



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTOS DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS**

JHONATHAN ANTONNY DE SOUSA SANTOS MACHADO

AMBIGUIDADE NA COMÉDIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL

**CAMPINA GRANDE - PB
2018**

JHONATHAN ANTONNY DE SOUSA SANTOS MACHADO

AMBIGUIDADE NA COMÉDIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção de título de Licenciatura Plena em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pelo Departamento de Letras e Artes do Centro de Educação da Universidade Estadual da Paraíba.

Sob orientação do Prof. Dr. Linduarte Pereira Rodrigues.

**CAMPINA GRANDE - PB
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

M149a Machado, Jhonathan Antony de Sousa Santos.
Ambiguidade na comédia cinematográfica nacional
[manuscrito] : / Jhonathan Antony de Sousa Santos
Machado. - 2018.
75 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Educação , 2018.

"Orientação : Prof. Dr. Linduarte Pereira Rodrigues ,
Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."

1. Ambiguidade. 2. Multimodalidade. 3. Comédia brasileira.
4. Semântica. 5. Linguagem.

21. ed. CDD 401.43

JHONATHAN ANTONNY DE SOUSA SANTOS MACHADO

AMBIGUIDADE NA COMÉDIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção de título de Licenciatura Plena em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pelo Departamento de Letras e Artes do Centro de Educação da Universidade Estadual da Paraíba.

Aprovado em: 06 / 06 / 18.

Banca examinadora

Linduarte Pereira Rodrigues 10,0
Prof. Dr. Linduarte Pereira Rodrigues (Orientador)

Tânia Maria Augusto Pereira 10,0
Profa. Dra. Tânia Maria Augusto Pereira (Examinadora)

José Josemir Domingos 10,0
Prof. Dr. José Josemir Domingos (Examinador)

**CAMPINA GRANDE - PB
2018**

Àqueles que não mediram esforços,
incansavelmente e aprazivelmente,
acreditaram e investiram em minha
educação. A vocês dedico este trabalho:
mamãe e papai.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, e imensamente, ao Onipotente, Àquele que me guiou com sua Luz sempre aos melhores caminhos, me dando forças e sabedoria necessárias para que eu pudesse chegar a este momento, a um dos passos mais importantes já dados em minha vida.

Aos meus pais, Josineide e Antonio, meus primeiros professores, responsáveis por minha educação base, o alicerce principal na minha caminhada. Aqueles que arduamente e de forma tão prazerosa, incentivaram, insistiram e nos momentos fáceis e difíceis, acreditaram em mim e em todo meu potencial.

Aos meus irmãos, Mateus e Messias, pelo companheirismo, união, convivência e afeto.

A meu orientador, o Dr. Linduarte Rodrigues, por sua confiança, um imenso agradecimento! Por toda sua paciência durante esses anos, competência, incentivo, exemplo e dedicação para comigo, auxiliando-me de forma ímpar com seus ensinamentos.

Aos meus professores do colegial, os quais muitos contribuíram com suas instruções para que eu pudesse chegar até aqui.

Aos meus amigos de universidade, Hilderlan, Eloíza, Gabriely, Raabe e Jayne, com os quais compartilhei muitos sorrisos, trocas de conhecimentos, bons e maus momentos, sempre me apoiando, tornando-se pessoas fundamentais na minha formação, e que tive a oportunidade de formar um grande laço de amizade.

Àqueles que durante nossas intermináveis conversas, fora do contexto acadêmico, com apoio, incentivo, conselhos, contribuíram de alguma forma, direta ou indireta, meu amigo e padrinho Rogério, meu primo Kleber, e meus grandes amigos irmãos Guilherme, Pedro, Victor, Diego, Matheus, Luan, Rafael e Daniel.

Aos demais amigos e familiares que me impulsionaram e estimularam para que eu pudesse trilhar o caminho da educação e buscar grandes metas.

Aos professores que compuseram a banca examinadora e se dispuseram a avaliar este trabalho, minha gratidão e muito obrigado.

Por fim, agradeço imensamente a cada um de vocês que de alguma maneira se fizeram presentes nessa minha caminhada, para eu pudesse ter a oportunidade de realizar a conclusão deste TCC.

“[...] se alguma relação há entre palavras e sentidos, essa relação é cultural”
(FERRAREZI JR., 2010, p. 81).

RESUMO

Com o advento do cinema e sua propagação pelo mundo, a Sétima Arte tornou-se uma forma de (re)criação de realidades, um meio que descreve a história e espelha o mundo. A película cinematográfica é multimodal, sendo composta por sons, imagens, gestos, expressões e cores, assim havendo uma total relação das linguagens verbais e não verbais. É composta por representação de sujeitos sociais que têm suas identidades moldadas a partir de diversas ideologias, elementos sociais, culturais e históricos, compreendendo uma pluralidade e entrecruzamento de vozes. A linguagem, além de ser uma forma de expressão de pensamento, também é interação, portanto, esta pesquisa tem como interesse estudar o fenômeno linguístico da ambiguidade que ocorre na língua(gem), a partir do momento que os sujeitos sociais dela se apropriam e constroem enunciados com diversos efeitos de sentido, ultrapassando as significações das palavras que em diversos campos são regidas apenas por padrões gramaticais. Diante disso, o estudo buscou respostas para a seguinte questão problema: de que maneira o fenômeno da ambiguidade se impõe produtivo no momento de atualização de sentidos nas linguagens multimodais e na construção de identidades dos sujeitos sociais representados pela comédia cinematográfica brasileira? A pesquisa objetivou identificar, por meio dos estudos semânticos, como o fenômeno da ambiguidade se impõe frente à construção e atualização de sentidos das diversas linguagens presentes na multimodalidade da comédia brasileira. Metodologicamente, utilizou-se de uma base qualitativa para uma pesquisa bibliográfica e documental, em que foram selecionados textos teóricos, descritos e analisados, além de quatro filmes nacionais de comédia: *O concurso* (2013); *As aventuras de Agamenon* (2011); *O auto da compadecida* (2000); e *Cilada.com* (2011). A pesquisa justifica-se por ser de grande valia para o contexto acadêmico, por explorar as diversas significações que os signos verbais e imagéticos podem assumir entre os sujeitos sociais, além dos efeitos de sentido nas linguagens, entendendo como o gênero multimodal fílmico contribui para (re)construção de fatos do cotidiano e identidades dos sujeitos sociais. Diante do exposto, a pesquisa revelou que apropriar-se da língua(gem) e construir enunciados não se limita a buscar significados puramente dicionarizados, percebendo apenas as organizações sintáticas das palavras, mas compreendendo que palavras e imagens estão em constantes transformações e mudanças de sentido e que a multimodalidade é um fenômeno que contribui diretamente nestas atualizações de sentidos estudados no âmbito da semântica contemporânea.

Palavras-chave: Ambiguidade. Multimodalidade. Comédia brasileira. Semântica.

ABSTRACT

With the advent of cinema and its spread throughout the world, Seventh Art has become a form of (re) creation of realities, a medium that describes history and mirrors the world. The cinematographic film is multimodal, being composed of sounds, images, gestures, expressions, colors, thus having a total relation of the verbal and nonverbal languages. It is composed of representation of subjects that have their identities shaped from diverse ideologies, social, cultural and historical elements, comprising a plurality and cross-linking of voices. Language as well as being a form of expression of thought, is also interaction, so this research has as interest to study linguistic phenomena that occur in the language (gem) from the moment that the subjects of it appropriates and construct statements with different effects of sense, surpassing the meanings of words that in several fields are governed only by grammatical patterns. Therefore, this study sought answers to the following problem question: in what way does the phenomenon of ambiguity impose itself productive in the moment of updating meanings in the speeches and in the construction of identities of the subjects represented by the Brazilian cinematographic comedy? The research aimed to identify, through semantic studies, how the phenomenon of ambiguity imposes itself in the construction and updating of meanings of the various languages present in the multimodality of Brazilian comedy. Methodologically, a qualitative basis was used for a bibliographical and documentary research in which theoretical texts were selected, described and analyzed, besides four national comedy films: *The contest*; *The Adventures of Agamemnon*; *The compassionate self*; and *Cilada.com*. The research is justified because it is of great value for the academic context, to explore the different meanings that the verbal and imaginary signs can assume between the subjects, the effects of sense in the languages, trying to understand still how the multimodal filmic genre contributes to) construction of daily facts and identities of subjects. In view of the above, the research revealed that appropriating the language (gem) and constructing utterances is not limited to purely dictionary meanings, perceiving only the syntactic organizations of words, but understanding that words and images are in constant transformation and sense and that multimodality is a phenomenon that contributes directly in these updates of the effects of senses studies in the scope of the contemporary semantics.

Keywords: Ambiguity. Multimodality. Brazilian comedy. Semantics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Citação ambígua na Revista Veja.....	26
Figura 2: Ligue antes de atravessar para o outro lado.....	27
Figura 3: Clientes nunca reclamam da Sinaf.....	28
Figura 4: Comemoração da Sinaf.....	28
Figura 5: Padre se recusa a benzer uma cachorra doente.....	45
Figura 6: João Grilo convencendo o padre a benzer a cachorra.....	45
Figura 7: O padre concorda em benzer a cachorra.....	45
Figura 8: O padre pergunta ao major sobre a rabugem da “bichinha”.....	46
Figura 9: O padre diz que ela é da mais baixa qualidade.....	46
Figura 10: A ira do Major.....	47
Figura 11: A mãe dela é uma “cachorra”.....	47
Figura 12: Dorinha precisa de um “bichinho” de estimação.....	48
Figura 13: Chicó inocente dá dica de vários animais.....	48
Figura 14: Um “bichinho” maior, maior.....	48
Figura 15: Chicó entende a malícia.....	48
Figura 16: Embarcando em uma viagem.....	50
Figura 17: Tão jovens e inocentes.....	50
Figura 18: Uma linda história de amor na cachoeira.....	51
Figura 19: Convidados constrangidos e espantados.....	51
Figura 20: Encontro da empregada e Marconha.....	52
Figura 21: Empregada fala como é seu serviço para o patrão.....	52
Figura 22: Empregada fala sobre seu “escondidinho”.....	53
Figura 23: Marconha muda a feição e sorrir maliciosamente.....	53
Figura 24: O mau-hálito de Mônica.....	55
Figura 25: Ela tem “bafo de onça”.....	55
Figura 26: Bruno não quer fazer “esbaforido” com Mônica.....	56
Figura 27: Despedida entre Agamenon e Isaura.....	57
Figura 28: Isaura tenta consolar Agamenon.....	58
Figura 29: Caio (canto à esquerda) suspeita da sexualidade de Rogério.....	59
Figura 30: Rogério (canto à direita) diz que luta.....	60
Figura 31: Rogério se entusiasma explicando como luta.....	60
Figura 32: Desespero para ligar o carro.....	62

Figura 33: Rogério Carlos na ligação direta.....	62
Figura 34: Rogério conectando os fios.....	62
Figura 35: O carro é ligado.....	63
Figura 36: Conversa a respeito da “vara”.....	64
Figura 37: Reação do recepcionista.....	64
Figura 38: Caio explica onde está a “vara”.....	65
Figura 39: Caio tenta convencer o recepcionista a alugar um quarto.....	66
Figura 40: O recepcionista aluga porque é para juiz federal.....	67
Figura 41: Barulhos estranhos na suíte vizinha.....	68
Figura 42: Fofômeno fazendo embaixadinhas.....	68
Figura 43: Encontro de Agamenon e Fofômeno.....	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
------------------------	-----------

CAPÍTULO I

1 ESTUDOS SEMÂNTICOS.....	15
1.1 A SEMÂNTICA COGNITIVA.....	19
1.2 AMBIGUIDADE E EFEITOS DE SENTIDO.....	22
1.3.1 Homonímia e polissemia.....	29

CAPÍTULO II

2 GÊNEROS TEXTUAIS: A LINGUAGEM MULTIMODAL E AS MÍDIAS DIGITAIS....	34
2.1 LINGUAGENS MULTIMODAIS.....	37
2.2 O CINEMA.....	39
2.2.1 A comédia cinematográfica.....	41

CAPÍTULO III

3 REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA NA COMÉDIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA.....	44
3.1 MULHER E SEXISMO: UM ESTEREÓTIPO SÓCIO-CULTURAL.....	44
3.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE A PARTIR DO ESTERÓTIPO HOMOAFETIVO.....	58

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS.....	73
-------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

O cinema é produto da modernidade, surge como um modo de contar a vida. A linguagem cinematográfica, a qual está impregnada de sensações, desejos, sentimentos, ideologias, tem o poder de projetar ficções, debater temas polêmicos e reviver o passado, buscando representar o humano numa tentativa de influenciar o público consumidor das cenas do cotidiano que atualiza.

Sabe-se o forte poder de comunicação e influência que o cinema, universalmente, apresenta sobre o público, em uma sociedade que valoriza cada vez mais o visual. O gênero fílmico é composto por uma linguagem multimodal, na qual se inserem uma relação de imagens e sons. É texto performático em que se entrecruzam linguagens diversas. Disso decorre sua relevância para o estudo da linguagem e dos efeitos de sentido que se entrelaçam em um texto digital.

Dentro do amplo campo cinematográfico, destaca-se a comédia, gênero que retrata assuntos da realidade social, na perspectiva do humor maldoso, crítico, malicioso, irônico, em forma de protesto etc., mas que na maioria das produções humorísticas está presente uma linguagem repleta de duplos sentidos, apresentando ou não, explicitamente, o objetivo central de sua mensagem, mas conduzindo cada um a refletir e compreender ao seu modo acerca dos conteúdos expostos.

A linguagem como principal meio de comunicação, interação e socialização entre a sociedade, é um elemento que carrega identidades diversas. Assim, as palavras enunciadas pelos sujeitos, de diferentes classes sociais, são compostas por variadas noções de sentido. Portanto, é de grande valia compreender que a linguagem vai além de simples estruturas frasais integradas de sentidos dicionarizados. Imagens, sons, gestos, situações de produção e conhecimentos de mundo permitem inúmeras interpretações sobre os enunciados.

Por meio de um estudo semântico, com ênfase à luz da semântica cognitiva, este trabalho tem por finalidade analisar a ambiguidade no texto multimodal e, conseqüentemente, as diversas noções de sentido que esse fenômeno exerce dentro da linguagem cinematográfica em filmes nacionais de comédia. A partir da contextualização aqui exposta, propomo-nos refletir sobre algumas inquietações que surgem quando se fala das variações de sentido ocorrentes no uso da linguagem, quando produzida em diversos contextos de atualização dos sentidos, e sua relação com a *performance* visual, haja vista se tratar de um gênero de ficção

eminentemente multimodal. Portanto, pretendemos responder as seguintes questões: de que maneira o fenômeno da ambiguidade se impõe produtivo no momento de atualização de sentidos nas linguagens multimodais e na construção de identidades dos sujeitos sociais representados pela comédia cinematográfica brasileira?

