório* ver, mais ou menos; a gestualidade do *observador*, ou seja, os tipos e durações dos planos que constroem a sequência, entendidos como unidades tensivas plástico-cinemáticas ascendentes e descendentes regidas por semioses gestuais e proxêmicas; e, apesar de não discutirmos propriamente os tipos de movimento, sugeridos em modalidades também por Fontanille, nos interessará comentar tanto o movimento do *observador*, como o movimento do mundo natural construído na narrativa, ou seja, sua velocidade, que pode ser mais ou menos natural, mais lenta ou mais rápida. Desse modo, sugerimos um movimento cinemático para a enunciação e outro para o enunciado (que poder ser mais ou menos equivalente), e propomos um *cinematismo da enunciação enunciada* (o movimento e a velocidade do *observador*), e um *cinematismo do enunciado enunciado* (o movimento e a velocidade do enunciado, ou do observado, regidos pelo *observador*¹⁸.

2.2.1 A modalização do espaço cognitivo

Em relação à modalização do espaço cognitivo visual, registramos:

¹⁷ As palavras choque e trauma, apesar de serem importantes para compreender o *acontecimento*, não possuem aqui nenhuma conotação filosófica ou psicológica, apenas discursiva.

¹⁸ A partir da evolução dos efeitos visuais, pode-se unir, por exemplo, um movimento lento de observação com um movimento acelerado do observado, e vice-versa. Sugerimos que tanto o gesto lúdico quanto o estético possuem “crenças e saberes” partilhados socialmente, e relativos ao discurso da naturalidade da velocidade do movimento e, por isso, é possível dizer que algo é mais rápido ou não.

- a. a *obstrução*: caracterizada como tudo o que é escondido, dificilmente aprendido ou pouco reconhecível, como a negação da exposição, tais como objetos parcialmente encobertos, personagens distantes ou vistos de costas, a figurativização da *obstrução* é percebida nos seguintes planos:

Figura 8: A figurativização do espaço cognitivo obstruído.

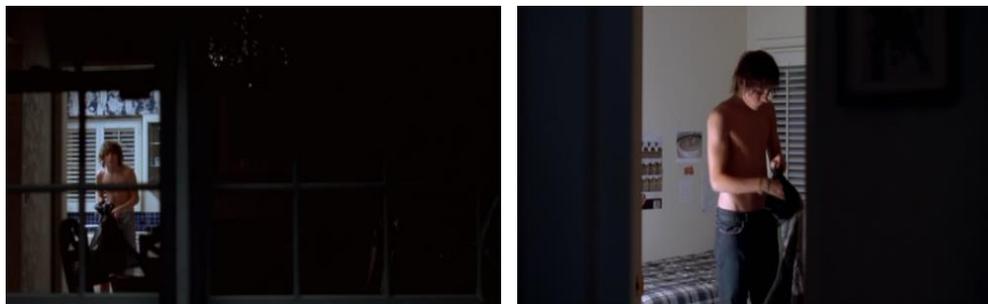


Fonte: *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2017).

- b. a *acessibilidade*: entendida como o que se deixa perceber, entrever, falhas no obstáculo que recuam os limites do campo visual, pode ser percebida nos momentos em que Alex é observado a partir de “duplos

enquadramentos”, ou seja, enquadramentos dentro de enquadramentos construídos a partir do mundo natural da narrativa.

Figura 9: A figurativização do espaço cognitivo acessível.



Fonte: *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2017).

- c. a *exposição*: caracterizada como o contrário da *inacessibilidade* (e não sua negação, como a *acessibilidade*), é tudo o que se mostra ao observatário, como, por exemplo, a descrição de algo, ou o rosto de um personagem em PP1 ou PP2. Na sequência analisada, a proximidade do rosto de Alex, incrédulo e em choque, e a exposição do corpo do segurança cortado ao meio, marca de uma fratura estésica que jamais será esquecida pelo adolescente (a *imagem-acontecimento*), sendo um dos elementos que compõe o discurso do *sobrevir*, são os mais pertinentes dessa modalização (o mesmo pode ser dito do romance *Paranoid Park*).

Figura 10: A aspectualização do espaço cognitivo exibido.

(a imagem-acontecimento)



Fonte: *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2017).

