



# Os nomes de Júlio Bressane: jogos de sentido nas conversações cinematográficas

*The names of Júlio Bressane: a play of senses in cinematic conversations*



Lennon Macedo<sup>1</sup>

Bruno Leites<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre e Bacharel em Comunicação também pela UFRGS. Email: lennon-macedo@hotmail.com

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Comunicação também pela UFRGS. Email: bruno.leites@ufrgs.br

**Resumo:** O artigo analisa as formas com que a nomeação de personagens configura as conversações cinematográficas dos filmes de Júlio Bressane como atos de fala cujo sentido ruma à proliferação de devires e à produção de indecidibilidade. A partir das investigações de Gilles Deleuze e Félix Guattari, desdobramos o estatuto de ato de fala da conversa no cinema, evidenciando o caráter acontecimental do sentido da conversação quando é atravessada pelo ato de nomear. O estudo dos nomes no cinema bressaneano se dá a partir da análise de blocos extraídos dos filmes *Brás Cubas* (1985) e *O mandarim* (1995), nos quais o sentido das nomeações expressa uma conversação que preza a tensão entre o já vivido e o ainda por vir.

**Palavras-chave:** conversação cinematográfica; Júlio Bressane; nome próprio; semiótica; sentido.

**Abstract:** The article analyzes the ways in which the naming of characters shapes the cinematic conversations of Júlio Bressane's films as speech acts whose sense leads to the proliferation of becoming and the production of undecidability. Based on the research of Gilles Deleuze and Félix Guattari, we unfold the status of speech act of conversation in cinema, highlighting the eventimental character of the sense of conversation when it is crossed by the naming act. The study of names in Bressanean cinema is based on the analysis of blocks extracted from the films *Brás Cubas* (1985) and *O mandarim* (1995), in which the sense of nominations expresses a conversation that values tension between the already lived and the yet to come.

**Keywords:** cinematic conversation; Júlio Bressane; proper name; semiotics; sense.

## Introdução

Este texto é efeito e parte de um projeto de pesquisa que almeja construir um conceito de conversação desde o cinema, de modo que a problematização gira em torno da criação do conceito de conversação cinematográfica, bem como de seus componentes constituintes e das relações que os mantêm articulados. Assim, aqui, objetiva-se compreender as formas como a conversação cinematográfica atua sobre os corpos a partir do ponto de vista dos *jogos de nomeação*<sup>3</sup> encontrados na obra do cineasta Júlio Bressane. Daí o interesse em investigar o verbo em ação, ou seja, o *ato de fala*<sup>4</sup> atualizado nas conversações bressaneanas sob a forma do nomear, bem como as relações entre cinema, conversação e ato de fala.

Os procedimentos utilizados em nosso passo a passo metodológico são: a revisão bibliográfica de livros que compõem as matrizes de pensamento que povoam o trabalho, notadamente aqueles em que se desenvolve o tema da conversação; a análise teórica dos conceitos de base da pesquisa: conversa, conversação, ato de fala e sentido; o fichamento de filmes, a fim de extrair deles os blocos cinematográficos que expressam ideias singulares em cinema e conversação, marcando os blocos com *prints* ilustrativos e sua minutagem no interior da materialidade fílmica; e, por fim, o cruzamento de ideias fílmicas e ideias teóricas – explicitamente, entre as ideias teóricas, os conceitos de designação, manifestação, significação e sentido –, buscando menos suas ressonâncias que seus desníveis e disjunções, para pensar uma conversação desde a diferença e pela diferença de ideias. Vê-se que o trabalho intenciona afastar-se de um modo de análise que divide o teorizar e o objeto segundo os já reconhecidos domínios da filosofia e do cinema, operando, assim, de maneira transversal entre as materialidades e ocupando-se das ideias expressas em cada caso, em cada conceito e

<sup>3</sup> A inspiração aqui é o artigo “Júlio Bressane e os jogos de designação” (Silva; Lucas, 2014), realizado no âmbito das investigações do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Contudo, apresentamos atualizações e deslocamentos em relação àquele estudo: (1) o foco nas nomeações torna necessária a reflexão em torno das relações entre a palavra e o corpo configuradas pelo ato de fala, discussão ausente no primeiro texto; (2) entendemos que a conversação cinematográfica trabalha não apenas as designações, tal como ali analisado, mas também as outras relações proposicionais, o que amplia nosso escopo de análise; e (3) ainda em se tratando da amplitude da análise, reconhecemos essa operação de maneira transversal em outros pontos da obra bressaneana, não exclusivamente no filme *O mandarim* (1995).