Para responder as questões problema de nosso estudo, destacamos o seguinte objetivo central: identificar, por meio dos estudos semânticos, como o fenômeno da ambiguidade se impõe frente à construção e atualização de sentidos das diversas linguagens presentes na multimodalidade da comédia brasileira. Especificamente, esperamos: abordar o uso do ambíguo, suas características semânticas e presença na linguagem; refletir sobre a relação linguagem e produção cinematográfica; abordar a relação entre locutor e interlocutor na cena enunciada, a intencionalidade do falante e as significações contidas na mensagem; destacar como construímos novas realidades e sentidos sobre a linguagem (falas, imagens, palavras etc.), desde a organização cognitiva de nossos espaços mentais por influências sociais, históricas, culturais e ideológicas, até podermos compreender e interpretar as variadas noções de sentido presentes na linguagem cinematográfica.

Para a realização e desenvolvimento deste trabalho, optamos pela pesquisa qualitativa, bibliográfica e documental, em que objetivamos observar, descrever e interpretar o efeito da ambiguidade na linguagem componente do nosso *corpus*, realizando uma comparação interpretativa dos dados em diferentes fontes, a partir das nossas compreensões, buscando novas construções de realidade sobre o que foi coletado.

Partimos de leituras sobre língua, linguagem, gêneros textuais, multimodalidade, cinema e comédia, bem como dos estudos semânticos, enfatizando o fenômeno da ambiguidade. Em seguida, realizamos uma investigação para a seleta do *corpus*, composto por documentos audiovisuais: filmes recolhidos através da ferramenta digital internet, principalmente do Youtube.

A escolha do *corpus* partiu de uma seleção de filmes nacionais de comédia, para chegar a quatro escolhidos, buscando o material que mais se adequasse com nossa pesquisa e apresentasse os melhores dados a serem coletados e analisados. Desse modo, o *corpus* do nosso estudo é composto por quatro filmes: *O concurso* (2013); *O auto da compadecida* (2000); *As aventuras de Agamenon* (2011); *Cilada.com* (2011). As películas exploradas nesta pesquisa a partir da observação e

compreensão das significações negociadas para o acontecimento do texto cinematográfico.

Nos longa-metragens escolhidos, observamos as noções de sentido da linguagem quando utilizada em sua multimodalidade, analisando as diversas significações de palavras e imagens. Foram definidos tais materiais por serem constituídos de inúmeros efeitos de sentido, provocando o humor a partir da representação de fatos do cotidiano: aspectos ambíguos em relação a estereótipos físicos de personagens; às diversas linguagens utilizadas; características da traição nas relações familiares; questões religiosas; as ideologias impostas nas falas de sujeitos de distintas regiões; entre outros fatores que serão elencados ao longo do trabalho. Tornando-se relevante pela extrema importância de se refletir, analisar e discutir a relação entre palavra, imagem e sentidos no cinema brasileiro.

Para tanto, buscando um aprofundamento acerca da estrutura e história do cinema e a comédia cinematográfica, fundamentamos nossa pesquisa em contribuições de teóricos como Kemp (2011), Santos (2002) e Xavier (1988). Para compreendermos linguagens multimodais e gêneros textuais, temos como principais aportes teóricos Zumthor (2007), Rodrigues (2011), Marcuschi (2003; 2008), Araújo (2012) etc. A respeito dos estudos semânticos e suas áreas de pesquisa, como a ambiguidade, estudamos Mussalin e Bentes (2001), Ferrarezi Jr. (2010) Guimarães (2002), Fiorin (2005), Gomes (2003) e Cançado (2013), *a priori*.

O texto fruto desta pesquisa está dividido em três capítulos. No capítulo I, discorreremos sobre os pressupostos teóricos que fundamentam o fenômeno da ambiguidade, homonímia e polissemia. No Capítulo II, direcionamos nosso olhar para o conjunto de textos que compõem o material de nossa análise, divididos nos seguintes tópicos: gêneros textuais, multimodalidade, cinema e comédia cinematográfica. O Capítulo III é destinado à apresentação, descrição e análise dos quatro filmes que compõem o *corpus* de pesquisa. Finalmente, apresentamos as Considerações finais e Referências utilizadas para a realização desse estudo.

CAPÍTULO I

1 ESTUDOS SEMÂNTICOS

A língua como sistema de signos com o passar do tempo sofre constantes mudanças, ocorrendo transformações nas regras gramaticais, as quais a sociedade deve sempre se adaptar. A semântica é a área que busca compreender as diversas significações ocorridas dentro da língua.

A semântica propriamente dita começou no séc. XIX com Michel Bréal. Semântica (*semantiké têchne*) é a “ciência das significações; provém do verbo *sêmainô*, “significar” que, por sua vez, é derivado de “*sêma*” (sinal), em oposição à fonética, “ciência dos sons da fala”. (BRÉAL, 1904 *apud* RECTOR & YUNES, 1980, p. 12)

Como existem os específicos sistemas de regras e signos para cada língua, em cada meio social estão inseridos fatores extralinguísticos que afetam os significados das palavras. Cançado (2013, p. 17) considera que “a Semântica é área linguística que focaliza no estudo do significado das palavras e das sentenças”. Ainda de acordo com a autora:

A Linguística assume que o falante de qualquer língua possui diferentes tipos de conhecimento em sua gramática: o vocabulário adquirido, como pronunciar as palavras, como construir as palavras, como construir as sentenças, e como entender o significado das palavras e das sentenças (CANÇADO, 2013, p. 17).

O significado das palavras não é algo estático, e existem inúmeros elementos linguísticos que são meios de estudos para se analisar os diversos fenômenos que ocorrem nas palavras e nas construções dos enunciados. A semântica é a área que busca investigar e explicar as diversas situações de utilização da língua. Como por exemplo, se o falante profere as seguintes sentenças:

- (1) a – O fogo é extremamente gelado.
- b – Eu vi o monstro do meu amigo.

São duas sentenças que sintaticamente são consideradas corretas, por terem seus sujeitos, artigos, adjetivos, pronomes, bem definidos, mas tanto o falante

quanto um interlocutor, sabe que a frase (1a) em um contexto real é algo impossível, pois é contraditório, e a sentença (1b) pode ter um duplo sentido no termo *monstro*, já que não se sabe se o sujeito viu um monstro que o amigo tem, ou se ele chamou seu colega de monstro, portanto, é necessário um estudo sobre o que está nas entrelinhas. É neste ponto que enfatizamos os estudos semânticos, a fim de analisar também a ocorrência de fatores extralinguísticos que são relevantes para a significação na linguagem.

Cançado (2013, p. 18), em sua pesquisa sobre o fenômeno semântico ironia, traz o seguinte exemplo:

(2) a - Você quer um milhão de dólares sem fazer nada?

b. Não!!! (responde o interlocutor, com uma entonação e uma expressão facial que significam: claro que quero!)

Ao se deparar com a estrutura destas frases, conclui-se que o *não* no enunciado (2b) estará negando o milhão de dólares oferecido por quem pronunciou (2a). Portanto, o enunciado para ser compreendido deverá ir além da sua organização frasal, pois o *não* é irônico, como enfatiza Gomes (2013, p 77), “não são apenas informações fornecidas pela gramática que estão aí envolvidas, mas, principalmente, são informações provenientes de sistemas extragramaticais”, ou seja, casos como a situação entre locutor e interlocutor é que determinarão o que cada um quer dizer, a forma como a palavra está sendo pronunciada.

Guimarães (2002, p. 46), apoiando-se nas perspectivas de Benveniste, afirma que “o modo semântico diz respeito à língua enquanto produtora de mensagens. Não se trata de considerar a sucessão de unidades, mas de considerar o sentido globalmente”, trata-se de compreender o que está além da questão puramente linguística, que está inserido nas produções de enunciados. Desde que internalizamos uma língua, compreendemos os seus múltiplos significados e sentidos, e adaptamos as nossas diversas linguagens para o meio o qual estamos inseridos. “O funcionamento semântico é um pôr em funcionamento a língua, os paradigmas da língua” (GUIMARÃES, 2002, p. 47).

Nesse sentido, na utilização da linguagem para a produção dos enunciados, Araújo (2012, p. 162) aponta que:

[...] a enunciação engloba todo o *evento* da interação verbal e seu entorno, transformando-o em algo único quanto à combinação dos elementos constitutivos: os interlocutores, o horizonte espacial e ideacional que compartilham, o material linguístico escolhido, a entoação empregada, o momento histórico, o propósito da comunicação etc. É uma 'situação de vida'.

Desde o momento que internalizamos e nos apropriamos da língua do local social em que estamos inseridos, nós a utilizamos como principal meio para a interação social, nos adaptamos às diversas formas de ler e escrever, sobre as implicaturas textuais, a partir das variadas linguagens que adquirimos ao longo do tempo na construção de enunciados. Na interação em sociedade, no nosso compartilhamento de ideias, utilizamos diferentes linguagens de acordo com os interlocutores os quais interagimos, adaptamos nossas mensagens às situações de mundo que elas estão sendo produzidas.

Para Martellota (2010, p. 19), “cada grupo social tem um comportamento que lhe é peculiar e isso vai se manifestar também na maneira de falar de seus representantes: os cariocas não falam como os gaúchos ou como os mineiros”. A sociedade é extremamente heterogênea nos seus modos de se vestir, pensar, na cultura, ideologias, crenças etc. e, conseqüentemente, na fala. Portanto, desde o momento que ocorre nossa adaptação sobre a língua, e a utilizamos, estaremos agindo de acordo com as concepções de Ferrarezi Jr. (2010, p. 65), o qual elucida que “uma língua natural é um sistema socializado e culturalmente determinado de representação de mundos e seus eventos”.

As ações praticadas pelo ser humano são regidas de acordo com as situações em que o mesmo possa estar, como um padre em uma igreja, o qual provavelmente irá agir em tal local de acordo com seus princípios morais. Já um cantor de Rock, na hora da sua apresentação, tem a probabilidade praticamente zero de conduzir uma santa missa durante o seu show. Desta mesma forma que agimos de acordo com o meio, nossa adaptação sobre a língua e construção de enunciados é realizada a partir do contexto em que nos inserimos.

A forma de falar de um jornalista apresentador de um jornal televisivo difere da situação como um grupo de amigos em uma mesa de bar conduz sua fala, ou um juiz de direito constrói seus enunciados em comparação com alguém que mora em uma favela e está adaptado às linguagens e gírias de tal local. Uma mesma palavra ou expressão utilizada por cada uma destas pessoas pode ter sentidos diversos,

dependendo do contexto que é produzida. Como por exemplo, o enunciado *A casa caiu*, pode ser utilizado pelo jornalista como uma informação de que houve o desmoronamento de uma construção, mas pronunciada por um delinquente, o enunciado pode remeter a algo que deu errado e ele futuramente sofrerá alguma consequência ruim. Dito isto, nos apoiamos nas palavras de Ferrarezi Jr. (2013, p. 76), o qual propõe em seus estudos sobre a Semântica Cultural que:

Precisamos de um bom conhecimento da língua em estudo (de sua gramática internalizada, de seu funcionamento) e da cultura que a envolve (dos valores, dos princípios de conduta, do conhecimento e da visão de mundo dos falantes etc.) [...] Devemos pressupor que os sentidos são atribuídos às palavras não de forma aleatória, segundo a 'boa vontade' de cada falante, mas que existem princípios norteadores desse processo, tanto princípios intralinguísticos (da própria gramática da língua) como princípios da relação entre a língua e a dimensão extralinguística (princípios da relação entre a língua e os demais fatos culturais).

Estes efeitos de sentido gerados pela língua são ampliados pelos elementos extralinguísticos que se constroem nos textos, ou seja, a algo que está integrado à língua e vai além da significação dicionarizada das palavras. Cada ser humano internaliza uma maneira própria de utilizar a língua, construir seus enunciados, por isso ela é algo em constante transformação histórica, social, ideológica e cultural, pois “a cultura de uma comunidade não apenas interfere na atribuição de sentidos a uma palavra, mas interfere até na própria estrutura gramatical da língua que ali é falada” (FERRAREZI, 2013, p. 72). Língua e sociedade devem ser vistas como um elemento complexo, portanto, devemos perceber a linguagem na qualidade de atividade humana, através da interação. “A língua é vista como um modo de agir: palavras, níveis, mudanças são vistas como meras funções das relações linguagem situação” (GOMES, 2003, p. 125).

Quando se trata da língua como instrumento estático, puramente estrutural, gramatical, sem considerar fatores extralinguísticos, nega-se a autonomia do sujeito falante e ouvinte, e toda a realidade social que constitui e estão integradas nas palavras. Segundo Koch (2006, p. 10),

Nessa concepção de língua como código – portanto, como mero instrumento de comunicação – e de sujeito como (pre)determinado pelo sistema, o texto é visto como simples produto da codificação de um emissor a ser decodificado pelo leitor/ouvinte, bastando a este, para tanto, o conhecimento do código utilizado.

Conseqüentemente, se o leitor produtor de enunciados se adapta a esta concepção de língua, os conhecimentos de mundo de cada um, os efeitos de sentido, as ideologias, transformações históricas, sociais etc., é tudo negado. No geral, ignora-se o que é atualizado pela linguagem. Para Koch (2006, p. 10),

[...] na concepção interacional (dialógica) da língua, os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, sujeitos ativos que – dialogicamente se constroem e são construídos no texto considerando o próprio lugar da interação e da constituição dos interlocutores.

A língua não sendo vista como puramente linguística, materializa-se pela linguagem com o envolvimento de posições socioculturais de cada falante. Dessa forma, os enunciados produzidos são postos como elementos extralinguísticos, pois como afirma Fernandes (2007, p. 23), “[...] é preciso sair do especificamente lingüístico, dirigir-se a outros espaços, para procurar descobrir, descortinar, o que está entre a língua e a fala, e fora delas”.

O sujeito deve se posicionar como falante e leitor reflexivo, capaz de captar as diversas mensagens integradas à língua, associar seus conhecimentos prévios e sócio-cognitivos durante a construção/atualização dos sentidos dos textos.

1.1 A SEMÂNTICA COGNITIVA

A significação sobre tudo o que cerca a nossa realidade é algo que gera discussões nas várias áreas semânticas, pois é de extrema complexidade formar uma ideia única sobre de onde parte o significado das coisas a nossa volta e o nosso entendimento acerca do que apreendemos, quando internalizamos as diversas linguagens.

Para Fiorin (2005, p. 138), “as referências a situações externas à língua sugerem que os significados estão de alguma forma ligados ao mundo, a algo que tomamos (ou construímos), como independente da língua”, ou seja, enquanto algumas semânticas, como por exemplo, a formal, buscam estudar a relação lógica da linguagem com a nossa realidade, para dela extrairmos significados e interpretação das coisas, a semântica cognitiva traz uma perspectiva diferenciada. Mussalim e Bentes (2001, p. 34) explicam que:

A Semântica Cognitiva quer combater a idéia, de fato presente em algumas abordagens formais, de que a linguagem está numa relação de correspondência direta com o mundo. O significado, se afirma na Semântica Cognitiva, não tem nada a ver com a relação de pareamento entre linguagem e mundo. Ao contrário, ele emerge de dentro para fora, e por isto ele é motivado. A significação lingüística emerge de nossas significações corpóreas, dos movimentos de nossos corpos em interação com o meio que nos circunda.

Portanto, como apontam as autoras, a Semântica Cognitiva leva em consideração que o significado é algo experiencial, ou seja, corpóreo, sendo físico e/ou mental.