Figura 11: A aspectualização do espaço cognitivo exibido em PP1.



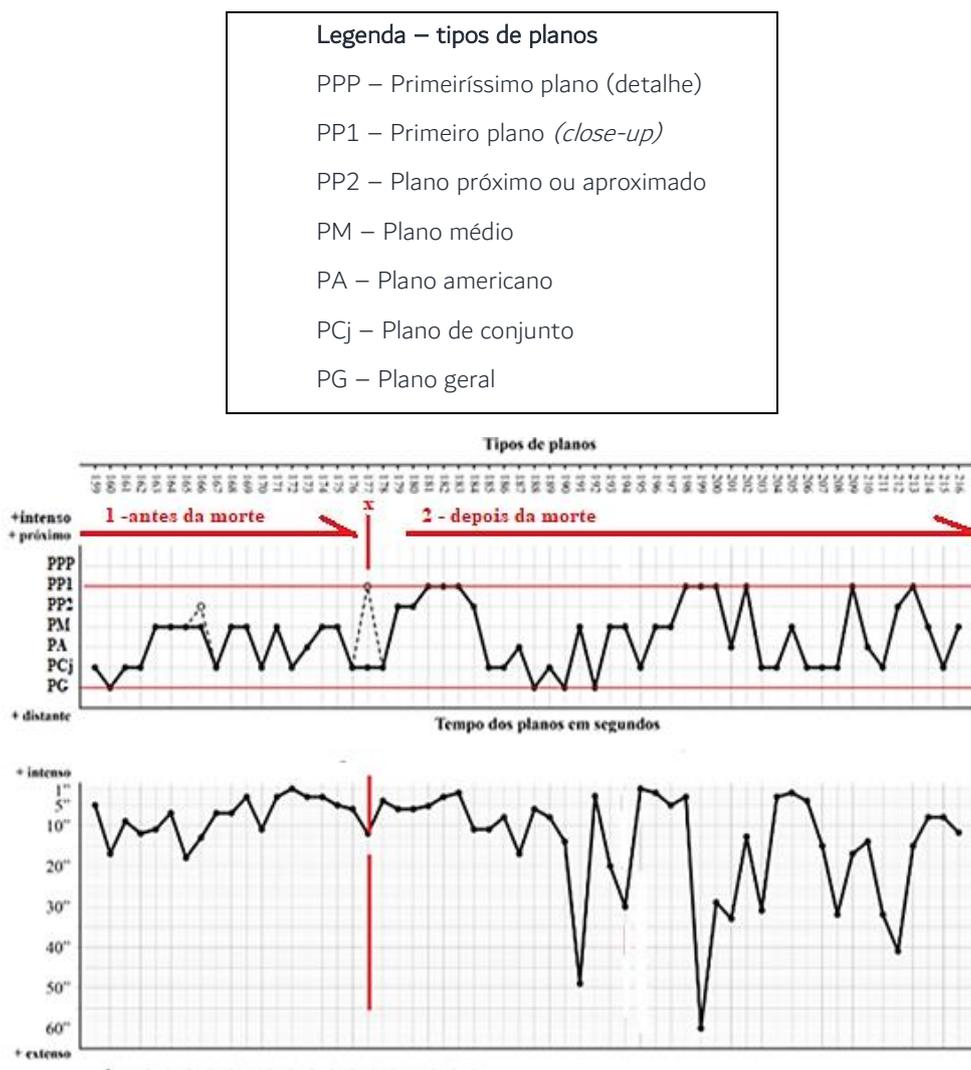
Fonte: *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2017).

- d. *a inacessibilidade*: não encontramos exemplos relevantes dessa modalidade (que ocorre mais no âmbito do som); na imagem se dão a partir de entradas e saídas de personagens do quadro, ou objetos que bloqueiam temporariamente rostos e corpos nos espaços narrados enquanto a diegese evolui.

De forma geral, a sequência visual do *acontecimento*, elaborada a partir de uma retórica da intensidade, é operada a partir de três modalidades, que apesar de serem utilizadas em toda a sequência do *acontecimento*, serão mais relevantes a partir da morte do segurança. Assim, a *exibição* passa a ser usada, principalmente a partir de cifras PP1, que exploram o rosto do adolescente, e também a *acessibilidade* e a *obstrução*, que se tornam mais importantes, uma vez que constroem a dimensão tímica e passional do sujeito, seu desespero e desamparo.