<sup>4</sup> O conceito de ato de fala aqui desenvolvido parte da leitura de Deleuze (1990) e de Deleuze e Guattari (2011) em torno da pragmática linguística desenvolvida por Oswald Ducrot, embora o conceito advenha originalmente dos trabalhos de John Austin. O interesse pelo ato de fala neste trabalho está atrelado à dimensão da transformação incorpórea que a palavra produz no corpo; contudo, outras leituras do conceito austiniano, como as de Butler e Derrida, atualizam outros caminhos do conceito. Um mapeamento da trajetória do conceito passando por Austin, Derrida e Butler pode ser visto em Ramos (2021).

em cada bloco de sensação cinematográfica. A conversação se torna não apenas um conceito a ser construído, mas também uma perspectiva a se efetivar no encontro disjuntivo entre ideias.

A conversação mantém com o campo da comunicação uma similaridade de problemáticas. Não é incomum que se pense a comunicação a partir de um modelo interacionista, presentificado e excessivamente verbal; assim também é percebida a conversação em alguns estudos, em especial naqueles de vocação notadamente sociológica<sup>5</sup>. Ocorre que ao longo da pesquisa em torno do conceito de conversação cinematográfica percebeu-se que há ideias em conversação que fogem à primazia do verbal, ao consenso da interação e à verdade do presente – no caso deste texto, são os jogos de nomeação que delinham essa fuga.

Uma das entradas para o estudo da conversação cinematográfica está na discussão acerca da inserção do som no cinema. O cinema silencioso já era profundamente atravessado pela palavra: os intertítulos povoavam a imagem, bem como as personagens muito gesticulavam e conversavam – ainda que a conversa se apoiasse no encadeamento narrativo das ações e na palavra-intertítulo para estabelecer-se como efeito interpretante. O que o surgimento do som realiza, inicialmente, é uma forma de complemento à imagem, no sentido de que “o ato ouvido de fala, como componente da imagem visual, faz ver alguma coisa nessa imagem” (Deleuze, 1990, p. 276). O advento do sonoro é, então, um reforço submetido à visualidade.

Gradualmente, a faixa sonora adquire autonomia em relação ao visual, a partir de experimentações com ruídos, com trilhas musicais e especialmente com atos de fala. Inspirado pelos trabalhos do interacionismo simbólico (em particular os de Robert E. Park e de Erving Goffman) e pela sociologia da opinião de Gabriel Tarde, Deleuze entende que o cinema falado do período entreguerras, sobretudo o estadunidense, faz um estudo em cinema de objetos muito semelhantes aos pesquisados pela sociologia supracitada: rumores, boatos, sotaques, conversas cotidianas. A conversa, aqui, é um ato de fala cinematográfico cuja característica diferencial é “redistribuir o que está em jogo” (Deleuze, 1990, p. 273), uma interação que não se pauta puramente por sujeitos já constituídos e estruturas de sociabilidade prévias, mas que subordina todas as determinações ao acontecimento da conversa.

<sup>5</sup> Um exemplo que sintetiza essa mirada sociológica sobre a conversação na comunicação aparece nos trabalhos de Raquel Recuero (2008) a respeito da análise da conversação, método que mantém como base referencial os estudos psicossociológicos da Escola de Palo Alto e a microsociologia da Escola de Chicago.

E sem dúvida a conversa é inseparável de estruturas, de lugares e funções, de interesses e móveis, de ações e reações que lhe são exteriores. Mas ela também possui o poder de subordinar artificialmente todas as determinações, de jogar com elas, ou melhor, de fazer delas as variáveis de uma interação que lhe corresponda. [...] Seria um equívoco pautar a conversa em função dos parceiros já reunidos ou ligados. Mesmo nesse caso, o característico da conversa é redistribuir o que está em jogo, e instaurar interações entre pessoas que supomos dispersas e independentes, e que atravessam a cena aleatoriamente: tanto assim que a conversa é um rumor contraído, e o rumor, uma conversa dilatada, que revelam, ambos, a autonomia da comunicação ou da circulação (Deleuze, 1990, p. 273).

A conversa é essa partilha verbal do comum, uma forma que não se prende aos portadores da fala, mas que organiza a interação social entre as personagens. É coisa necessariamente conflituosa, posto que rearranja elementos díspares e retira-lhes a autoria para fazer correr a diferença entre as partes. Uma vez que se entre em conversação, não há garantias ou promessas de que o sujeito permaneça idêntico a si findado o ato. A conversação é de tal forma acontecimental que instala uma diferença no presente, momento em que a personagem ainda não é ou já não é mais, bem como seus predicados e suas opiniões. Nesse sentido, não se deve falar em uma realidade do corpo oposta à artificialidade da conversa, mas em uma pragmática que se questiona acerca da capacidade de ação da palavra sobre o corpo.