Gomes (2003), em algumas de suas abordagens a respeito desta semântica, fala sobre a natureza corporal-cinestésica, que se encaixa em modelos cognitivos que fazemos de esquemas de imagens, servindo como base para internalizarmos e compreendermos o significado das coisas. A autora destaca a “origem-percurso-meta”, uma ideia que para entendermos as coisas, através das nossas experiências corporais com o meio, sobre algum objeto, por exemplo, temos um ponto de partida sobre ele, um trajeto e um ponto de chegada, ideia que Mussalim e Bentes (2001) vão chamar de “caminho”. Lenz (2013, p. 39) esclarece que “a maioria de nossos conceitos espaciais deriva da forma como é nosso corpo e como ele funciona no mundo. Compreendemos um corpo como um recipiente”.

Mussalim e Bentes (2001, p. 34) citam o exemplo da compreensão que as crianças têm sobre as primeiras imagens a sua volta. Inicialmente, a criança irá se mover várias vezes em direção a alguma coisa (origem), movimentos que desperta um esquema imagético cinestésico (uma memória de movimento), ou seja, havendo um ponto de partida, em seguida, um percurso e, por fim, um ponto de chegada. Para as autoras,

Esse esquema, que surge diretamente de nossa experiência corpórea com o mundo, ancora o significado de nossas expressões lingüísticas sobre o espaço. Assim sendo, o significado lingüístico não é arbitrário, porque deriva de esquemas sensório-motores. São, portanto, as nossas ações no mundo que nos permitem apreender diretamente esquemas imagéticos espaciais e são esses esquemas que dão significado às nossas expressões lingüísticas. (MUSSALIM & BENTES, 2001, p. 34)

O experiencial deve ser tomado no sentido amplo, considerando os elementos sensório-motores, emocionais, sociais e as capacidades inatas de cada um, pois “o significado é uma questão da cognição em geral, e não um fenômeno pura ou propriamente lingüístico” (MUSSALIM & BENTES, 2001, p. 35). Portanto, com base nas perspectivas da Semântica Cognitiva, percebemos que não serão os significados já impostos na língua que vão sempre e puramente atuar sobre as pessoas, mas a razão e a integração corporal com o meio é que vai projetar e extrair imagens e os elementos que as compõem, e assim criar as significações acerca da realidade em que estamos inseridos e das coisas que nos cercam. Como Perez (2008, p. 95) define,

A representação visual como fenômeno perceptivo e cognitivo é produto de um estímulo luminoso aos nossos órgãos visuais, os olhos. Aquilo que vemos é uma imagem mental formada no cérebro a partir deste estímulo, sendo o aparato cognitivo, portanto, responsável pela interpretação do estímulo que nos chega.

Ao analisarmos um enunciado e/ou imagens a nossa volta, não criamos conceitos sobre as coisas e compreendemos os objetos acerca da realidade ao acaso, mas organizamos nossas leis mentais e realizamos interpretações a partir das representações significativas que temos do mundo e as experiências físicas e sociais em determinados meios culturais, pois “a forma como interpretamos a nossa relação e experiência com o mundo pode ser culturalmente determinada” (LENZ, 2013, p. 39). Seguindo esta perspectiva, de acordo com Gomes (2003, p. 91):

As estruturas conceituais são significativas porque são corporalizadas, nascem das experiências de cada ser humano. Por outro lado, a mente humana atua na criação de realidade no domínio das instituições sociais. Os sistemas de todas as espécies existem porque foram criados pelos seres humanos.

Por meio do nosso sistema cognitivo, compreendemos algo em função de outros conceitos de mundo que já temos internalizados. (Re)construímos realidades e sentidos sobre os objetos a partir de experiências concretas, as quais, por meio da percepção, transferiram os novos significados para domínios abstratos da nossa mente, pois, segundo os estudos de Gomes (2003), baseados nas contribuições de Lakoff, uma das habilidades para a capacidade de conceitualização consiste na projeção metafórica, a partir de estruturas conceituais no domínio físico para

estruturas conceituais no domínio abstrato. “Essa abordagem cognitiva da significação pretende mostrar que os significados nas diferentes línguas não são nem arbitrários nem previsíveis, mas sim motivados pela própria natureza da cognição humana” (GOMES, 2003, p. 87).

Percebe-se que o modo como categorizamos e interpretamos a realidade, parte da nossa interação em corpo e mente com o mundo no qual estamos inseridos. Sendo assim, Lenz (2013, p. 40) enfatiza que “nossos raciocínios, nossa compreensão de mundo e das experiências no mundo, bem como a maneira como vivemos e agimos no mundo, estão inerentemente relacionados à forma como categorizamos”. Para dar sentido e significado a algo, parte-se dos conhecimentos prévios, pelos esquemas imagéticos que os indivíduos têm internalizado, para assim identificarmos e categorizarmos todas as coisas que nos cerca, o que é certo ou errado, o que é cada objeto, aquilo que nos faz bem ou não etc.

1.2 AMBIGUIDADE E EFEITOS DE SENTIDO

Quando se fala de linguagem, seja oral ou escrita, um centro de discussão que é gerado entre estudiosos e pesquisadores, é o que se considera como “certo” ou “errado”, no momento que se utiliza a língua. Pontos de vista não param de surgir a respeito do que é uma linguagem correta ou não, pois devemos sempre nos perguntar se a língua é só gramática, se um texto bem escrito deve valorizar apenas a sintaxe, com palavras que sigam seu sentido literal, suas relações de concordância, subordinação, ordem etc., ou se um enunciado é mais que isso.

Em nossa pesquisa, buscamos estudar a ocorrência da ambiguidade na linguagem cinematográfica brasileira, além dos fenômenos da polissemia e homonímia, expondo o que alguns pesquisadores diferem entre estas propriedades da língua(gem). Ferrarezi Jr. (2010, p. 241) explica que “podemos definir, rigorosamente, ambigüidade como a possibilidade de atribuir mais de um sentido a uma mesma sentença em um mesmo contexto e cenário”.

Como exemplo inicial para discussão acerca dos duplos sentidos presentes nas linguagens, transcrevemos um enunciado nosso escrito na parte inicial do parágrafo anterior a este, “[...] é o que se considera como ‘certo’ ou ‘errado’, *no momento que se utiliza a língua*” (grifos nossos). Observemos este exemplo abaixo, sendo analisado de forma mais detalhada:

(3) No momento que utilizamos a língua.

Se após pronunciar este enunciado, isoladamente, gramaticalmente pela disposição das palavras, apenas considerando a sintaxe, posso ser questionado, pois estou me referindo à utilização de que língua? Pode ser a língua como órgão muscular situado na boca, ou língua como um sistema constituído por palavras, regras, meio de interação etc. Como aponta Ferrarezi Jr. (2010, p. 79), “o sentido não pertence à organicidade da língua, mas lhe é externo”. Partimos, então, para a questão semântica de onde estamos falando, e qual o meio contextual em que foi inserido tal enunciado. Com base nesta exposição, tomamos por base a ideia de Tergolina (2014, p. 4):

Para compreender, o leitor deve fazer inferências, seleções, verificações, pois é assim que ele assume o papel de construtor de sentidos. O sentido de um texto é construído na interação sujeito-texto. Às vezes, acreditamos que sabemos o significado de determinada palavra, porém ao tentarmos estabelecê-lo ele nos foge, isso ocorre pelo fato de, muitas vezes, o significado estabelecer-se a partir de um determinado contexto.

A língua como meio de interação de palavras, carregadas de múltiplos significados, apresenta, no momento da conversa socializada entre locutor e interlocutor, enunciados que podem apresentar inúmeras possibilidades de combinação, permitindo mais de uma interpretação aos elementos do plano de expressão. Esse é o fenômeno da ambiguidade, processo que representa o duplo sentido dentro da língua, ou seja, as palavras estão além de sua significação dicionarizada, mais que simples termos limitados de sentidos, pois não visa apenas a sua organização sintática nas frases. Semanticamente, a linguagem é carregada de diversas noções de sentido, os quais envolvem questões de contextos culturais, sociais, históricos e ideológicos dos indivíduos envolvidos na interlocução.

A concretização de um enunciado depende das suas condições de produção, por quem e para quem é produzido, onde é enunciado e a época a qual é realizado esse determinado acontecimento da linguagem. Observemos na sequência, um caso de ambiguidade expresso em um enunciado, utilizado como exemplo:

(4) No jogo histórico entre Brasil e Alemanha, em disputa pela Copa do Mundo, milhares assistiram a humilhação alemã.

Neste enunciado, se não compreendemos o assunto tratado além das entrelinhas, em rápida análise somos conduzidos a nos questionar sobre quem sofreu a determinada humilhação. Há ocorrência de duplo sentido, pois a organização sintática das palavras leva a duas interpretações: fica a dúvida se o mundo assistiu a uma humilhação que a Alemanha sofreu na Copa do Mundo, ou se foi assistida uma humilhação causada pela seleção alemã, assim, podem ocorrer dois sentidos. Portanto, neste determinado caso, partimos para fatores semânticos, “é necessário que se recorra ao processamento cognitivo da informação contida no enunciado ou termo vago, e isto ocorre por meio da intenção e inferências realizadas pelo falante/ouvinte durante o ato comunicacional” (ROSSA, 2001, p. 22-23). Este exemplo pode ser interpretado corretamente se compreendermos as palavras para além dos fatores estruturais, considerando o contexto social e histórico em que ocorreu determinado fato, e os indivíduos envolvidos no enunciado. Sabemos que a Alemanha humilhou, e não foi humilhada, por golear o Brasil por sete a um na Copa do Mundo. Como aponta Fiorin (2005, p. 52), “uma sentença pode ser ambígua porque a sintaxe prevê diferentes possibilidades de combinação de palavras em constituintes”.

Cançado (2013, p. 70) esclarece que “a ambiguidade é, geralmente, um fenômeno semântico que aparece quando uma simples palavra ou um grupo de palavras é associado a mais de um significado”. Um termo pode exercer várias funções, dependendo do contexto enunciativo, expressar distintos sentidos, sendo essa a principal característica da ambiguidade, que pode ser utilizada de maneira proposital ou inconsciente, por meio de um ato falho, o qual o sujeito falante e/ou escritor expressa determinados enunciados com uma organização sentencial possível a várias interpretações. Abaixo alguns exemplos citados por Cançado (2013, p. 70):

- (5) Eu estou indo para o banco, neste exato momento.
- (6) Homens e mulheres competentes têm os melhores empregos.
- (7) Todos os alunos comeram seis sanduíches.

Os enunciados utilizados pela semantista são exemplos de situações linguísticas que confundem a mente de quem se atente a uma análise mais minuciosa, já que, reafirmando a ideia da autora, não sabemos se o banco é financeiro ou assento, se apenas homens e mulheres competentes têm os melhores empregos, ou só as mulheres competentes, e se todos os alunos comeram seis sanduíches, ou seja, cada um comeu seis, ou todos juntos comeram os únicos seis sanduíches que tinha disponível.

Nos exemplos acima percebemos um caso de ambiguidade sintática, a interpretação de duplo sentido nos enunciados ocorre por conta da organização estrutural dos termos. Para um ouvinte fora deste contexto situacional da linguagem, por exemplo, uma terceira pessoa que não participou da atualização destas expressões, poderá haver uma duvidosa compreensão, então para além da questão sintática, deve-se ir aos fatores extralinguísticos, externos à língua. Com esta exposição, corroboramos com o pensamento de Rossa (2001, p. 40-41):

Supõe-se que exista na mente do locutor uma interpretação precisa das palavras vagas, porém tal interpretação é adaptada à expectativa do contexto do falante e do ouvinte. Aquilo que foi enunciado e tornado manifesto ao ouvinte está adaptado ao contexto, para que a intenção atribuída pelo falante (no seu enunciado) seja o mais relevante possível, possibilitando e proporcionando ao ouvinte a escolha correta do sentido que deverá atribuir às palavras vagas, polissêmicas ou ambíguas.

Portanto, havendo essa série de duplos sentidos, é por meio da situação em que estão inseridos os sujeitos, no ato da fala entre locutor e interlocutor e o contexto entre eles, que o ouvinte mentalmente irá fazer as referências daquelas palavras.

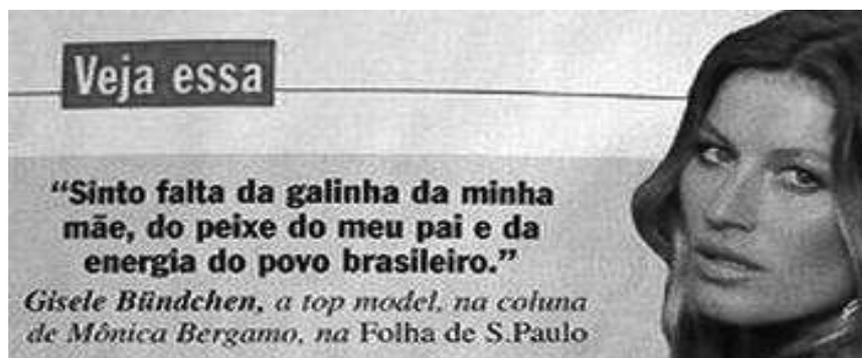
Em meio ao que foi discutido no início deste tópico, quanto à ideia de alguns autores considerarem a ambiguidade como um “problema da língua”, esta propriedade além de ser utilizada como fonte rica para determinados recursos linguísticos, na construção de enunciados em vários meios de comunicação, a exemplo da comédia no cinema ou da publicidade, torna-se relevante afirmarmos que há algumas limitações sobre onde e de quais formas ela foi produzida.

As construções ambíguas, quando propositais, geralmente têm determinadas finalidades, e em meio a isso, há algo a mais nas entrelinhas desses enunciados, o qual não se deve considerar como erro, semanticamente falando, já que, por

exemplo, no cinema, na produção dos roteiros de algumas comédias que são repletas de textos irônicos, temos a oportunidade de observar toda a *performance* das personagens, a forma que a linguagem ambígua é pronunciada, as expressões etc. E então associarmos estas atualizações da linguagem a diversos fatores extralinguísticos. Para Zumthor (2007, p. 31), “A *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”, assim ela atualiza a linguagem, concretizando uma ação, as palavras enunciadas pelos interlocutores e os sentidos que elas possuem integram-se as expressões corporais dos sujeitos. De forma geral, “*performance* se refere a um acontecimento oral e gestual” (ZUMTHOR, 2007, p. 38).