2.2.2 A construção proxêmico-gestual do *acontecimento*

Para nossa análise do espaço cognitivo da sequência, partimos de três proposições tensivas sobre o plano, e que foram discutidas acima: a de que os planos próximos podem ser relacionados, por causa de sua proximidade do rosto, a cifras tensivas ascendentes e intensas (concentradas), opostas aos planos distantes; a de que os planos mais próximos são relacionados à enunciação enunciada e os mais distantes ao enunciado enunciado; e a de que os planos mais rápidos são igualmente mais intensos e impactantes que os planos mais longos. A partir daí, obtemos a seguinte análise da sequência do *acontecimento*, que dividimos em tipos e duração dos planos. Assim:

Figura 12: Tipos de planos e suas durações na sequência do *acontecimento*.

Fonte: Elaboração própria.

A sequência do *acontecimento*, que dividimos em duas partes, antes e depois da morte do segurança (marcada pelo momento em que Alex vê o corpo do segurança morto e desmembrado), é composta de 57 planos, que duram aproximadamente 12 minutos e 35 segundos, e equivalem a mais de 10 por cento da narrativa, que possui 85 minutos. O evento trágico, diferentemente de sua posição no romance, ocorre inteiramente na metade da narrativa, marcando o seu clímax¹⁹.

Do ponto de vista da espacialização dos planos, ou seja, de seu tipo de enquadramento, há interessantes observações a serem feitas: antes do plano 177, que se dá quando o jovem vê o corpo do vigia, nota-se que a sequência é

¹⁹ A partir dessa sequência, que divide o filme em duas partes, a narrativa, que era mais não-linear, volta à linearidade para ser concluída.

formada de planos que oscilam, em grande medida, entre o PM e o PCj, o que significa que o espaço da ação é mais enfatizado, ou descrito, do que o corpo e o rosto dos sujeitos. A partir do plano 177, porém, que identificamos como o *acontecimento* propriamente dito, e o início do *sobrevir*, os PP1 tornam-se mais frequentes, focalizando mais o rosto do jovem, agora transtornado. Dentro de casa, o *observador* utiliza planos mais impactantes e concentrados, momento em que o *sobrevir* já está instalado no espaço interior do protagonista. Assim, os planos que se aproximam mais do adolescente enfatizam aspectos passionais, a sensação de assomo, e relacionam-se com mais propriedade ao *eu*, ao *aqui* e ao *agora* da enunciação enunciada. Se adotarmos uma perspectiva mais geral da sequência como um todo, podemos perceber que os PP1 e PP2, associados à enunciação e à intensidade são, de forma geral, utilizados com mais frequência após a morte do vigia. Ao mesmo tempo, mesmo dentro de casa, a utilização dos PCj (Figura 8, última, à esquerda), atípicas para esse tipo de espaço, também são frequentes, denotando a solidão e o desamparo do adolescente.

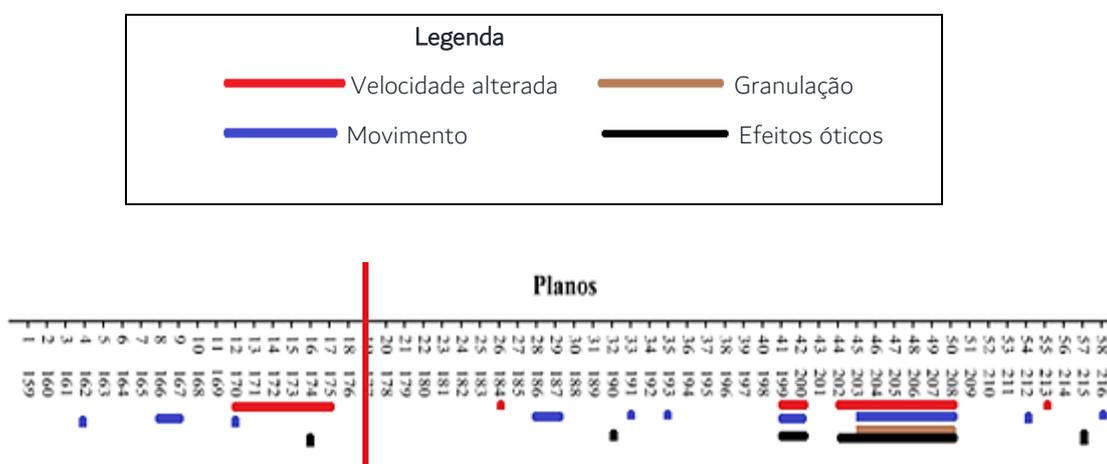
No gráfico adiante, em termos de duração temporal de cada plano, ou cifra tensiva temporal, percebe-se também uma diferença no tratamento do discurso entre os dois momentos do *acontecimento*: do plano 159 ao 190 as durações são mais curtas, oscilando aproximadamente entre 1 e 17 segundos. Assim, toda a primeira parte da sequência, até o momento em que Alex foge do local do crime, é marcada pela intensidade espaço-temporal, que é, porém, mais estável. Após a fuga, a intensidade da sequência continua, mas é recrudescida a partir de outra estratégia: a utilização mais frequente e acentuada de planos contrários, as cifras discursivas tensivas ascendentes e descendentes durativas. Assim, há planos bem mais longos na segunda parte da sequência, intercalados com planos rápidos.