### O ato de fala e seus efeitos incorporais na conversação

Se o cinema resiste aos códigos do presente e à opinião, essa resistência é motivo de uma política própria à conversação cinematográfica, especialmente quando a pensamos como ato de fala. Entendemos a conversação desde uma lógica pragmática da linguagem, com foco nas transformações incorpóreas efetuadas no corpo e no sentido que decorre de tal encontro entre verbo e corpo – lógica essa que, a ver, confabula com o estilo bressaneano de pensar a conversação cinematográfica e os atos de nomeação.

Os atos de fala, anotaram Deleuze e Guattari (2011) em *Mil platôs*, se efetuam nos corpos produzindo transformações incorpóreas. É toda uma política do incorporal que se descreve nos *Mil platôs*, envolvendo um movimento pragmático na direção dos agenciamentos coletivos que efetuam a condição da linguagem. Traçar a pragmática da língua implica reconhecer que há certos pressupostos implícitos na fala, que a fala é também um ato que age sobre determinado corpo.

Se se quer passar a uma definição real do agenciamento coletivo, perguntar-se-á em que consistem os atos imanentes à linguagem, atos que estão em redundâncias com os enunciados ou criam palavras de ordem. Parece que esses atos se definem pelo conjunto das transformações incorpóreas em curso em uma sociedade dada, e que se atribuem aos corpos dessa sociedade. Podemos dar à palavra “corpo” o sentido mais geral (existem corpos morais, as almas são corpos etc.); devemos, entretanto, distinguir as ações e as paixões que afetam esses corpos, e os atos, que são apenas seus atributos não corpóreos, ou que são “o expresso” de um enunciado (Deleuze; Guattari, 2011, p. 19).

Esses atos de fala imanentes à linguagem são palavras de ordem, uma função coextensiva à linguagem que se realiza no enunciado. Tais palavras de ordem não são apenas comandos explícitos, mas quaisquer atos que implicam uma obrigação social. E a linguagem se define pelo conjunto de palavras de ordem que circulam numa língua num determinado momento. De todo modo, a palavra de ordem pressupõe uma relação de redundância entre o ato e o enunciado, entre a linguagem e a transformação incorpórea dos corpos. A política dos incorporais implica reconhecer que mesmo o sentido está imerso em regimes específicos, regimes de dominação, de redundância e de toda sorte de sujeições que se expressam na linguagem e se atribuem aos corpos.

Percebe-se, contudo, no estudo da conversa cinematográfica como ato de fala, que há outras formas como a linguagem age sobre os corpos. É necessário passar da política dos incorporais de *Mil platôs* para a lógica estoica dos incorporais de *Lógica do sentido* (Deleuze, 2015) para ver aí o desvelar-se de uma outra política possível dos atos de fala.

Na leitura deleuzeana dos estoicos, existem duas espécies de coisas no mundo: corpos, com sua física e suas misturas, e os estados de coisas, que são ações ou paixões determinadas pelas misturas de corpos. Neste mundo de corpos há um plano de imanência, ou um fogo primordial, que garante a unidade de todos os corpos existentes no espaço, rompendo qualquer relação de causa e efeito entre eles; todos os corpos são causas, participam da unidade das causas. Mas há qualquer coisa que inexistente enquanto corpo ou estado de coisas, pois não é um existente, mas um efeito, uma qualidade não corpórea que insiste ou subsiste nos corpos. Um atributo lógico de uma variação ideal dos corpos.

Esse efeito incorporal não é outra coisa que a marca de um devir. Se os corpos se inserem num plano de imanência que une todas as causas, é porque

habitam exclusivamente o tempo presente, “um presente cósmico [que] envolve o universo inteiro” (Deleuze, 2015, p. 5); corpos espacializados e presentificados. Mas há um outro tempo no mundo dos estoicos, um tempo que está sempre por vir ou já esquecido, mas que se furta idealmente ao presente dos corpos. É o *Aion*, devir-ilimitado que divide o presente em passado e futuro, em já acontecido e ainda por acontecer; diremos aqui, este tempo é o tempo do acontecimento:

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente ainda, o já e o não: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre os dois ao mesmo tempo, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo mas não o bastante). O ativo e o passivo: pois o acontecimento, sendo impassível, troca-os tanto melhor quanto não é nem um nem outro, mas seu resultado comum (cortar-ser cortado). A causa e o efeito: pois os acontecimentos, não sendo nunca nada mais do que efeitos, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz) (Deleuze, 2015, p. 9).

O tempo acontecimental é a condição mesma da linguagem, não há articulação fora de um campo de sentido que lhe sobressai, aquém e além. A linguagem separa o sujeito e o objeto, o “eu” e o “isso”, distribui atividades e passividades, causas e efeitos, mas só o faz em tanto que o acontecimento é, num só golpe, causa e efeito, ação e paixão, ou, ainda, porque o acontecimento divide infinitamente o efeito do sentido em quase-causalidades reversíveis, divide infinitamente o sentido numa comunidade entre ação e paixão.