Para Cançado (2012, p. 19), “são fatores extralinguísticos, como a entonação que o falante usa, a sua expressão facial e, às vezes, até seus gestos; [o] campo da prosódia, da expressão corporal etc.”. Mas esse fenômeno linguístico, tão presente em nosso meio, muitas vezes, tem sua construção feita, principalmente, de forma errônea, quanto ao local e/ou por quem o mesmo foi produzido. Vejamos o exemplo apresentado na Figura 1:

Figura 1: Citação ambígua na Revista Veja



Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=19918>

“As condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação social. As palavras têm sentido em conformidade com as formações ideológicas em que os sujeitos (interlocutores) se inscrevem” (FERNANDES, 2007, p. 22). Com base nesta afirmação, por meio de uma análise mais detalhada, percebe-se uma completa confusão de sentidos promovida pela citação da top model brasileira Gisele Bündchen, pois não se levando em consideração o contexto do que trata a notícia, fica a dúvida se a modelo se refere a galinha que a mãe fazia,

ou chama a mãe de galinha; se sente falta do peixe preparado pelo pai ou ele é um “cara peixe”, não no sentido de ser um animal, mas que em algumas partes do Brasil, quando alguém se refere a outra pessoa com a seguinte fala: “*E aí, meu peixe!*”; significa que considera o sujeito um companheiro, amigo etc., e, o último efeito de sentido ocorrido na citação, é se a energia do povo brasileiro está significando força, animação, vigor, ou no sentido das energias renováveis e não renováveis, como leis da física. Portanto, nesta discussão entra em questão fatores contextuais e culturais para o entendimento destes enunciados.

Como aponta Ferrarezi Jr. (2010), vimos que pelo compartilhamento que os falantes fazem de uma mesma língua, percebe-se que os sentidos são construídos socialmente e em meio a uma cultura, por uma sociedade que já tem internalizado em mente os significados das palavras, mas também como elas vão variar, ocorrer efeitos de sentido, de acordo com a situação social em que a língua é empregada. Lenz (2013, p. 33) enfatiza “que os aspectos culturais são importantes na construção dos significados”.

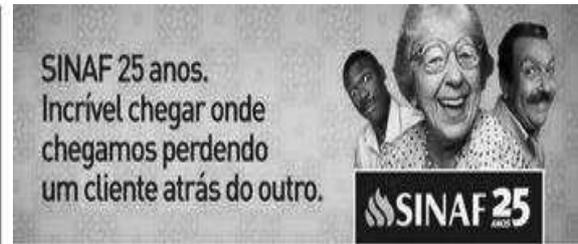
Na citação da modelo, publicada em uma revista de grande influência, a *Veja*, ultrapassa a questão ambígua como meio para construção de sentidos que seja permitido linguisticamente, já que aí a ambiguidade foca principalmente no erro cometido na disposição das palavras e pontuação, diferente da escrita de um roteiro de comédia para o cinema que depois contará com a realização performática dos atores que desenham cada cena.

Já nos próximos exemplos, os efeitos de sentido tornam-se propositais, como propaganda e *marketing*, para que possa atingir com um impacto maior sobre quem realiza a leitura. Vejamos as Figuras 2, 3 e 4:

Figura 2: Ligue antes de atravessar para o outro lado



Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=29166>

Figura 3: Clientes nunca reclamam da Sinaf**Figura 4:** Comemoração da Sinaf

Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=29166>

Todos os exemplos são de uma empresa de funerária, a SINAF, assistência de proteção à família, a qual se utiliza fortemente dos duplos sentidos para criar efeito de humor e uma imagem mais leve quando tratam de situações mais tristes, clientes que procuram caixões para entes queridos que vieram a falecer. Dessa forma, tentando descarregar essa imagem mais forte sobre morte e o ganho de dinheiro vir também a partir destas situações (a venda de caixões), utilizam o recurso de ambiguidade em seus anúncios, como é visto na Figura 2, na qual está situada um outdoor em frente a uma rua em que, provavelmente, passam vários veículos. Então, o enunciado *Ligue antes de atravessar para o outro lado*, pode referir-se a atravessar a pista, de passar de uma calçada de pedestre à outra, mas por levar em consideração a empresa que o produziu, está no sentido de ligar e comprar um caixão, antes de “ir para o outro lado”, ou seja, falecer e ir para algum lugar ainda desconhecido.

Na Figura 3, a empresa afirma *Nossos clientes nunca voltaram para reclamar*, reforçando, então, que seus produtos são de boa qualidade por não haver nenhuma queixa. No entanto, esta reclamação que os “clientes” poderiam fazer perante a empresa, através dos duplos sentidos utilizados no anúncio publicitário, sugere algo ainda impossível de acontecer, pois seriam depoimentos de uma clientela que supostamente nunca poderia reclamar de seu próprio funeral.

Por último, na Figura 4, o anúncio da empresa comemora os 25 anos neste ramo de trabalho, de forma “diferente”, visto que, uma firma que normalmente costuma perder muita clientela tem muitas probabilidades de correr riscos de se tornar um mercado escasso e chegar a falir. No entanto, a empresa expressa o quanto é incrível chegar aonde chegaram, perdendo um cliente atrás do outro. Ironicamente, realiza tal afirmação, novamente se utilizando dos duplos sentidos

possíveis na atualização da linguagem. Diante do exposto, temos em Cumpri (2012, p. 69) que

A ambiguidade de um enunciado não se confunde com o que o linguista define como equívoco. Para ele, um enunciado ou é ou não é ambíguo e a competência (fala) não pode permanecer na indecisão. E quando um enunciado é ambíguo, sua desambiguação suscita num contexto dado.

A análise realizada sobre a citação da modelo e dos anúncios publicitários da empresa SINAF sugere que suas finalidades são bem distintas, sendo proposital ou não. No texto jornalístico, em um anúncio publicitário, ou em um roteiro cinematográfico, mesmo provocando o riso, o efeito do duplo sentido é atualizado mediante uma questão contextual, que permite realizar a atualização situacional da linguagem. Como argumenta Cumpri (2012, p. 69), “todo enunciado interpretado supõe uma atividade complexa de desambiguação inconsciente e quando a ambiguidade é reconhecida é porque a consciência é aflorada”. Por meio da cognição somos conduzidos a construir todos os significados implícitos, compreender o que os efeitos de sentido se referem, perceber qual o objetivo de cada um e se foi proposital ou não.

1.2.1 Homonímia e polissemia

Como já foi discutido anteriormente, a ambiguidade, assim como os fenômenos que a envolvem, como é o caso da polissemia, e também, a homonímia, às vezes são consideradas pelas gramáticas normativas como falhas na língua. Cegalla (2008, p. 311), quando se refere ao conceito de homonímia, ao mesmo tempo revela sua opinião a respeito da ambiguidade, a expõe como um caso defeituoso da língua, ao afirmar que palavras homônimas são determinadas só pelo contexto, por possuírem mesmo som, às vezes mesma grafia, mas significação diferente, as considerando então como casos ambíguos, uma deficiência dos idiomas. Concordamos com a ideia de Ferrarezi Jr. (2010, p. 242), o qual redefine a ambiguidade,

[...] não como uma falha de construção, mas como uma operação em que os interlocutores operam com sentidos dos sinais ou com cenários diferentes para um dado contexto. Há de se observar,

porém que a ambigüidade tem sido definida tradicionalmente como uma ‘falha’ da comunicação, como um ‘vício’. Isso não é correto: na verdade, muitas vezes ela (ou seja, essa possibilidade de operação dupla) é gerada propositalmente pelos interlocutores.

Eis que se formos seguir algumas ideias contrárias a esta de Ferrarezi, a exemplo de algumas gramáticas normativas, como aponta o próprio Cegalla, a respeito da ambigüidade, de esta ser uma falha linguística, acaba-se, muitas vezes, desconsiderando o meio situacional semântico para determinar palavras que se encaixem nesse fenômeno da língua, pois contexto não é um elemento indissociável na construção do texto. Assim, torna-se uma discussão ampla, se considerarmos os duplos sentidos das palavras como “casos de deficiência da língua”. Cançado (2013, p. 65) elucida que:

Todo falante sabe que dar o significado das palavras não é uma tarefa fácil. Às vezes, pensamos que sabemos o significado de determinada palavra, mas, quando tentamos estabelecê-lo exatamente, ele nos foge. Isso se deve ao fato de o significado, na maioria das vezes, estabelecer-se a partir de um determinado contexto.

Vejamos alguns exemplos de palavras homônimas, citadas por Cançado (2012, p. 71):

- | | | |
|--------------|----|--|
| (8) a. banco | { | - instituição financeira |
| | - | - lugar em que se assenta |
| b. manga | { | - fruta |
| | - | - parte do vestuário |
| (9) a. sexta | {- | - conceito abstrato referente a um dia da semana |
| b. cesta | {- | - objeto concreto para se colocar coisas |

Observamos palavras idênticas quanto à escrita em (8), ou muito próximas, em (9), as quais se ampliam pela gama de sentidos em situações que utilizam os termos. Considerando apenas sua organização sintática, no enunciado, não será

suficiente para possíveis situações que ocorra duplos sentidos. “Existem as palavras homógrafas (8), com sentidos totalmente diferentes para a mesma grafia e o mesmo som; e as homófonas, com sentidos totalmente diferentes para o mesmo som de grafias diferentes (9)” (CANÇADO, 2013, p. 71).

Já foi discutido, em tópicos anteriores, o fenômeno da ambiguidade, mas vale retomar a reflexão que este é o fenômeno o qual irá tornar uma palavra ou toda a expressão ambígua a partir da sua construção e organização das palavras no texto, por mais que a mesma, gramaticalmente, não apresente uma série de sentidos. Para deixar mais claro, observemos o exemplo a seguir.

(10) O leão matou uma zebra pulando de um rochedo.

Neste exemplo, observa-se mais de uma interpretação, pois no momento que se enunciou que O leão matou uma zebra após um pulo, após a interpretação, o leitor pode expressar dúvidas se apenas o leão pulou de um rochedo para matar uma zebra, ou o leão a atacou, após unicamente a zebra ter realizado o pulo. Então, o que vale destacar é a palavra *pulando*, um verbo que apresenta apenas o sentido de pular algo ou sobre alguma coisa, não há duplo sentido no seu léxico. Portanto, a ambiguidade está na disposição das palavras e pontuação, ou seja, na organização geral do enunciado, assim causando a dualidade de sentidos. Neste caso, se quiséssemos retirar a ambiguidade, poderíamos reformular este texto das seguintes maneiras:

Possibilidade 1: O leão pulando de um rochedo, atacou a zebra.

Possibilidade 2: A zebra pulando de um rochedo, o leão a atacou.

Já “a homonímia ocorre quando os sentidos da palavra ambígua não são relacionados” (CANÇADO, 2013, p. 71). São aquelas palavras que podem ser idênticas, ou muito próximas, graficamente, ou na pronúncia, mas que são completamente distintas, não só no aspecto da linguagem, como a imagem física também, pois no exemplo de Cançado em (9), quando se refere a *sexta* e *cesta*, além de enorme distinção de sentidos das duas, uma como um dia da semana, e outra, um objeto utilizado para colocar coisas, existe a questão imagético-cognitiva, a *sexta* (dia) que é um termo abstrato, e *cesta* (objeto) que tem uma estrutura

concreta sobre várias formas, podendo ser quadrada, circular, retangular etc. Ainda com base nestes exemplos, podemos complementá-los com a palavra *sesta* que se refere a um repouso após a refeição realizada no almoço.

Por fim, a “polissemia ocorre quando os possíveis sentidos da palavra ambígua têm alguma relação entre si” (CANÇADO, 2013, p. 72), ou seja, para esta autora, as palavras polissêmicas, diferente da homonímia, apresentam características que se aproximam muito, não só por ter mais de um sentido, como também na imagem concreta delas. Observemos o exemplo destacado:

(11) pé: pé de cadeira, pé de mesa, pé de fruta, pé de página etc.
(CANÇADO, 2013, p. 72)

Neste exemplo, segundo as concepções da autora, a palavra *pé* é polissêmica por estar representando um mesmo sentido para todos os contextos dos enunciados. Além do sentido dicionarizado para *pé*, há também a imagem de *pé* como base de algo.

Vejamos outros exemplos:

(12) Será chocante e prejudicial a bomba que vai ser divulgada no jornal, sobre a cidade.

(13) A bomba nuclear que explodirá na cidade irá arrasar tudo.

Nos exemplos acima, o termo *bomba* é polissêmico, porque além de ter a mesma grafia, diferente da homonímia, em ambos os casos, está se referindo a sentidos próximos, em dois contextos e ocasiões distintas. No enunciado 12 está como uma notícia, *bomba* como algo figurado, mas provavelmente se referindo a algo ruim que cairá e prejudicará a cidade; e em 13 refere-se ao objeto concreto, mas também trágico, que cairá sobre a cidade. Portanto, o falante além de pronunciar este termo no seu sentido mais usual, em 13, pela situação e possibilidades que a palavra pode dispor para a criação do enunciado, o locutor amplia os efeitos de sentido, o qual será entendido pelos interlocutores a partir de seus conhecimentos prévios, que irão compreender além do sintático da palavra, mas também o social.

Cançado (2013, p. 72) elucida que “para estabelecer a relação entre as palavras polissêmicas, usamos a nossa intuição de falante e, às vezes, os nossos conhecimentos históricos a respeito dos itens lexicais”. Dito isto, temos no nosso cognitivo o esquema de como é a imagem das coisas e o que elas significam. Portanto, se nos depararmos com a palavra *caixa* em determinados contextos, teremos a ideia de que apresenta duplos sentidos em diferentes situações, sendo polissêmica, porque é um termo que pode ter coincidência tanto na aparência, por exemplo, sendo quadrado ou retangular, com tampa etc., como também na sua significação, um objeto que armazena coisas, mudando, ou não, apenas o material: uma caixa de água, caixa de papelão, caixa térmica, caixa de ferramentas.

Ainda a respeito da palavra *caixa*, lembramo-nos do famoso enunciado da Caixa Econômica Federal: “Vem pra Caixa você também!”. Ou seja, se utilizam da palavra polissêmica para criar um efeito de sentido nesta expressão, que seria de virar um cliente da Caixa, metaforicamente ser mais um a juntar-se a outras pessoas dentro de algo. Compreendemos que significa entrar para uma caixa, não no sentido literal da palavra, mas sim compor o conjunto de clientes da empresa financeira que iniciou seus serviços no Brasil concorrendo sentido com a caixa que guarda/poupa dinheiro: miareiro, cofrinho, porquinho...

CAPÍTULO II

2 GÊNEROS TEXTUAIS: A LINGUAGEM MULTIMODAL E AS MÍDIAS DIGITAIS

Desde o momento que realizamos a compreensão de um texto, seja verbal ou visual, devemos ter a perspectiva de que leitura não se limita à decodificação, entender o superficial, às questões gramaticais, regradas e padronizadas impostas nas palavras. Ler, compreender e interpretar é um processo que necessita o envolvimento de fatores sociais, pois os conhecimentos prévios de mundo atuam de forma direta sobre os textos com os quais nos deparamos. Para Marcuschi (2006, p. 64),

Ler é compreender, e compreender é um processo. Ao reagir a um texto, o leitor produz sentidos, lançando mão do conhecimento partilhado e de um conjunto de contextualizadores, seja do ponto de vista textual, social ou cultural.

Nenhuma língua é estática, não segue um modelo único de regras e estrutura linguística, assim como a sociedade não a utiliza da mesma forma, já que as situações de mundo exigem adaptações das diversas linguagens para construir seus textos. Muitos fatores estão envolvidos na escrita, leitura e pronúncia das palavras, como afirma Antunes (2006, p. 172 - 174), que “se considerem os elementos linguísticos (todo o conjunto de palavras) e a gramática (as normas que regulam a combinação das palavras), elementos de textualização (coesão, coerência, intertextualidade, informatividade) e a situação em que o texto ocorre”.