Se em um primeiro momento, antes do *acontecimento*, existe uma gradação de quadros mais fluida e menos brusca, relacionada à dimensão pragmática do enunciado, mas que mantém um grau de intensidade acentuado, na casa de Jared, a partir de uma enunciação de caráter mais passional, tal gradação de distâncias se faz por saltos, e planos curtos são mesclados a planos longos, em uma prosódia audiovisual feita de oscilações bruscas entre o distante e o próximo, e o rápido e longo. Assim, opera-se a figuração do *sobrevir* a partir do recrudescimento da intensidade dos elementos discursivos que compõem a sintaxe fílmica, e que se inicia a partir da imagem do homem morto. Além disso, a segunda parte da sequência não possui diálogos com outros personagens, que está sozinho e perdido em pensamentos, apenas uma trilha sonora eletroacústica

e trechos de pensamentos esparsos em voz-*over*²⁰. Assim, a qualidade sensível dos planos é intensificada.

Do ponto de vista do *cinematismo da enunciação* e do *cinematismo do enunciado*, percebemos que tanto o *observador* se movimenta ao construir a diegese, como algumas cenas possuem a velocidade natural alterada, ou seja, são filmadas em câmera lenta (a sequência da perseguição do vigia e sua morte, por exemplo, é em câmera lenta, assim como a cena do banho, quando Alex chega na casa do amigo após o *acontecimento*). Da mesma maneira, do ponto de vista da modalização do espaço, efeitos óticos e imagens granuladas também são utilizadas diferentemente, relacionadas ao anterior e ao posterior da morte accidental. Assim, temos:

Figura 13: Movimentos, velocidades e outras modalizações do espaço cognitivo.



Fonte: Elaboração própria.

Observa-se que depois da morte do segurança, tanto o *observador* move-se mais, quanto há maior alteração da velocidade do enunciado fílmico. Da mesma maneira, haverá maior utilização de texturas visuais granuladas e efeitos óticos, tais como o foco, a super e a subexposição da luz, na segunda parte da sequência do *acontecimento*. Em relação à velocidade que a imagem é observada (a câmera lenta), há duas considerações a serem feitas: a primeira é que ela possui conotações diferentes, existindo como velocidade mais pragmática, o instante em que o segurança bate no adolescente e cai nos trilhos do trem; e uma mais tímica (quando o jovem toma banho, por exemplo, a câmera lenta é relacionada ao medo e ao pânico sentidos, e também ao mundo epifânico). Outra observação é o fato de que tanto na primeira parte da narrativa, relacionada à intensidade, assim

²⁰ A voz-*over* é uma voz colocada sobre a imagem (geralmente a voz de um narrador ou comentarista), e não deve ser confundida com a voz-*off*, que é a voz de um personagem fora do campo visual, mas presente na narrativa.

como na segunda parte, ao aumento da intensidade, a redução da velocidade natural é composta pelo conteúdo modalizado do espaço cognitivo e os efeitos de *exibição*, *obstrução* e *acessibilidade* gerados por efeitos óticos (foco, luz, granulação). Assim, pode-se dizer que o recrudescimento da intensidade do texto se dá também por excessos e faltas de cores e nitidez, relacionadas a uma velocidade lenta e não natural: tais efeitos de sentido intensos provocam a aceleração do andamento do texto e conotam o impacto do *sobrevir*.