O acontecimento da conversação, sob a força do *Aion*, escapa ao mesmo tempo do presente e da opinião, resiste aos códigos da atualidade que incidem no conversar, pois está sempre dividindo o conversar em passado e futuro. Dessa maneira, não se pode ler o ato de fala sem as lentes do acontecimento, em que o ato é reconhecido pelas transformações incorpóreas do corpo expressas pela fala, e assim o cinema de Bressane apresenta os corpos conversantes, sempre anteriores e posteriores ao ato.

E aqui se vê na conversação um ponto de ancoragem das relações entre cinema e linguagem. Não para retornar a uma acepção linguageira do cinema à moda de Metz (1980), que institui a arte cinematográfica enquanto conjunto de

códigos, replicando um entendimento informático dos maquinismos da linguagem – não tanto um cinema *como* linguagem, mas um cinema que *extrai* da linguagem a acontecimentalidade que lhe nutre, essa instância pré-linguística da linguagem anterior às atualizações proposicionais. A conversação faz *jogo*, não é outra coisa senão o nome desse jogo cinematográfico com a linguagem verbal.

Para Deleuze (2015), a proposição abrange três relações, a designação, a manifestação e a significação. Há, ainda, a dimensão do sentido, que não se configura apenas como uma quarta relação da proposição, mas como a condição das outras relações. A relação designante vincula a proposição a um estado de coisas exterior, espécie de identificação de um objeto – “é isto!”; a relação manifestante atribui à proposição um Eu, expressão da crença e do desejo de um sujeito que fala; a relação significante condiciona a proposição a uma dada generalização, uma noção geral que lhe codifica e que faz da proposição uma demonstração do já sabido. Já o sentido, condição de condição, é um efeito da proposição que revela o modo como ali se configuram as relações designantes, manifestantes e significantes.

No momento, atentaremos para o imbricamento das relações proposicionais com a atribuição de um nome próprio. Nesses casos, radicalizam-se as lógicas da proposição. Designar um nome próprio é um instrumento básico de identificação que encerra uma multiplicidade em uma unidade. Toda a multiplicidade que habita o corpo e sua temporalidade passa a ser reconhecida na linguagem pelo nome próprio que lhe foi atribuído. A relação de violência que existe nessa redução da multiplicidade é designada por Derrida (2008, p. 138-139) como “arquiviolência”: “Nomear, dar os nomes que eventualmente será proibido pronunciar, tal é a violência originária da linguagem que consiste em inscrever uma diferença, em classificar, em suspender o vocativo absoluto”. A partir da influência de Derrida (2008), Bentz e Leites (2013) evidenciam como a violência de *Tropa de elite* também implica um processo de atribuir violentamente um nome, prática chamada de violência nominativa. O que ocorre com o nome, contudo, quando passa a brincar com sua lógica identitária? Quando o mesmo nome designa corpos diferentes, quando um corpo reivindica para si um nome já de outrem, quando o corpo ramifica seus nomes? As nomeações tornam-se, de um golpe, verdadeiras e falsas, universais e singulares, reais e possíveis.

Há uma série de blocos cinematográficos extraídos da obra de Júlio Bressane que enfatizam, na conversação, a fragilidade do nome próprio. Veremos, a seguir, alguns desses blocos, tentando demonstrar como eles procuram desestabilizar a dimensão do sentido no seio da conversação cinematográfica.

## Os jogos de nomeação

Num bloco<sup>6</sup> extraído de *O mandarim* (1995) há uma breve interlocução, supérflua até: o personagem da esquerda, interpretado por Fernando Eiras, exclama alegremente: “Sinhô, rei do samba!”, ao que o personagem da direita, interpretado por Gilberto Gil, responde com serenidade: “Olá, Mário” (Figura 1a). As sucintas apresentações dão lugar ao violão em *off*, que conecta este plano ao próximo (Figura 1b), pontuando a conversação. Tão breve troca designante assume, pois, a forma da introdução de personagens e seus nomes.



Figura 1: Gilberto Gil é e não é Sinhô em *O mandarim* (1995) [07:01-07:11]

Fonte: *O mandarim* (1995)

A conversação expressa-se como pura designação, não se prolongando numa caracterização psicológica. Mas na relação com o verdadeiro e o falso própria ao ato designante, “este é Sinhô” torna-se uma proposição duvidosa, ou melhor, procede um desarranjo da designação causado pelo corpo de Gilberto Gil. Qualquer ator ou atriz de grande fama corre o risco de sobrepor-se à personagem, de não conseguir expressar a personagem e recolher-se a um clichê público de si, a afecções e percepções já vividas. A caracterização da personagem Sinhô, na cena em questão, centra-se no nomear – há nas vestimentas indícios da época, mas o corte de cabelo e o brinco criam um descompasso histórico com os anos 1920. Daí que se ponha uma distância entre nome e corpo nomeado, um signo composto – Sinhô/Gilberto Gil – é expresso como efeito fabulatório: eis Gilberto Gil, que interpreta Sinhô, segundo a