Na produção dos textos, seja ela realizada oralmente ou escrita, para haver a organização das atividades comunicativas das pessoas existem os gêneros textuais. Esses gêneros compreendem ações sócio-discursivas para a materialização dos textos nos diversos contextos em que ocorra a interação social. São estruturas que compõem os textos orais ou escritos, como forma de organizar a língua de acordo com sua modalidade textual, formas que dependem da situação de produção e o meio em que é produzido. Nessa perspectiva, Marcuschi (2003, p. 20) explica que os gêneros textuais,

[...] caracterizam-se muito mais por suas funções comunicativas, e institucionais do que suas peculiaridades linguísticas e estruturais.

São de difícil definição formal, devendo ser contemplados em seus usos e condicionamentos sócio-pragmáticos caracterizados como práticas sócio-discursivas.

Como afirmado inicialmente, a língua não se limita apenas à gramática e ler um texto vai além de compreender a superficialidade dos enunciados, dos significados dicionarizados das palavras, mas ter a percepção sobre as entrelinhas, um senso crítico quanto ao contexto social, cultural, época e interlocutores que estão envolvidos dentro de um texto. A produção escrita também não deve ser vista apenas como um seguimento da formalidade, o “bem escrever”, segundo a norma culta, o qual tantas vezes limita os efeitos de sentido presentes nas construções de enunciados, por negar a ampliação de significação das palavras, para além de seus significados dicionarizados.

Os gêneros textuais estão integrados à língua, e são indispensáveis na interação entre as pessoas, dessa forma, a língua deve ser percebida mais que uma forma estruturalmente semântica, sintática e morfológica, mas a qual se configura um meio que se inserem inúmeros fatores extralinguísticos, ou seja, as regras gramaticais, a organização de palavras de um texto, suas significações dicionarizadas, questões ortográficas, são elementos textuais apenas superficiais.

Para por a língua em funcionamento, necessita adequar-se ao contexto textual em que está inserida, desde quando nos deparamos com um livro didático escolar, o qual compreende fortemente um ensino tradicional, regado e padronizado sobre a língua, até os diversos outros meios de comunicação, como um texto de uma entrevista, a escrita de um depoimento no *Facebook*, uma carta para um amigo próximo ou para o presidente, uma piada, um poema, uma fábula, uma monografia, um roteiro de cinema etc. Assim são inseridos os gêneros textuais, compreendendo as diversas noções de uso que fazemos, a partir das situações e necessidades.

Nessa concepção se faz relevante perceber que não é apenas a noção puramente gramatical que rege toda a estrutura linguística, pois o extralinguístico sempre será um recurso indispensável, e isto deve ser visto desde nossa base enquanto leitores e produtores de texto, como aponta Araújo (2012, p. 160):

A gramática enquanto compêndio é um livro de referência, como o dicionário também o é, e não um livro didático. Sua função é registrar convenções de uma língua num determinado momento e local, indicando parâmetros que podem ser consultados quando houver

necessidade. A questão é que para desenvolver a competência comunicativa do estudante não basta repetir tais parâmetros, regras ou definições, mas é preciso confrontá-lo com situações de usos da língua e efeitos de sentido, dimensões que estão fora da alçada dessa noção de gramática.

Seja no âmbito escolar, acadêmico, de mundo etc., adaptamos as nossas linguagens aos meios sociais diversos, e os gêneros textuais são suportes de extrema importância que suprem as nossas necessidades de construção de enunciados. A produção textual realizada a partir desta separação e distribuição em gêneros “tem como correlato a própria organização da sociedade, o que nos faz pensar no estudo sócio-histórico dos gêneros textuais como uma das maneiras de entender o próprio funcionamento social da língua” (MARCUSCHI, 2008, p. 208).

Como a língua se transforma constantemente no passar dos anos, os gêneros textuais também evoluem e com o tempo cada vez mais gêneros têm sido criados, ampliando ainda mais os meios de comunicação e construção de sentidos. A globalização da mídia tem servido fortemente para essa ampliação, como argumenta Marcuschi (2003, p. 20), que “nos últimos dois séculos foram as novas tecnologias, em especial as ligadas à área da comunicação, que propiciaram o surgimento de novos gêneros textuais”.

Eles estão presentes em múltiplos suportes tecnológicos, caso do cinema, local de inúmeras formas de linguagens, amplo meio de comunicação, que permite a utilização de diversos outros gêneros, que parte desde o escrito ao oral, em um único meio midiático, para a atividade interativa e comunicativa. “É nesse contexto que os gêneros textuais se constituem como ações sócio-discursivas para agir sobre o mundo e dizer o mundo, constituindo-o de algum modo” (MARCUSCHI, 2003, p. 22). Ainda nos detendo sobre estas perspectivas do surgimento e ampliação de diversos gêneros textuais, como na área da mídia, Marcuschi (2003, p. 19) elucida que:

Hoje, em plena fase da denominada *cultura eletrônica*, com o telefone, o gravador, o rádio, a TV e, particularmente o computador pessoal e sua aplicação mais notável, a *internet*, presenciamos uma explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação, tanto na oralidade como na escrita.

Ainda para Marcuschi (2003, p. 29), “quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente

objetivos específicos em situações sociais particulares”. Portanto, os gêneros textuais são instrumentos que sempre irão compreender a construção e materialização dos textos nos diversos contextos comunicativos e interativos, servindo como suporte para nos determos sobre a língua de acordo com o contexto situacional, sobre o quê, como e para quem se pretendeu construir nossos textos, assim realizando a atualização da linguagem com perspectivas socioculturais, os efeitos de sentido, compreendendo época, o meio e os diversos interlocutores que se apropriam da língua.

2.1 LINGUAGENS MULTIMODAIS

Desde o enorme crescimento e ampliação das mídias digitais, com o avanço das tecnologias, é percebido o quanto as linguagens áudio-visuais cada vez mais estão sendo exploradas e ganharam espaço.

A linguagem é multimodal, além de palavras, é gesto, entoação, expressão, som, imagem, isto é, *performance*, portanto, não há como fugir dos inúmeros efeitos de sentido promovidos por essa diversas modalidades de linguagem. Deve-se perceber a linguagem como uma pluralidade de possibilidades em que a gramática fique apenas como uma base de sistematização da língua. Dessa forma, Vieira e Silvestre (2015, p. 43) explicam que:

[...] a composição textual multimodal tem alimentado as práticas sociais, cuja riqueza de modos de representação utilizados incluem desde imagens, até cores, movimento, som e escrita, haja vista a existência freqüente de evento híbridos de letramentos, constituídos por composições com linguagem verbal, com linguagem visual e com linguagem corporal.

Os gêneros midiáticos trazem a possibilidade de serem explorados diversos fatores extralinguísticos, pois são multifacetados, compostos por linguagens textual-áudio-visual. As formas de interagir e comunicar não se restringem apenas a fala ou texto escrito, pois quase tudo o que está a nossa volta comunica de algum jeito, seja abstrato ou concreto. Para Rodrigues (2011, p. 51):

Somos seres que, como camaleões, mudamos para atender ao chamado da ocasião e garantir a efetiva permanência entre as matérias que são diversas, mas que por suas propriedades se

fundem, solidariamente, em um só corpo, visível, a partir dos olhos, dos ouvidos, do nariz, do toque e do paladar, isto é, através dos sentidos. Porque sendo matéria possui forma, cor, odor, tom, sabor e realiza uma *performance*.

Temos como exemplo as cores, como a definição que, geralmente, o ser humano dá a cor branca de ser leve e da paz; o preto ser algo sombrio, sério, o luto; vermelho remeter ao “quente”, sedutor; rosa ao “feminina” etc. Dessa forma, compreendemos que além dos aspectos visuais, há os fatores gestuais, visuais e de entoação, pois podemos comunicar com diferentes olhares, posições corporal, a forma de pronunciarmos um enunciado de acordo com o sentimento que queremos expressar e nossas experiências sociocognitivas. E se não haver a visualização das coisas, por meio do nosso sistema auditivo ou nosso toque sobre os objetos concretos, o formato e moldura deles também são meios de informação. Para Zumthor (2007, p. 81), “nossos ‘sentidos’, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento”.

Conforme apontam Vieira e Silvestre (2015, p. 45):

Em contextos multimodais, as imagens transformam-se em referências diretas ou indiretas da realidade física e social, sendo necessária uma escolha seletiva, tendo em vista que as sociedades usam imagens como um modo de legitimar argumentos e fatos descritos, entretanto não podemos ignorar que as imagens usadas pelas diversas mídias contribuem com a identificação das formações ideológicas construídas nesses diferentes espaços midiáticos.

É neste contexto da linguagem multimodal que se destaca a forte presença da *performance* dos sujeitos em meio aos gêneros da mídia, como o próprio cinema, os quais atuam e comunicam desde uma palavra pronunciada à roupa utilizada. Assim, para Zumthor (2007, p. 67), “a *performance* é ato de presença no mundo. Nela o mundo está presente. Assim não se pode falar de maneira perfeitamente unívoca”.

O ser humano, como sujeito heterogêneo, é carregado de ideologias, aspectos culturais diversos. Dessa forma, as diversas linguagens e suas multimodalidades se integram a cada um, conforme argumenta Perez (2008, p. 214): “a linguagem impregna o pensamento, nos possibilitando criar realidades diferentes a todo instante” e, seja proposital ou não, a totalidade do sujeito e do mundo, são centros de informação, comunicação e interação socioideológicas.

2.2 O CINEMA

Os estudos sobre o gênero fílmico, ou a sétima arte, e a mídia em geral, têm nos últimos anos se ampliado, sendo que vimos proliferar diversas críticas, principalmente advindas de estudos culturais, sobre a TV e o Cinema como elementos influenciadores, definidores e cooperadores de comportamentos, modelos, estereótipos etc. Segundo Kemp (2011, p. 6-7), “a disseminação do entretenimento doméstico, aliada ao amadurecimento dos estudos sobre cinema, criou uma demanda maciça por obras de referência confiáveis, escritas de forma clara e sem jargões, acerca da história do cinema”.

A partir das primeiras produções cinematográficas, com os pioneiros Irmãos Lumière, no cinema mudo e preto e branco, até os dias atuais, com toda a evolução tecnológica, algo que sempre tem permanecido com o passar de tantas décadas é a possibilidade de recriar realidades sociais e históricas. “O cinema criou e alimentou, ao mesmo tempo, um apetite pelo espetáculo, oferecendo a oportunidade de se recriar o passado, reimaginar o presente e visualizar o futuro” (KEMP, 2011, p. 16).

Com o passar dos anos, vimos surgirem inúmeros gêneros cinematográficos, desde o mais fantasioso, passando por gêneros muitas vezes críticos e irônicos, como o caso da comédia que aborda fatos cotidianos do mundo, de forma sarcástica, possibilitando cada vez mais estudos sobre essa mídia multimodal.

Para Castro (2015, p.11), “qualquer filme é carregado de intencionalidade – o que tem relação com a formação cultural, política, ética e social dos sujeitos”. A era do cinema provocou grandes impactos no meio social, por poder trazer uma visão ampla do que o mundo viveu desde épocas passadas, e vive atualmente, podendo ser considerada uma das formas de arte mais completa, por sua estrutura, estética, as várias linguagens abordadas, como o som, a imagem, *performance* etc., e também por conter fatores contextuais, a historicidade e situações relacionadas à vida cotidiana.

Desde a criação do cinema na Europa e a disseminação desta arte por todo o mundo, o gênero fílmico, além de uma manifestação artística, tem sido uma mídia de extrema riqueza não só na questão econômica, mas também, seguindo as palavras de Kemp (2011), como propaganda e liberdade de expressão, a exemplo de Hollywood, que lucrou muito com a Segunda Guerra Mundial. É um meio no qual se

podem denunciar os problemas vividos pela sociedade, como fez um dos maiores cineastas americanos da história, o comediante Charlie Chaplin. Por meio de um talento inigualável, com condições não tão favoráveis para a sua época, através das telas do cinema, nos mostrou de forma sarcástica vários temas críticos através de suas comédias, o que foi e o que se tornou a sociedade. De acordo com Santos (2002, p. 111),

O cinema não seria, apenas, mecanicamente a imagem e o som, mas a junção de ambos; ou então só a imagem, como forma reverenciadora do *filme mudo*, que defendia Chaplin, e também acrescido de um verdadeiro conjunto de valores morais e estéticos próprios à arte

Através do cinema, por meio dos tantos temas críticos que são explorados nesta arte, o espectador tem a oportunidade de perceber algumas realidades do dia a dia: ampliar a mente sobre o que se imagina que ocorreu e ocorre ao redor do mundo, fazendo-nos refletir de forma mais crítica, com base no que é e como são reproduzidos certos temas recorrentes. Diante disso, Santos (2002, p. 111) afirma que:

A reflexão humana, re/criadora de fatos/mitos e a conseqüente relação contemplativa do espectador com a obra, sob um padrão de leitura estética, certamente terá sido o momento máximo e de sublimação que possa acontecer a partir da arte cênica aglutinada de múltiplos valores.

O cinema está intimamente ligado à imaginação das pessoas. Ele pode (re)construir fatos, transformar a maneira de se ler a história. O advento do cinema criou a possibilidade de fazermos uma leitura “imaginada” da sociedade e da história, na qual tudo estaria ao alcance do nosso olhar. A possibilidade de olhar com os olhos do presente tornou-se possível. Seguindo esta concepção, Xavier (1988, p. 370) expõe:

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera estou em toda a parte, em nenhum lugar, em todos os cantos, ao lado dos personagens, mas sem preencher espaços, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado, vejo muito mais e melhor.

Na sala de projeção, o espectador se transmuta nos protagonistas do filme que ele assiste, toma para si o corpo e alma de seus heróis, e com isso, pode viajar no tempo e no espaço, sem correr qualquer risco. O cinema passa a ser uma das mais, ou a mais perfeita “imitação da vida”, onde idealizamos a realidade e vemos nossos sentimentos mais íntimos por meio de imagens e sons.

2.2.1 A Comédia cinematográfica

Segundo Kemp (2011, p. 13), a respeito da era cinematográfica,

[...] é possível acreditar que o século XXI seja uma espécie de era de ouro para os cinéfilos. O desenvolvimento do vídeo, dos DVDs e dos downloads permite que mais tesouros do cinema mundial do passado e do presente estejam acessíveis do que em qualquer outro momento.

Há inúmeros fatos que comprovam o quanto a era cinematográfica tem crescido não só no meio artístico, como uma fonte para o profissionalismo, mas também no acadêmico, através dos inúmeros pesquisadores que têm se detido e estendido conceitos sobre esta arte.

A criação dos diversos gêneros cinematográficos possibilita ainda mais as áreas de estudos se deterem de forma mais específica e detalhada sobre as tantas possibilidades de pesquisa dentro do cinema. Portanto, seguindo ideia inicial deste trabalho, temos como foco o gênero comédia, analisando-o de forma mais minuciosa a partir das fundamentações, principalmente, de Kemp (2011).