De maneira geral, podemos concluir que enquanto a primeira parte, antes do *acontecimento*, é enunciada a partir de cifras tensivas do *mais mais*, ou do recrudescimento, e relacionada à dimensão pragmática do discurso (a ação), a segunda parte, após o *acontecimento*, é regida por cifras tensivas *somente mais*, ou da saturação, sendo relacionada à dimensão tímica do discurso (a sensação).

Considerações finais

Em nossa discussão da adaptação do espaço cognitivo ressaltamos a existência de um actante *observador* no texto audiovisual, que sendo relacionado a dimensões cognitivas, pragmáticas e tímicas da enunciação, serve de mediação entre o *enunciador-observador* e o *enunciatário-observatário*, ambos cognitivos, não apenas narrando e mostrando audiovisualmente, mas também manipulando, ou informando, e permitindo um saber mais ou menos preciso sobre o espaço, através de modalizações relacionadas a estratégias de *exposição*, *inacessibilidade*, *acessibilidade* e *obstrução* de elementos visuais e sonoros do mundo natural da narrativa. Estabelecemos que o *observador fílmico*, porém, por ser plástico-cinematográfico, difere do *observador literário*, pois adquire um corpo virtual que focaliza sons e imagens e se move pelo mundo natural da narrativa, sendo incapaz de não se exibir em relação ao que focaliza, e compondo semioses proxêmico-gestuais que podem ser lúdicas, mimetizando o corpo humano exteriormente e interiormente, ou compondo os próprios gestos. É a partir da noção de cinema corporificado e semiose proxêmico-gestual que estabelecemos o plano como elemento relevante de análise fílmica, por poder ser relacionado ao gesto lúdico-mimético e estético, e possuir um valor de cifra tensiva audiovisual referente ao próximo e ao distante, a aberturas e fechamentos e à construção de uma relação entre corpo e espaço.

Na análise da cena principal da narrativa de *PP*, que a semiótica tensiva chama de *acontecimento*, percebeu-se que o espaço cognitivo é enunciado a partir de duas dimensões diferentes da enunciação: a primeira mais pragmática, mostrando / narrando a invasão do pátio de trens, e o que os adolescentes fazem até a morte do vigia, a ação; a segunda é mais tímica, mimetizando o que o protagonista sente após o acidente. A primeira parte, antes do acontecimento, é

mais pragmática e acionada por cifras tensivas do PM e do PG; a segunda parte, pelas cifras PP1 e PG, mesmo dentro de um espaço fechado.

Percebeu-se, também, em termos visuais, que a sequência é modalizada por estratégias discursivas aspectuais diferentes, que podem ser mais ou menos tônicas. Apesar de todas as modalidades serem utilizadas na primeira parte da sequência, por exemplo, elas são mais átonas devido ao caráter pragmático do conteúdo; na segunda parte, porém, a partir da visão da *imagem-acontecimento*, as modalidades são tonificadas, expressando o sensível: assim, explora-se mais a *exibição*, principalmente do rosto em PP1, e também a *obstrução* e a *acessibilidade*. tais modalizações serão utilizadas de maneiras diferentes durante a sequência, a partir de perspectivas mais objetivas e mais subjetivas, ou seja, apoiando a construção do espaço exterior, o evento no pátio de trens, à noite, e depois o espaço interior do protagonista, sua solidão, desamparo e desespero.

Mostramos que apesar de toda a sequência ser intensa, o *observador fílmico* recrudescer a intensidade do discurso, que possui a direção tensiva que vai do *mais mais* ao *somente mais*, a partir de aumentos entre ascendências e descendências gestuais, de maior movimento, da alternância mais intensa das durações temporais, da naturalidade da velocidade e da nitidez das imagens. Assim, após a *imagem-acontecimento*, as negações parciais do espaço cognitivo do discurso são mais profundas, e a retórica discursiva torna-se mais intensa.