<sup>6</sup> Em seus trabalhos tardios, Gilles Deleuze (2006; Deleuze; Guattari, 1992) pensa as ideias propriamente artísticas como *blocos de sensações*. Daí que toda forma de pensamento artístico tenha a consistência de um bloco, de um composto de sensações. Quando invocamos os blocos extraídos dos filmes analisados, dedicamo-nos menos a uma cena ou a uma sequência do que a um delimitado segmento fílmico que expressa a ideia artística em questão. O bloco, portanto, não é um pedaço de filme, mas a ideia expressa por essa materialidade.

personagem Mário Reis<sup>7</sup>, interpretada por Fernando Eiras. De todo modo, quaisquer inexatidões da designação são da ordem do vivido, e nessa conversação fica posto que todo ato de nomeação no cinema é fabulação em alguma medida.

No plano das manifestações ocorre o mesmo tipo de coexistência tensiva entre o corpo vivido e o efeito incorporal da nomeação. Numa dada conversa, uma personagem (à esquerda) pergunta para outra personagem de costas (Figura 2a): “Você é amigo do Mário?” “Sou”, responde ainda de costas a personagem (à direita). “Qual é o seu nome?” “Eu sou Noel Rosa”, diz o respondente, virando-se e revelando o corpo do ator/músico Chico Buarque (Figura 2b). Há ainda uma terceira personagem ao longe que grita “Noel! Noel!”, e é indicada pela conversa como sendo Mário Reis.



Figura 2: Chico Buarque se diz Noel Rosa em *O mandarim* (1995) [56:27-56:52]

Fonte: *O mandarim* (1995)

Certamente, vemos neste bloco um fenômeno semelhante ao anterior, no sentido de desnaturalizar a existência do nome próprio. Contudo, agora, a situação se torna mais complexa. Findada a conversa, passa-se para uma cena de Noel Rosa/Chico Buarque caminhando enquanto sucede, na trilha sonora, a gravação que Mário Reis fez da música *A banda*, canção composta por Chico Buarque (Figura 2c).

<sup>7</sup> Mário Reis, ao contrário do seu interlocutor, é expresso não apenas pela designação que lhe é dada por Gil/Sinhô, mas pelas vestes, pelo estilo do cabelo, pela postura ereta e pelos ombros levantados.

Complica-se a representação de Noel Rosa devido à inscrição de um vínculo entre a voz de Mário Reis cantando *A banda* e o corpo de Chico Buarque dizendo-se Noel. É como se a personagem dissesse uma coisa, mas o filme implicasse outra: “este é Chico Buarque afirmando-se Noel”.

Os blocos cinematográficos aproximam-se cada vez mais de um aspecto metafílmico ou de metaconversa. Outro bloco apresenta o corpo de Caetano Veloso escorado a uma mureta. Uma personagem caminha até ele e Caetano se apresenta: “Eu sou Caetano Veloso” (Figura 3a). Em seguida, há um corte e a conversa continua em outro local e em outro momento. Caetano comenta com aquele que indica ser Mário Reis:

- Quem pediu que eu viesse aqui foi Lamartine Babo!
- Quanta honra!
- Mário, eu queria conhecer você. Conheço Dorival Caymmi, Sílvio Caldas, Orlando, Dalva, fiz parceria com Sinhô!
- Sinhô? Meu mestre, rei do samba! (O mandarim, 1995).

Por fim, há outro corte, e voltamos ao espaço anterior (Figura 3c). Caetano afirma “A solidariedade de um homem pelo seu passado”, e apresenta uma canção a Mário Reis – “Eu a fiz sozinho”. A canção é *Minha mulher*, composta por Caetano Veloso (Figura 3d).



Figura 3: Caetano Veloso é Caetano Veloso em *O mandarim* (1995) [1:16:35-1:18:38]

Fonte: *O mandarim* (1995)

Neste bloco há um curioso jogo no plano da manifestação. O corpo reconhecido enquanto Caetano Veloso nomeia-se, através de um “eu sou”, Caetano Veloso, sendo essa personagem também um compositor. A personagem Caetano é expressa como atributo do corpo Caetano. O que se transforma nesse ato de fala? Há um descompasso fabulatório entre o corpo de Fernando Eiras, transformado pelo nome de Mário Reis, e o corpo de Caetano, transformado pelo próprio nome, como se houvesse uma performance ficcional e um autorretrato documental na mesma conversa. Porém, o autorretratista não documenta sua existência, mas brinca ficcionalmente, feliz pelo encontro com Mário (impossível no que concerne ao documento, já que Mário Reis havia falecido uma década antes, em 1981). De certa maneira, ocorre uma espécie de comentário sobre a própria conversação, pois Caetano, ao afirmar a solidariedade com o passado, diz da vizinhança estabelecida entre distintas gerações da música brasileira, a época de ouro do samba carioca e o Tropicalismo.