A comédia pode ser classificada como um dos gêneros mais complexos de ser realizada, não só atualmente, mas, principalmente, desde a época do cinema mudo, com todas as dificuldades para fazer um público sorrir, compreender uma piada ambígua, uma ironia, apenas através de gestos, expressões faciais e algumas vezes, por meio de letreiros (legendas). “A comédia muda, embora basicamente associada somente aos astros de sua ‘era de ouro’, como Charlie Chaplin (1889-1977) e Buster Keaton (1895-1966), foi na verdade um dos primeiros e mais populares gêneros do cinema (KEMP, 2011, p. 62).

Ainda de acordo com Kemp (2011, p. 62), “durante a era do cinema mudo, foi na Europa que a comédia começou a desenvolver a lógica e a forma que assumiria

nos anos 1920”. Este tipo de cinema (mudo) se tornara já um grande sucesso em meio à sociedade, a qual estava acostumada com toda a sua forma estrutural, e por mais que fossem poucos os atores comediantes que conseguiam conquistar um público, o sucesso dos filmes cômicos não paravam de crescer, principalmente com atores como Chaplin que retratava “a realidade nua e crua” do que estava ocorrendo atualmente no mundo, com críticas tão fortes e cômicas ao mesmo tempo, como diz o antigo ditado, “era rir, para não chorar”, pelos acontecimentos da época, a exemplo das suas imitações em um de seus filmes, sobre o ditador Hitler, durante a segunda guerra mundial. É com a chegada do som aos filmes que ocorre um impacto no meio cinematográfico, afetando de forma mais forte a maioria dos comediantes. Nas palavras de Kemp (2011, p. 126):

Quando os filmes falados substituíram o cinema mudo na década de 1930, os comediantes tomaram atitudes radicais para se adaptar às novas possibilidades. A tradição inaugurada por Mack Sennett (1880-1960) de comédia física e pastelão foi transformada em uma coreografia verbal em que um ator interpretava o personagem ‘sério’ enquanto o outro desfiava as piadas.

Foi o começo de uma nova era para a comédia, e para os comediantes, adaptar-se a esse novo meio tecnológico no cinema. Kemp (2011, p. 63) expõe que “a chegada do som alterou de forma radical a carreira de muitos atores da comédia muda. Chaplin resistiu aos filmes com diálogos até 1940, com *O grande ditador*, preferindo usar efeitos sonoros em filmes como *Tempos modernos* (1936)”. Por mais dificuldades que se encontrassem com essa nova fase do cinema, a essência do cômico não se perdeu.

Atualmente, vemos o quanto a comédia tem se propagado pelo mundo inteiro, o Brasil tem crescido como um dos maiores produtores de filmes da América Latina, em diversos gêneros cinematográficos, como o cômico, desde produções para um público mais livre, retratando situações e casos da vida cotidiana, com produções que interpretam grandes obras literárias, a exemplo de *O auto da compadecida*, até filmes que carregam um humor mais negro, erótico, fortemente crítico, os quais, muitas vezes, buscam atingir determinado público.

A linguagem deve ser vista como multimodal, e é graças a diversos fatores inseridos na língua que na comédia ocorre, por exemplo, a ambiguidade e ironia, compreendendo a ocorrência dos efeitos de sentido na atualização das linguagens,

explorando a riqueza das palavras, sons e imagens, e suas possibilidades de múltiplos sentidos, os fatores sociais e culturais que as envolvem e as mensagens explícitas e implícitas que carregam.

A comédia no cinema tem esse poder de retratar a realidade cotidiana de forma ambígua, crítica, irônica, maldosa etc., indo além da palavra escrita, mas representando, também, a imagem de determinados sujeitos e/ou fatos e o contexto histórico-social que os envolvem. Aspectos que são transmitidos ao interlocutor e cada um, a partir de seus conhecimentos de mundo, captam e buscam compreender as diversas significações contidas nas mensagens. Portanto, o gênero fílmico, e a sua expressividade cômica, ampliam mais ainda a valorização e riqueza de ambos, explorando-se o texto multimodal, e também compreendendo que fatores sociais, históricos e culturais têm influências na produção dos textos e atualização da linguagem, para assim criar os diversos efeitos de sentido nesse gênero fílmico chamado comédia.

CAPÍTULO III

3 REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA NA COMÉDIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

Neste capítulo, realizamos a descrição e análise dos quatro filmes que compõem nosso *corpus*: *O auto da compadecida*; *Cilada.com*; *As aventuras de Agamenom*; e *O concurso*. Observamos elementos linguísticos e extralinguísticos que compõem as cenas enunciadas, a utilização de recursos verbais e não verbais que corroboram para a representação das situações histórico-sociais utilizadas pelo cinema para gerar efeitos de sentido em gênero de ficção.

Em nosso estudo foi possível perceber que, no cinema, o recurso do áudio e da imagem possibilita uma ampliação do uso de linguagens, explorando-se a multimodalidade e utilizando-se dos fatores sociais, ideológicos, históricos, situacionais etc., que intrinsecamente influenciam na atualização dos efeitos de sentido que aludem do gênero fílmico.

3.1 MULHER E SEXISMO: UM ESTEREÓTIPO SÓCIO-CULTURAL

O filme *O Auto da Compadecida* (2000), desenvolvido no sertão paraibano, explora descrições e características das ambientações e sujeitos nordestinos. Traz as aventuras de dois personagens principais, *João Grilo* (Matheus Nachtergale), um sertanejo mentiroso e esperto, e *Chicó* (Selton Mello), o maior covarde da região. São abordados aspectos religiosos, culturais, familiares, tais como a traição e o amor verdadeiro, o religioso corrupto etc.

Inicialmente, foram analisadas cenas que envolvem a religião, algo fortemente cultuado no Nordeste, por uma sociedade que em grande parte tem fortes crenças e fé religiosa. As imagens e os diálogos presentes nelas servirão como ponto de partida para o entendimento e análise de cenas posteriores, que trazem referências sobre a imagem da mulher, explorando o lado sexista feminino, seja de forma mais amenizada ou pejorativa.

Na cena da Figura 5, que veremos a seguir, João Grilo e Chicó tentam convencer o padre a benzer uma cachorra que estava a ponto de morrer, e o padre se recusa, afirmando que isso é contra os valores morais da Igreja. Logo após (Figura 6), João Grilo saindo da Igreja grita "(...) uma coisa é benzer o motor do

Major Antonio Moraes, outra coisa é benzer a cachorra, do MAJOR ANTONIO MORAES” (Figura 6), com uma entoação mais forte no momento que pronuncia a quem pertence a cachorra e virando o pescoço para que a voz se propague melhor. Dessa forma, compreendemos o fenômeno da repetição das palavras que serve como ênfase no recurso de multimodalidade: entoação. Esta “ação linguística é, portanto, uma ação realizada intencionalmente: o sujeito, ao dizer o que diz, tem certas intenções e quer que pelo menos algumas dessas intenções sejam percebidas pelo seu interlocutor” (OLIVEIRA, 2014, p. 17).

Figura 5: Padre se recusa a benzer uma cachorra doente



Figura 6: João Grilo convencendo o padre a benzer a cachorra



A personagem, além de realizar a sua expressão corporal de olhar para trás e aumentar o tom de voz, utiliza do seu poder de argumentação para convencer, pois após realizar tal fala, o padre com certo receio e medo do Major, diz que irá benzer a cachorra (Figura 7).

Figura 7: O padre concorda em benzer a cachorra



O sentido utilizado pelas personagens para o termo *cachorra* é o mesmo, sabendo que estão se referindo a um animal. Seguindo o contexto desta situação, nas cenas seguintes (Figuras 8 e 9), o padre já com outra personagem, o Major Antonio Moraes, iniciam um diálogo sobre a doença de alguém.

Figura 8: O padre pergunta ao Major sobre a rabugem da “bichinha”



Figura 9: O padre diz que ela é da mais baixa qualidade



O padre pergunta se a “bichinha” está com rabugem, e o Major logo muda sua feição sem entender, pois ele foi até a igreja para que sua filha, que está doente, seja benzida. O padre continua com sua fala, afirma que já viu outra morrer em poucas horas dessa forma, começando pelo rabo, espalhando pelo corpo inteiro, mas que se deve respeito aos enfermos, mesmo sendo da mais baixa qualidade.

Em seguida, reproduzimos o diálogo das duas personagens:

Major: O que o senhor *tá* querendo insinuar? Que por acaso a mãe dela...

Padre: Uma *cachorra!*

Major: O quêêê??? Repita.

Padre: Eu não vejo mal nenhum em repetir, a mãe dela não é mesmo uma *cachorra?!*

Major: Padre, eu só não o mato porque o senhor é padre e *tá* louco.

O Major fica completamente exasperado com o possível desrespeito do padre para com sua filha, como figurativizam as personagens das Figuras 10 e 11:

Figura 10: A ira do Major



Figura 11: A mãe dela é uma “cachorra”



Neste momento, ocorre o duplo sentido para a palavra *cachorra*, tornando-a polissêmica, pois desde as primeiras cenas, o padre referia-se ao animal cachorra, sobre a qual havia discutido com João Grilo. Mas, pelo contexto histórico e social em muitas partes do Brasil, como no próprio Nordeste, que se passa estas cenas, este termo está além do seu sentido literal, sendo, portanto, pejorativo, no sentido figurado, metafórico, de que a cachorra, animal, é um bicho que se relaciona com muitos e descaradamente. Sentido que não encontra coerência para um pai amoroso, o Major, que ama sua filha. Diante disso, a narrativa cinematográfica investe na incompreensão de um padre que inocentemente chama filha e mãe de cachorras, desrespeitando o Major.

Como o Major associou o termo ao sentido de denegrir, mesmo sem está explicitamente dito os vários sentidos para *cachorra*, cognitivamente associamos o que está nas entrelinhas deste termo, dada à situação enunciada, o contexto de cada personagem, a *performance* e reação do Major.

Temos ainda em *O auto da compadecida*, o investimento em outro duplo sentido explorado na conversa entre as personagens Dorinha e Chicó, com foco na atuação performática da mulher. Com a morte da cachorrinha (que ocorreu em outras partes do filme), Dorinha (Figuras 12 e 14) revela a Chicó que se sente muito sozinha após a tragédia, e como resposta ele afirma a mulher do padeiro que ela precisa arrumar um animal de estimação, a partir daí começam os efeitos de sentido

na linguagem na película cinematográfica. Observemos diálogo expresso entre palavras e imagens:

Chicó: Você precisa arrumar um novo bichinho de estimação.

Dorinha: E o que você sugere?

Chicó: Ah, um canário é bom *pra* alegrar.

Dorinha: Eu quero um “*bichinho*” maior, que minha solidão é muito grande.

Chicó: Hum, uma lebre, um preá...

Figura 12: Dorinha precisa de um “bichinho” de estimação



Figura 13: Chicó inocente dá dicas de vários animais



Dorinha: Maior...

Chicó: Um cachorro, um cabrito.

Figura 14: Um “bichinho” maior, maior...



Figura 15: Chicó entende a malícia



Dorinha: Maiooor, maiooor... (A entoação da voz se amplia e toca e sugere sensualidade)

Chicó: Parece que eu tô entendendo.

Inicialmente Chicó mostra-se inocente (Figura 13) sobre qual *bichinho* Dorinha quer, então dá várias dicas de animais, mas a personagem utiliza a palavra *bichinho*, maliciosamente, tornando ambíguo, e para convencer, diz que quer um bicho maior, bem maior, ou seja, querendo o próprio Chicó.

Para Oliveira (2014, p. 15), “usamos as palavras em proferimentos com o intuito de realizar algo para além da compreensão do significado das palavras que constituem as sentenças”. Percebendo a inocência do homem, a mulher utiliza-se não só dos fatores linguísticos das palavras, mas joga seu charme, muda seus gestos, *performance* e, à medida que vai retirando as peças da roupa (Figuras 12 e 14), muda sua entoação de voz, retorce o corpo olhando maliciosamente para Chicó, falando de modo sensual “maior, maior...” (Figura 14). Ela expressa segundas intenções quanto ao *bichinho* de seu querer: o próprio Chicó.

As atitudes da mulher do padeiro na película desenha a *performance* da adúltera. Isso se impõe ao leitor do cinema pela experiência de imagens que orbitam na composição do imaginário popular do povo nordestino, mas também de situações históricas e sociais da vida real, pois o contexto situacional favorece ainda mais, tanto ao que está explícito (a *performance* sensual da personagem) quanto ao implícito, os duplos sentidos na construção do enunciado *bichinho maior*, ou seja, é a dimensão extralinguística subjetiva, em que, pelas experiências de vida do indivíduo, se constrói o sentido (FERRAREZI JR., 2010, p. 114).

O segundo filme analisado foi *Cilada.com* (2011), que conta a história da personagem *Bruno* (Bruno Mazzeo), um publicitário retratado como alguém “frio” em relações amorosas por nunca ter conseguido expressar um “eu te amo” para sua noiva, e em uma festa de casamento conseguiu traí-la. Como vingança, sua ex-noiva publica na internet um vídeo de relacionamento sexual entre os dois, e conseqüentemente, Bruno tem a imagem denegrada perante a sociedade.

Nas cenas seguintes, o duplo sentido contido nas palavras se tornou possível, principalmente, por conta do recurso visual, tornando os enunciados extremamente maliciosos, produzidos de forma não intencional pela personagem.

As duas primeiras cenas se passam no casamento da filha da personagem interpretada pelo ator Marcos Caruso (Figuras 16 e 17), o qual neste momento vai contar brevemente, para os convidados presentes, como foi a história com a sua esposa, desde jovens. Por meio de slides, sem olhar para trás, começa sua exposição. No entanto, outras “personagens” (Figura 17), sem saber de nada, estão atrás da tela “namorando”, realizando movimentos constantes ao mesmo tempo em que o ator fala, tornando a fala dele completamente ambígua e maliciosa, em consonância com o conjunto de gestos dos demais personagens.

Figura 16: Embarcando em uma viagem



Figura 17: Tão jovens e inocentes



Na sequência, apresentamos as falas da personagem pai da noiva:

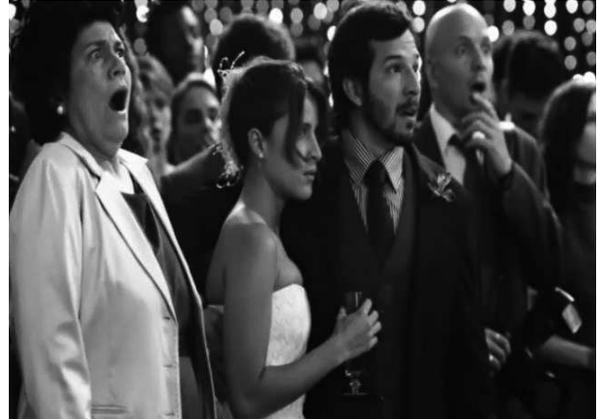
Pai da noiva: Tudo começa em Friburgo, onde a Risoleta e eu começamos a construir a nossa história, nossa linda, linda história de amor (Figura 16). Tão jovens e inocentes, inocentes... aaahh! (longo suspiro). Tempo bom que não volta mais [...] lembra Risoleta, aquele leitinho quente tirado da *teta* da vaca (Figura 18), e Risoleta falava *pra* mim, “olha Zé, cuidado que isso pode te fazer mal”, eu dizia “não, não, não, não, eu quero mais, eu quero mais...”.