No contrato fiduciário entre *observador* e *observatório*, aquele prefere regimes contratuais de *conluio*, *conciliação* e *discórdia*, manipulando os “saberes” sobre o espaço da narrativa: o *fazer-saber* da *exposição*, o *fazer-não-saber* da *obstrução* e o *não-fazer-não-saber* da *acessibilidade*. Ao utilizar mais os PP (1 e 2) depois do evento trágico, o enunciado fílmico enfatiza os processos de enunciação e construção do *eu*, do *aqui* e do *agora*, fortalecendo a presença do sujeito que conta, e os efeitos tímicos do *acontecimento*. Finalmente, a sequência pode ser dividida em dois momentos tensivos, ou andamentos, diferentes: do recrudescimento (antes da morte do vigia), à saturação (após à morte do vigia), referentes ao mundo exterior e interior do protagonista, respectivamente.

Esperamos ter demonstrado como o texto fílmico, a partir de um *observador* cognitivo que opera a partir das dimensões cognitivas, pragmáticas e tímicas do discurso, é capaz de construir um corpo gestual da enunciação enunciada e do enunciado enunciado, e representar o espaço tensivamente. Resta ainda averiguar como tais estratégias discursivas funcionam nas mais variadas narrativas e gêneros fílmicos, como também em linguagens que trabalham com os mesmos elementos plásticos-cinemáticos e gestuais-proxêmicos do mundo natural, tais como o quadrinho, a dança, o teatro e as performances. ●

Referências

- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Jacques Aumont e outros. Trad. Marina Appenzeller. 4 edição. São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard (Col. Jean Narboni: Cahiers du cinéma), 1982.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte no cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. São Paulo. Editora Unicamp, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem em movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FLORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2002.
- FONTANILLE, Jacques. *Les espaces subjectives: introduction à la sémiotique de l'observateur*. Hachette, 1989.
- GREIMAS, Algirdas Julian. *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Editions de Seuil, 1970.
- GREIMAS, Algirdas Julian; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- PARANOIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/paranoia-2/>>. Acesso em: 22 nov. 2020.
- PIETROFORTE, Antonio Vicene Seraphim. *A significação musical: um estudo semiótico da música instrumental erudita*. São Paulo: Annablume, 2015.
- TATIT, Luiz. *Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semi-simbolismo*. São Paulo: Editora do CPS, 2007.
- TATIT, Luiz. Claude Zilberberg e a prosodização da semiótica, *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2020, n° 123. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6466>. Acesso em: 28 nov. 2020.
- VAN SANT, Gus. *Paranoid Park* (filme). 2007.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Abstract: In our analysis of the film adaptation of a scene of the novel *Paranoid Park*, three concepts of discursive semiotics are discussed and explored: the existence, in all types of text, verbal and non-verbal, of an *observer / informant*, who emerges from cognitive, pragmatic and thymic dimensions of the discourse; the cognitive modalization of space, performed by the *observer / informant*, who generates fiduciary contracts between the *observer*, and what we will call *enunciatee-observee*; and the filmic plan, understood as a proxemic-gestural tensive figure, capable of its own accent, built in the composition of plasticities, movements and distances of the observed. The filmic cinematic and plastic content will be seen both as audiovisual text, and as tense and embodied proxemic-gestural text, capable of ludic and aesthetic gestures. The analyzed scene, which narrates the triggering fact of the narrative, and can be called, from the tensive semiotics point of view, *event*, reveals that the *observer* uses two different strategies for the enunciation of space, organizing different *tempos* in the sequence. The first part will be pragmatic and intense, related to the action and the exterior space; the second will be thymic and more intense, related to emotions, the sensitive, and the interior space.

Keywords: audiovisual; discourse semiotics; film language; film adaptation; film and proxemic-gestural semiosis; *Paranoid Park* (film).

Como citar este artigo

GOMES JUNIOR, Edison. O observador cognitivo e a adaptação fílmica do espaço exterior e interior. *Estudos Semióticos* [online]. Volume 17, número 1. São Paulo, abril de 2021. p. 158-180. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

GOMES JUNIOR, Edison. O observador cognitivo e a adaptação fílmica do espaço exterior e interior. *Estudos Semióticos* [online]. Vol. 17.1. São Paulo, april 2021. p. 158-180. Retrieved from: <www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 30/11/2020.

Data de aprovação do artigo: 08/02/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