### A dimensão do sentido nos jogos de nomeação

O ato de dar nomes nas conversações de Bressane pode conduzir ao que chamamos de abertura da dimensão do sentido. Nesses casos, o cineasta procura a incoerência e o paradoxo, de modo a instalar o espectador em uma procura por um sentido não estabilizável.

Em um bloco de conversação cinematográfica, Caetano alega ter realizado uma parceria com Sinhô – este falecido doze anos antes do nascimento de Caetano –, pois joga com o próprio signo Sinhô/Gilberto Gil, que é presença recorrente na narrativa do filme. Tal ato de fala opera duplamente, tanto no que diz respeito à manifestação, pois caracteriza o sujeito que fala, quanto à significação, pois relaciona a proposição com o vivido. Contudo, a incoerência entre manifestação e significação – “Eu sou Caetano Veloso” e “Fiz parceria com Sinhô” – abre a proposição para a dimensão do sentido. A princípio, poderíamos afirmar que esta afirmação não faz sentido, ou, ainda, questionar em que sentido está sendo enunciada essa proposição incoerente. A resposta a tais questionamentos não é estável e obriga o espectador a pensar e tomar parte na brincadeira metafílmica.

Há outros modos com os quais a dimensão do sentido insurge nos jogos de nomeação da conversação cinematográfica bressaneana. Vamos explorar, aqui, um outro bloco, extraído do filme *Brás Cubas* (1985), para avivar um detalhe importante acerca do sentido dos nomes e sua relação com a designação.

Um homem é apresentado a quatro meninas (Figura 4b): “Dr. Machado de Assis, permita-me lhe apresentar essas quatro jovens modernas, senhoritas também, Tarsila, Pagu, Anita e Cecília (Prazer!) (Prazer!). Jovens e modernas, a combinação explosiva!”. A cena consiste basicamente em nomeações, em atribuir a um corpo uma

identidade, em designá-lo. Contudo, essa breve sequência de designações puras cria um jogo histórico com a tradição modernista brasileira. Eis Machado de Assis diante das jovens modernas, aqui traduzidas de modo livre (Figura 4a), pouco importando a fisionomia ou a diferença etária do objeto do signo (Tarsila do Amaral, nascida em 1886; Anita Malfatti, 1889; Cecília Meireles, 1901; Pagu, 1910, nascida após a morte de Machado, em 1908). Em tão curta conversa, cria-se uma continuidade entre a obra machadiana e o Modernismo brasileiro: num mero cumprimento (Prazer!), Machado é levado por um devir-modernista, ao mesmo tempo em que o Modernismo entra num devir-machadiano.



Figura 4: Machado de Assis modernista, Modernismo machadiano em *Brás Cubas* (1985) [1:16:40-1:17:44]  
Fonte: *Brás Cubas* (1985)

Há, enfim, um bloco extraído de *O mandarim* (1995) que expressa de forma mais radical o modo como o jogo das designações e das significações entra num curto-circuito, abrindo-se para a dimensão do sentido.

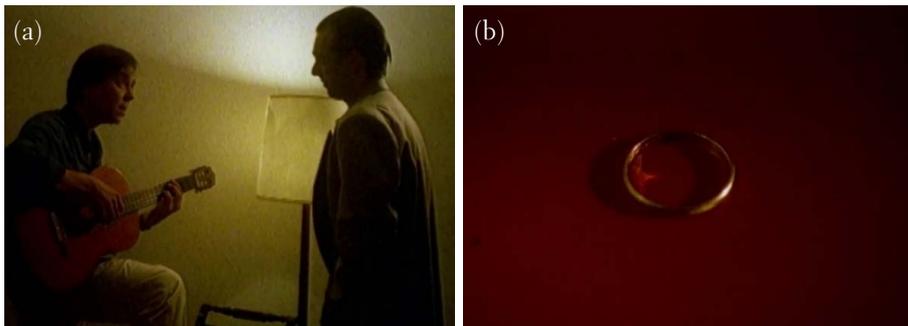


Figura 5: Um só e vários “Toms” povoam *O mandarim* (1995) [1:10:55-1:14:17]  
Fonte: *O mandarim* (1995)

Dois corpos à meia luz, mais um violão (Figura 5a). O corpo à direita diz: “Tom Jobim, que prazer em vê-lo!”, ao que o outro responde com um choro novo

“Para te mostrar, Mário”. Estamos diante de Tom Jobim e Mário Reis encontrando-se para a performance de uma música. Tom Jobim afirma ter escrito o choro com Noel Rosa, e assim o inicia. Ao final da canção, já em outro plano (Figura 5b), ouvem-se duas vozes distintas dizerem em *off*, uma seguida da outra, “Tom Jobim...”, “Tom Jobim!”. No plano da designação, nada de estranho ocorre até este encerramento, no qual o nome do violonista é enunciado por ele próprio e por seu interlocutor. Que motivos teria Mário para designar novamente seu parceiro? E, ainda, por que Tom Jobim fecha a música enunciando seu próprio nome?