Tudo se agrava, como podemos ver nas expressões das personagens que compõem as cenas representadas pelas Figuras 18 e 19:

Figura 18: Uma linda história de amor na cachoeira



Figura 19: Convidados constrangidos e espantados



Ferrarezi (2010, p. 114) explica que “é a dimensão extralingüística, cultural, de âmbito coletivo, social, em que se constrói o sentido que será associado a um sinal-palavra”. Desta forma, percebemos que o enunciado realizado pelo pai da noiva, se estivesse desvinculado das imagens, e também sem o elemento contextual, sintaticamente, o leitor poderia analisar as sentenças sem nenhum duplo sentido, fazendo as referências mais lógicas para o que está sendo dito. No entanto, o acréscimo da imagem performática integrada ao enunciado situacional, gerou uma gama de sentidos maliciosos para o texto da personagem que realizou a fala.

No momento que a personagem fala de sua linda história de amor, no sentido de sentimento verdadeiro que havia entre eles, as personagens por trás começam a se movimentar (Figura 17), referenciado pelas palavras do pai da noiva, criando um ambiente constrangedor no local. Então esse “amor” é expresso como se fosse o próprio ato físico que os demais personagens realizavam na cena adicional em slides utilizada pelo orador. Então chega o ápice da cena, que o pai da noiva fala inocentemente que tomava leite direto da *teta* da vaca (Figura 18), suspirando profundamente, e que sempre queria mais. Contribuindo com a polissemia de sentidos, por trás da tela, novamente por meio da sombra dos outros dois, é visto um movimento como se o homem estivesse em contato com os seios da mulher. A referência de tomar leite da vaca é interpretada pelo público de outra forma, no pejorativo, mostrando uma imagem sexista da mulher. Neste momento, os convidados assustam-se e ficam extremamente constrangidos (Figura 19), assim como os espectadores da cena fílmica, ativamos na mente elementos semânticos de um imaginário erótico, ambíguo. Como afirma Fernandes (2007, p. 27), “não se trata

da realidade física e sim de um objeto imaginário socioideológico”. Portanto, a partir da nossa visualização sobre as imagens concretas e o que já temos previamente internalizado na nossa imaginação, percebemos que essa relação, de acordo com a afirmação de Rodrigues (2011, p. 51),

[...] promove a função latente do ser de poder ver-ouvir-sentir e falar através das várias formas performáticas que existem para possibilitar que as coisas no mundo interajam numa cadeia complexa e dinâmica, promotora e produtora de significações no mundo material que combina imaginação e razão para fazer/trazer sentido ao mundo e a existência.

As próximas cenas são de um momento em que uma empregada vai à residência do seu patrão, Bruno, entretanto, no local, há outra pessoa, e ela começa um diálogo com a personagem Marconha, interpretado por Sérgio Loroza, amigo do patrão da mulher. Em prol do sentido cômico da película cinematográfica, investe-se então numa confusão de entendimento por parte das pretensões de cada um, como demonstram os diálogos em cena destacados pelas figuras seguintes:

Figura 20: Encontro da empregada e Marconha



Figura 21: Empregada fala como é seu serviço para o patrão



Marconha: Aaah, então quer dizer que você já veio aqui é? (entoação maliciosa na voz e expressão facial com segundas intenções)

Empregada: Duas vezes por semana eu venho, às vezes até três. O patrão Bruno não vive sem mim. Ele disse que eu faço tudo do jeitinho que ele gosta.

Marconha: Aaaaah, e o jeitinho que ele gosta é muito diferente do jeitinho que os outros gostam, é? (sorriso extremamente malicioso)

Figura 22: Empregada fala sobre seu “escondidinho”



Figura 23: Marconha muda a feição e sorrir maliciosamente



Empregada: Ele tem umas manias, *pra* falar a verdade.

Marconha: Que manias?

Empregada: O *bicho* adora comer meu escondidinho.

Marconha: Como é que é? (Muda a feição de malicioso para surpresa)

Empregada: Você *tá* pensando que ele come só uma vez? Ele repete até quatro vezes em seguida.

Marconha: Que é isso... quatro vezes em seguida, e você não reclama não? (De volta à malícia).

Empregada: Não, já *tô* até acostumada, cada qual tem o seu jeito, *né!*? O importante é a gente agradar e fazer o *serviço* bem feito.

Antes de a empregada chegar ao apartamento do seu patrão, a personagem Marconha havia marcado um encontro, por telefone, com uma garota de programa, a qual ele nunca havia visto pessoalmente. Quando a empregada chega, o homem inocentemente crê que ela é a “prostituta”, então começa as falas inocentes por parte da mulher e as maliciosas do homem, gerando inúmeros efeitos de sentido, como no começo da conversa que a empregada diz que vai sempre àquele apartamento duas ou até três vezes por semana (Figura 20), mas para realizar seu trabalho doméstico, no entanto por não deixar clara a mensagem que pretendia passar para Marconha, ele logo sorri maliciosamente, e compreende no sentido de constantes encontros íntimos entre ela e seu patrão.

A empregada revela que Bruno (seu patrão) não vive sem ela, por fazer tudo do jeito que ele gosta e que o mesmo tem alguns costumes estranhos, e adora comer o escondidinho dela (Figura 22). Marconha fica extremamente surpreso com a revelação e continua investindo seus enunciados ambíguos (Figura 23), pois enquanto a personagem fala inocentemente sobre *comer seu escondidinho* (referindo-se a uma determinada refeição), Marconha constrói um pensamento maldoso sobre a suposta prostituta. Há sempre “um outro sentido, que foi culturalmente construído, compartilhado e, num momento específico, associado a um sinal-palavra” (FERRAREZI JR., 2010, p. 86).

A personagem finaliza dizendo que gosta de fazer um *serviço* bem feito para seu patrão (Figura 21). No momento que pronuncia este termo *serviço*, mesmo ainda com seu significado literal de realizar um trabalho doméstico, o enunciado torna-se ambíguo pela situação que é produzido, por quem fala (suposta prostituta) e como é recebido por quem ouve (um possível cliente dos serviços sexuais que acreditava ter contratado). A empregada associa serviço ao trabalho doméstico, mas o contexto para Marconha é outro, de um trabalho sexual. Ferrarezi Jr. (2010, p. 116-117) elucida que:

Por falar em contexto, o contexto é para a SCC, como o nome sugere, o que vem antes e depois da palavra, o restante do texto, o texto que precede e sucede o próprio texto, o texto que se junta e que referencia o texto, num entrelaçar de palavras em textos que acabam formando o complexíssimo conjunto de sinais interligados que procuramos entender quando nos comunicamos.

Temos a percepção que há duplo sentido durante todo o diálogo, por termos internalizado na mente o contexto situacional em que se encontra de um lado uma empregada doméstica e de outro uma garota de programa. Então, cognitivamente, associamos os fatores sociais e culturais e construímos a imagem da situação do que poderia ser um “serviço”, para um e outro lado, compreendendo as intencionalidades e objetivos a partir das linguagens utilizadas em prol da construção do cômico no cinema brasileiro.

Concluimos a análise sobre o filme *Cilada.com* com mais algumas cenas que externam a imagem feminina, apresentamos em seguida os diálogos selecionados:

Mônica: Então vamos brindar? A essa noite maravilhosa, fora do trabalho. Ao encontro, ao reencontro, aos novos encontros, à amizade que pode crescer um pouquinho. (Neste momento a câmera foca na boca da personagem e no olhar tenso de Bruno)

Figura 24: O mau-hálito de Mônica



Bruno: Só um segundinho. (Após um grande suspiro, a personagem entende tudo)

Neste momento, Bruno liga para seu amigo Sandro (Figura 25):

Figura 25: Ela tem “bafo de onça”



Sandro: *Bafo de onça* é?

Bruno: Cara, você não tá entendendo, o beijo da mulher deve ser tipo arma química.

Por fim, Bruno decide encerrar o encontro com Mônica (Figura 26):

Figura 26: Bruno não quer fazer “esbaforido” com Mônica



Bruno: Olha, Mônica, a gente se conhece há pouco tempo, eu não queria fazer *esbaforido*, *esbaforido* no sentido de precipitado, não de bafo.

Bruno tem a certeza que Mônica tem mau hálito. Enquanto ela fala (Figura 24) sensualmente, tentando convencer Bruno sobre uma possível relação íntima, a câmera foca na boca da personagem, e a expressão facial do ator, completamente tenso, revela seu descontentamento, já que pede licença depois de um longo suspiro e a voz permanece com uma entoação agonizante.

Observamos o uso de duas expressões ambíguas. Primeiro, Sandro (Figura 25) expressa *bafo de onça* para se referir ao mau hálito da mulher. Ele utiliza-se de uma expressão já conhecida socialmente e internalizada culturalmente. Tomando por base nossos conhecimentos prévios de que a onça come carne crua e “não escova os dentes”, é possível que o bicho tenha um hálito extremamente desagradável. A associação com as imagens do mundo animal é possível e necessária para a compreensão das cenas representadas pela linguagem cinematográfica em análise. Ela permite-nos entender que, como afirma Lenz (2013,), as palavras são compreendidas a partir da integração de conhecimento de mundo, experiências, percepções, culturas, comportamentos sociais, convenções etc.. Sendo o discursivo, figurativizações das imagens que possuímos de nossas práticas socioculturais com os homens e os objetos que ordenam o mundo (RODRIGUES, 2011).

A segunda expressão que apresenta duplo sentido é percebida no momento que Bruno constrói sua fala, utilizando-se da palavra *esbaforido*. Pelo que está ocorrendo no contexto social entre eles, assim como ele próprio se autocorrige, enquanto cheira o vinho para não sentir o mau hálito da moça/“onça” (Figura 26). Vê-se assim que, após a personagem ter a noção do quanto gerou de desconforto ao seu interlocutor, mediante a utilização de um sentido maldoso na construção de seu enunciado, ele tenta desfazer o clima de desânimo entre eles, explicando que *esbaforido* está no sentido de ser precipitado, rápido com algum relacionamento. Uma tentativa forçada, malsucedida, de tentar atribuir um sentido “corretivo” que figura de forma forçada, pois o clima entre eles foi estabelecido por uma base semântica da incompletude, do desacordo.

O próximo filme é *As Aventuras de Agamenon* (2011), o qual expõe vários acontecimentos que ocorreram na vida real, como uma espécie de documentário, mas tratando de forma cômica a tragédia do Titanic, o Holocausto e a figura de Osama Bin Laden. Também acontecimentos como a polêmica do suposto envolvimento do ex-jogador Ronaldo Fenômeno com travestis. Tudo descrito na película de forma ambígua e sarcástica.

Para nossa análise, inicialmente, destacamos como o fenômeno do adultério é novamente atualizado, como já observado com a mulher do padeiro em *O auto da compadecida*. Vejamos os recortes das cenas selecionadas:

Figura 27: Despedida entre Agamenon e Isaura



Agamenon: Isaura, você não sabe o quanto que eu tô sofrendo.

Isaura: Não fica assim não, Agamenon. Eu não vou ficar sozinha, eles estão todos aqui, o leiteiro, o padeiro, o encanador, o salvavidas... não vai faltar nada lá em casa, meu amor.

Figura 28: Isaura tenta consolar Agamenon



A ambiguidade presente nestas cenas está muito forte na representação verbal, mas também na imagem dos personagens, a *performance* deles e o que cada um está representando para gerar efeitos de sentido nas cenas. O repórter Agamenon, interpretado por Marcelo Adnet, com o braço esquerdo levantado (Figura 27) está se despedindo de sua esposa Isaura, a atriz Luana Piovani, para ir à guerra, e logo em seguida, ela grita que ele não deve se preocupar, pois nada faltará à sua casa enquanto seu marido estiver fora. Neste instante da cena, vários homens em volta da mulher surgem acenando e com certo ar de deboche e excitação.

Isaura, com uma entoação de voz e expressão facial de extrema felicidade, sorri espontaneamente (Figura 28), demonstra alívio com a ida do marido, já que acredita que não vai lhe faltar nada em casa. O enunciado que sugere esse fato está carregado de duplo sentido, permite atualizar um conjunto de referências em que cognitivamente, concorrem sentidos entre o mundo profissional masculino e o fetiche que envolve o imaginário erótico de homens e mulheres: encanador, o leiteiro, o entregador de pizza etc.

3.2 A CONTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE A PARTIR DO ESTEREÓTIPO HOMOAFETIVO

A temática do filme *O Concurso* (2013) remonta uma aventura de três candidatos brasileiros (vividos pelos atores Fábio Porchat, Rodrigo Pandolfo e

Anderson Di Rizzi) que disputam uma vaga para juiz federal na final de um concurso público, realizada no Rio de Janeiro, e um malandro (Danton Mello), que os ajudará nessa meta. Cada um representa uma parte do país, sendo eles Ceará, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. Nessa variação social entre sujeitos de diversas regiões, culturas, o longa-metragem “brinca” com os estereótipos das personagens: o gaúcho é o homossexual; o cearense, o ingênuo; e o carioca, malandro.

Para a construção dessa categoria de análise, utilizamos os filmes *O concurso*, além de uma sequência de cenas de *As aventuras de Agamenon*, em que evidenciamos o estereótipo homossexual, representado na comédia brasileira, a qual em sua grande parte explora o lado pejorativo, utilizando de elementos históricos e culturais já cristalizados na nossa sociedade. Observemos, a seguir, os destaques das cenas analisadas:

Caio: Gaúcho que não come carne!? Só falta dizer que é porque faz regime.

Rogério: Eu faço regime.

Caio: Não come carne, faz regime... (a expressão facial e a voz em um tom malicioso)

Figura 29: Caio (canto à esquerda) suspeita da sexualidade de Rogério



Rogério: Eu luto.

Caio: Sei...

Figura 30: Rogério (canto à direita) diz que luta



Rogério: Toda quinta-feira em Pelotas-RS, eu treino com um companheiro... com um colega, um colega, um colega (rapidamente conserta sua fala achando não ter ficado tão condizente para a situação). A sensação de imobilizar um corpo humano embaixo do meu, o suor do confronto, a energia varonil dos corpos compatíveis em cima do tatame... (é interrompido).

Figura 31: Rogério se entusiasma explicando como luta



Para Ferrarezi (2010, p. 74), “a língua tem que dar conta de representar tudo o que a cultura contempla, pois tudo o que pensamos e fazemos deve, de alguma forma, poder ser representado pela língua que falamos”. Assim sendo, em *O concurso*, a personagem mais estereotipada é Rogério (Figura 31), por realizar ações e/ou falas que sarcasticamente ironizam sua imagem. Nas cenas, Caio (Figura 29) questiona a sexualidade de Rogério, por não comer carne e fazer regime. Então, o gaúcho contra-argumenta que luta. Entretanto, seus gestos, feição, a fala cada vez mais tensa, as expressões indefinidas e sugestivas, utilizadas como um companheiro, um corpo humano embaixo do meu, a energia varonil dos corpos

compatíveis, vai tornando sua “defesa” ainda mais complexa, pois sua fala é ambígua (Figura 31).