Se tomamos a conversação no plano das significações, há lembranças do vivido que auxiliam a entender o jogo. No interior da narrativa fílmica, o ator Fernando Eiras é repetidas vezes designado como Mário Reis. Aqui, quem é designado como Tom Jobim é o ator/músico Edu Lobo. Embora afirme que vai interpretar um choro composto por Noel e Tom, o personagem Tom Jobim performa a faixa *Choro bandido* (1985), composta pelo próprio Edu Lobo e por Chico Buarque e interpretada por ambos em parceria com Tom Jobim. Há, então, uma primeira contradição entre a música anunciada e a música performada, pois a personagem Tom anuncia a música como sua, mas em realidade ela foi composta pelo corpo Edu, um “eu fiz” que é múltiplo por si só. No mesmo filme, Chico Buarque interpreta Noel Rosa, daí que a fala de Edu/Tom sobre a parceria com Noel opera num nível metafílmico, espécie de comentário sobre a cena e sobre a narrativa. Ocorre que, no dueto de Edu/Tom e Mário Reis presente no filme, este último lança-se a cantarolar um acompanhamento estilisticamente semelhante ao de Tom Jobim, mais até do que o cantar de Edu/Tom, uma espécie de “larará” grave, sutil, próximo ao que Tom Jobim realiza em gravações como *Pra dizer adeus* (1981), do álbum *Edu & Tom*, *Tom & Edu*, ou mesmo na versão de *Águas de março* (1974), do álbum *Elis & Tom*. Explica-se então o final, quando ambos designam um ao outro como “Tom Jobim”, ou, ainda, designam no nível metafílmico do comentário um terceiro, o compositor Antônio Carlos Jobim, falecido um ano antes do lançamento do filme, em 1994 – e aí a cena adquire tons cerimoniosos, à guisa de homenagem. A conversação cria, portanto, um devir-Tom Jobim que atravessa ambos os corpos, que os transforma em diferentes aspectos, e leva o jogo das designações a operar no plano da significação um comentário sobre os nomes e seu lugar nos códigos da cultura.

Tal bloco apresenta outra particularidade da relação entre o sentido e o que aqui é expresso como “Tom Jobim”. À medida que todos os nomes e composições remetem a Tom Jobim, é este signo-Tom Jobim que vai povoando a dimensão

do sentido. Tom Jobim vai se tornando o sentido atribuível para tudo e todos na conversação que envolve as personagens. Os caminhos para o entendimento encontram a existência de Tom Jobim como o sentido, um Tom que é passado e futuro, um Tom que já se foi ao mesmo tempo em que está por vir. Vê-se aí que há diferentes jogos de abertura e estabilização do sentido na conversação, e, mesmo quando um único nome irrompe na comunicação, há sempre a possibilidade de que esteja remetendo a uma multiplicidade subterrânea.

### Corpos ungidos por mil batismos

Percebeu-se, diante dos distintos jogos de nomeação e sentido, que há diferentes intensidades de jogo. Em todos eles, a abertura para a dimensão do sentido é limitada, ainda que sutilmente, pelo vivido. Disso não concluímos uma carência do jogo que não atinge sua forma ideal de puro acaso, mas que atua de modo a desorganizar a organização prévia do vivido. Ainda, é justo o vivido que modera a conversação e a impede de cair nas profundezas do não sentido – daí essa conversação que volta uma face para o caos e outra para o cosmos, expressando uma tensão contínua entre essas duas tendências.

Mesmo o uso frequente do verbo *ser*, esse verbo “que, de um modo ou de outro, contamina todos os verbos do sistema, atraindo-os por força de uma autarquia expansionista e entrópica” (Pignatari, 2004, p. 188), não configura nos jogos de nomeação uma estabilização logocêntrica e identitária, mas é o jogo que o toma e o arrasta para um turbilhão de nomes e corpos. Tal recorrência do “eu sou” e do “tu és” soa, acima de tudo, como um gesto lúdico de desmontar a estrutura do *ser* através de uma pragmática falseadora do *ser*, na qual o “é” e o “não é” coexistem numa piscadela.

De todo modo, dados os jogos descritos, é aquele do devir-Tom Jobim que melhor configura a força da conversação desde seu aspecto de insubmissão aos sujeitos falantes, criando um nome que percorre diferentes corpos e produzindo sentido em diferentes níveis, tanto no nível fílmico quanto no metafílmico. O sentido da conversação é a indistinção entre o que ocorre diegeticamente na cena e o que acontece metadiegeticamente, fazendo com que os níveis corram um atrás do outro. Uma conversação cinematográfica, ao expressar o devir, projeta o cinema na direção de *Aion* e do tempo ilimitado do sentido.

Vê-se bem como o nome próprio pode ser um exercício de fabulação. Muito se escreveu sobre o poder identitário do nome, sua capacidade referencial e seu

funcionamento jurídico<sup>8</sup>, mas aqui há um uso guiado pela saturação dos nomes, proliferação dos nomes, delírio dos nomes, atos de fala que sobrepõem e contrapõem os nomes próprios, a ponto de que o “próprio” do nome, como no caso do jogo do Tom Jobim, é justo a impropriedade, é a liberdade de circulação do nome por corpos distintos.

Tal entendimento da liberdade do nome próprio só é possível se percebemos a diferença que tais atos de nomeação estabelecem entre a personagem e o corpo do ator. Os jogos já contam com a compreensão prévia, vivida, de que os corpos ali presentes são demasiado identificáveis, corpos já atrelados a um nome, e contam com a dificuldade que seria atribuir-lhes um nome outro. É como se esses jogos identificassem a personagem como uma transformação incorpórea do corpo do ator, um acontecimento que opera pelo encontro do verbal com as qualidades visuais e sonoras que expressam o corpo atuante no cinema. A partir desses jogos se poderia pôr em evidência todas as relações entre atuante e personagem, especialmente aquelas que contam com um corpo já codificado em demasia e que resistiria à nomeação ficcional. Esse problema percorre não só os estudos de atuação, mas também os do documentário, que desde muito tempo já investiga a complexa relação entre o vivido da cultura e a realidade fabulatória do cinema.

O jogo dos nomes orienta o sentido da conversação cinematográfica bressaneana não rumo à redundância, ao ordenamento, ao controle, mas tampouco à entropia e ao abismo do não sentido. O sentido opera entre o ser e o devir, e a força do paradoxo se expressa nos filmes conforme distintos graus de intensidade. Experimentar o instável no estável e vice-versa, versa assim a canção bressaneana com seus nomes sem gente e esses corpos unguídos por mil batismos.

### Referências bibliográficas

BENTZ, I. M. G.; LEITES, B. B. P. “A violência nominativa em “Tropa de Elite””. *Semeiosis*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 1-13, 2013.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G. “What is the creative act?” In: DELEUZE, G. *Two regimes of madness: Texts and interviews*. Los Angeles: Semiotext(e), 2006. p. 312-324.

<sup>8</sup> Daniel Gomes (2012), em artigo acerca dos trabalhos de Foucault sobre o nome próprio, traça uma linha que passa por Searle e Derrida e que identifica as relações estabelecidas pela filosofia ao longo do século XX (com tons críticos em Derrida e Foucault) entre o nome próprio e a propriedade, bem como suas funções referenciais e jurídicas, especialmente no tópico do nome de autor.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 2.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOMES, D. de O. “Sobre a consideração foucaultiana de nome próprio”. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 34, n. 1, p. 11-24, 2012.

METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PIGNATARI, D. *Semiótica & literatura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RAMOS, C. “Performatividade, gênero e signo: um percurso semiótico entre Austin e Butler”. In: SILVA, A. R. da; PEREIRA, D. R.; CUNHA, J. F. F. da; MACEDO, L.; ABREU, L. F. (org.). *Semiótica da comunicação: estrutura e diferença*. Porto Alegre: UFRGS, 2021. p. 90-103.

RECUERO, R. “Elementos para a análise da conversação na comunicação mediada por computador”. *Verso e Reverso*, São Leopoldo, v. 22, n. 51, 2008.

SILVA, A. R. da; LUCAS, C. de B. “Júlio Bressane e os jogos de designação”. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 19, n. 32, p. 8-17, 2014.

### Referências audiovisuais

ÁGUAS de março. Intérpretes: Tom Jobim e Elis Regina. Compositor: Tom Jobim. In: ELIS & Tom. Los Angeles: Philips, 1974. LP.

BRÁS Cubas. Júlio Bressane, Brasil, 1985.

CHORO bandido. Intérpretes: Chico Buarque e Edu Lobo. Compositor:, Edu Lobo. In: O CORSÁRIO do rei. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. LP.

O MANDARIM. Júlio Bressane, Brasil, 1995.

PRA dizer adeus. Intérpretes: Tom Jobim e Edu Lobo. Compositor: Edu Lobo. In: EDU & Tom, Tom & Edu. Rio de Janeiro: Polygram, Philips, 1981. LP.

submetido em: 28 jul. 2023 | aprovado em: 22 jan. 2024