No filme entram em questão os fatores ideológicos impregnados sobre o gaúcho, como ele constrói sua fala e a internaliza com uma atuação performática fora do comum para a situação de todas as personagens, que se dizem héteros. Conforme Rodrigues (2011, p. 53), há na linguagem “uma movência de sentidos e identidades que formam/forjam sujeitos”, tais como a personagem gaúcha, que utiliza as palavras de forma “tensa/intensa”, o que se amplia pela escolha do lugar onde a personagem mora, *Pelotas*, palavra com duplo sentido: cidade, que culturalmente a sociedade atribui aos pelotenses a “fama” de homossexuais, e também por referenciar um objeto fálico/doce que faz lembrar brincadeira de meninos. Portanto, observa-se que a utilização desta palavra, no roteiro do texto em análise, permite a ampliação das características do estereótipo homoafetivo, em prol da garantia do valor de associação entre Rogério e a suposta identidade gay do gaúcho.

A escolha do nome da personagem também pode gerar efeitos de sentido. Em muitos circos pelo Brasil, há um número durante as apresentações que algum palhaço se apresenta como uma travesti, e veste-se com peças de roupas femininas, peruca, maquiagem, e começa a cantar uma música em homenagem a um provável amante seu, que a deixou. Este homem que teve o caso com a travesti representada pelo circense se chama Rogério, sendo seu nome citado inúmeras vezes na letra musical. No circo, ela descreve Rogério como alguém alto e loiro, justamente as mesmas características da personagem homossexual do filme.

Compreendemos nas entrelinhas que todas estas descrições e características sobre Rogério, foram uma escolha intencional e proposital, construindo uma identidade que vai sendo negociada ao longo do filme, como demonstram as demais cenas em destaque:

Rogério Carlos: É ligação direta.

Caio: Ligação direta é uma “chupeta”, a gente precisa dessa (palavrão) agora.

Figura 32: Desespero para ligar o carro



Rogério Carlos: Tá, eu faço, eu faço, eu sei fazer.

Caio: Faz, faz...

Figura 33: Rogério Carlos na ligação direta



Rogério Carlos: Calma, calma...

Figura 34: Rogério conectando os fios



Caio: Vai, Rogério Calos, vai, Rogério Carlos... isso, isso, isso, vai, aaaaaah... ROGÉRIO CARLOS! (Enfim o carro liga)

Figura 35: O carro é ligado



Este momento do diálogo entre as personagens acontece durante uma tentativa desesperadora em que eles precisam ligar um carro (Figura 32) para escaparem de uma gangue na favela.

Não apenas pelos enunciados produzidos pelas personagens, mas também pelos aspectos performáticos na cena, compreendemos que há investimento no duplo sentido de expressões como *faço/fazer* e *ligação direta*, bem como no enunciado “Vai, Rogério Carlos, vai, Rogério Carlos... isso, isso, isso, vai aaaaaah... ROGÉRIO CARLOS!”, atuando como sugestão de ato sexual, empreendimento de possibilidade de leitura que aposta no cognitivo do cinéfilo em prol do desenvolvimento de pensamentos maliciosos.

Quando se concretiza a “ligação direta” no sentido literal, ou seja, finalmente liga o carro, Caio enuncia a frase “aaaaaah... ROGÉRIO CARLOS” (Figura 35) em um tom de alegria/alívio, por seu amigo ter conseguido ligar o carro. Mas, interligando todos os elementos integrantes da cena, como o tom de voz das personagens, as expressões faciais de Caio, as palavras por eles enunciadas, os fatores culturais de ambos, como os de Rogério ser “gaúcho”, temos outra interpretação: eles estariam em um ato sexual homoafetivo.

Ferrarezi Jr. (2010, p. 71) explica que “as interjeições assumem, no processo comunicativo, o *lugar de*, porque atuam exatamente como o restante da língua, representando elementos e eventos de um mundo em questão”. Neste caso, a interjeição “aaaaah”, utilizada por Caio, traz ainda mais malícia à cena, que é pronunciada com muita excitação, podendo ser sexual, mas na situação da cena, representa o extremo alívio de tudo ter dado certo.

Em outra cena, a personagem Rogério inicia um diálogo baseado numa ocorrência do dia anterior. Eles quase foram assassinados por homens de uma gangue, enquanto tentavam comprar o gabarito da prova que iriam fazer para juiz federal. Por estarem falando ao celular, e tratando de algo ilegal, utilizam palavras com duplos sentidos para se referir ao gabarito. Observe o diálogo:

Rogério: Eu tô te ligando a respeito do... do...

Bernardo: Usa um codinome (Rogério olha para o título do livro jurídico nas mãos de Bernardo)

Figura 36: Conversa a respeito da “vara”



Rogério: Da “vara” de ontem.

Caio: Vara? Que vara?

Rogério: A “vara” que quase matou a gente.

Caio: Vara que quase matou a gente?

Figura 37: Reação do recepcionista



Rogério: A “vara”, “vara”, “vara assassina”, a “vara”.

Caio: Aaaaah, a “vara assassina”, que quase matou a gente, tô ligado.

Rogério: Onde é que a gente pega a “vara”?

Caio: O “cara” da “vara” tá lá no Morro da Samambaia.

Rogério: Tá! O cara da “vara” tá lá no Morro da Samambaia.

Figura 38: Caio explica onde está a “vara”



Caio: Pode ficar relaxado que o morro é “tranquilex”! Tem até *programa cultural*.

Rogério: Ele disse que é “tranquilex”, é *programa cultural*... mas tem uma condição, entrar, pegar a “vara” e vazar.

Caio: Pego vocês no hotel, abraço!

Rogério: Abraço! Temos a vara, temos a vara. (Extrema felicidade e o recepcionista quase passando mal, discretamente escutando a conversa)

Novamente, o foco centra-se, principalmente, no gaúcho, pronunciando palavras carregadas de efeitos de sentido, com um tom de voz mais afeminado que acaba tornando a situação ainda mais constrangedora. No momento que Rogério fala com Caio sobre o gabarito, ele olha para o título do livro nas mãos da personagem Bernardo (Figura 36), que está escrito “Distribuição de varas administrativas”, o qual se refere a algo jurídico. A personagem lê e utiliza “vara” no

lugar de *gabarito*, para não correr nenhum risco. Imediatamente começamos a compreender os efeitos de sentido que ocorrem na cena, pois ao enunciar para Caio se ele se lembra da “vara de ontem”, o recepcionista (Figura 37), que é homossexual, sem entender a questão contextual em que estão sendo produzidas aquelas falas, esboça uma reação tensa de prazer sexual, muda sua feição, suspira profundamente, e se abana como se estivesse suando do calor repentino do momento.

Caio explica que a “vara” (*gabarito*) está no Morro da Samambaia, e que é muito tranquilo, um *programa cultural* (Figura 38), que seriam apresentações e atividades culturais sobre o local e com as pessoas que lá residem etc. Rogério fala alto e com uma entoação muito alegre e forte para os amigos, afirmando já ter “a vara” e que é *programa cultural*. A palavra *programa* é utilizada com duplo sentido, torna-se polissêmica, pois naquele contexto ela não tem o sentido de apresentação de algo ou uma atividade cultural, mas pela expressão naquela situação, está impregnada de referências maliciosas, acaba abordando o significado de um encontro com garoto(a) de programa. “Isso só é possível, ou seja, usar um mesmo sinal-palavra associado a diferentes sentidos, porque os sentidos não são fixos e pré-determinados” (FERRAREZI JR., 2010, p. 84).

Concluindo a análise sobre *O concurso*, as próximas cenas enfatizam representações do recepcionista em diálogo com Caio acerca do aluguel de um quarto. Observemos:

Figura 39: Caio tenta convencer o recepcionista a alugar um quarto



Caio: Chega aí, irmão! Tem como dar um jeito de auxiliar a rapaziada? Eles têm prova na segunda, *pra* juiz, sabe como é que é, né!?

Recepcionista: Juiz?

Caio: Federal. Sacou?

Recepcionista: *Pra* juiz federal, EU DOU! Com jeito.

Figura 40: O recepcionista aluga porque é para juiz federal



As cenas em destaque são acompanhadas por um diálogo entre Caio e o recepcionista de um hotel, o qual afirma para os outros três, que acabavam de chegar ao Rio de Janeiro, que no edifício não havia mais quartos disponíveis para eles. Contudo, há uma conversa entre os dois sujeitos (Figura 39), na qual o advogado Caio, por meio de uma fala sutil, gentil e persuasiva, consegue convencer o recepcionista a disponibilizar algum dormitório. O poder de argumentação do advogado para convencer seu interlocutor se confirma com as palavras do recepcionista: “*pra*’ juiz federal, EU DOU! Com jeito”, proferidas em um tom de voz forte/enfático (Figura 40). Evidencia-se mais uma vez o valor do ambíguo para a comédia cinematográfica. Como alude Fiorin (2008, p. 168), “certos enunciados têm a propriedade de implicar outros”. O recepcionista deixa implícita sua real intenção expressa na enunciação para com seus clientes, “pois a questão se coloca na intencionalidade do falante” (GOMES, 2003, p. 131).

No filme *As aventuras de Agamenon*, as personagens Agamenon e uma garota de programa (Figura 41), estão em um quarto de motel, prestes a ter relações sexuais, mas percebem vozes altas vindas da suíte ao lado. Eles resolvem ouvir o

diálogo, mais de perto da parede e após escutarem tudo, decidem ir até o outro quarto por estar possivelmente mais “animado”.

Figura 41: Barulhos estranhos na suíte vizinha



Observemos a reprodução do diálogo que eles ouviram da suíte vizinha:

Personagem anônimo 1: Vai, vai que é sua, vai.

Personagem anônimo 2: Vou botar *pra* dentro, hem.

Personagem anônimo 1: Entra com a bola e tudo, vai.

Personagem anônimo 2: Eu sou perna de pau.

Após chegarem ao quarto, se deparam com uma cena inusitada, um homem, chamado Fofômeno que está com uma camisa de time, fazendo embaixadinhas com uma bola de futebol (Figura 42) e outras três pessoas, são travestis que o apoiam a ir cada vez mais longe.

Fofômeno: 65, 67, 68, 69... (Termina a contagem de embaixadinhas em meia nove)

Figura 42: Fofômeno fazendo embaixadinhas



Agamenon: Fofômeno, o que é isso?

Fofômeno: Ué, uma partida de futebol, tá ouvindo a musiquinha? (Ligeiramente toca uma música de fundo em referência a Seleção Brasileira)

Figura 43: Encontro de Agamenon e Fofômeno



Garota de programa: Mas futebol não é com uma bola só, tô vendo muita bola em campo, hem. (Referindo-se a travestis)

Agamenon: Pois é, e quem é aquele cara que tá entrando com bola e tudo?

Fofômeno: Ôh, Agamenon, você não entende nada de futebol, esse aí é o homem que vem de trás.

Aparentemente estas cenas buscam expor apenas o jogo de duplos sentidos entre o que está sendo praticado explicitamente, e o que há de implícito nas falas das personagens. No entanto, vai além da ambiguidade, pois há um forte sarcasmo por trás das linguagens visuais.

Ferrarezi Jr. (2010, p. 109-110) explica que, “o sentido de uma palavra é totalmente determinado por seu contexto”. Para ele, “Considerando isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação nasce de um contexto”. Isso se evidencia, quando as personagens Agamenon e a garota de programa escutam barulhos na suíte vizinha (Figura 41), já deduzimos que pela situação de estarem em um motel, na lógica, seja um ou mais casais em alguma relação intensa, principalmente considerando o diálogo das personagens, de “ir fundo, com bola e tudo”. Maliciosamente, pressupomos algo bem constrangedor, no entanto, após no

quarto, a personagem Fofômeno está apenas fazendo embaixadinhas, e a bola acaba caindo justamente quando a contagem estava em 69 (meia nove), que além do fator numérico, pelo contexto, refere-se a uma expressão/posição sexual.

Agamenon também pergunta a Fofômeno quem é “o cara” ao lado, a travesti de preto (Figura 43), que está entrando com bola e tudo, e a personagem afirma que Agamenon não entende nada de futebol, pois aquele é o que “vem de trás”, ou seja, referindo-se a um zagueiro, o qual joga na posição defensiva na partida de um time de futebol. Novamente, mostra-se explícito o lado sarcástico do texto de comédia na construção deste enunciado, por estarem se referindo a uma travesti, em uma situação incomum para discussão sobre futebol. Neste caso, esta expressão compreende duplo sentido, pelas características das personagens e todo o contexto que envolve aquela situação.

Além da construção dos enunciados, os efeitos de sentido das cenas não se esgotam unicamente no texto ambíguo. Os produtores se utilizaram de um fato já ocorrido na realidade, com um jogador de futebol conhecido do público brasileiro, Ronaldo Nazário, o “Fenômeno”, apelido dado por ter se tornado um excepcional jogador de futebol mundial. A referência ao atual padrão de vida do ex-jogador permite o uso do termo “Fofômeno”. Essas cenas do filme atualizam um episódio de 2008, em que ele se envolveu em uma polêmica, ao ser flagrado completamente embriagado, levando travestis para um motel, e após ser divulgada a notícia, virou caso de justiça.

Compreendemos que “o sentido de um sinal-palavra somente se especializa em um contexto e o sentido do contexto somente se especializa em um cenário” (FERRAREZI JR., 2010, p. 112). Diante disso, os produtores do filme se utilizaram de fatos sócio-históricos para construir um texto com efeitos de sentido diversos. Há o investimento no fenômeno da ambiguidade mediante gestos, expressões faciais, entoação, principalmente dos travestis, que enunciam de forma sensual (“vai, entra com bola e tudo”).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos estudos semânticos, analisamos os longa-metragens: *As aventuras de Agamenon*; *Cilada.com*; *O auto da compadecida* e *O concurso*. A partir destas perspectivas teóricas, buscamos refletir e compreender como é utilizada a ambigüidade na tessitura textual da comédia brasileira, que tem como consequência os efeitos de sentido, e de que maneira o fenômeno linguístico ambíguo se integra ao verbal e visual dos sujeitos sociais, e de alguma forma (re)constrói sua identidade e várias realidades presentes na sociedade. Para chegarmos a tais reflexões, nos apropriamos de referenciais teóricos que constroem o gênero fílmico e abordam questões direcionadas às linguagens multimodais, para que pudéssemos compreender como os efeitos de sentido são agenciados mediante um gênero multimodal de ficção.

Nossa pesquisa voltou-se para a compreensão sobre a utilização da ambigüidade e atualização dos efeitos de sentido que são provocados no meio cinematográfico, dentro das linguagens verbais e visuais, que, muitas vezes, moldaram o perfil dos sujeitos sociais nas cenas cinematográficas. As performances e utilização das palavras diante dos diversos contextos expressaram a identidade de cada personagem-sujeito.

As análises realizadas em nosso estudo permitiram compreender que os efeitos de sentido possíveis pela multimodalidade da linguagem são frutos da “experiência física que constrói o significado a partir de estruturas significativas e são caracterizadas como estruturas de nível básico e estrutura de esquemas de imagens” (GOMES, 2003, p. 93). Organizamos nossos espaços mentais, e através da nossa percepção da realidade, entra em ação a cognição, ou seja, interpretamos o todo enunciativo (verbal e não verbal) pelos esquemas imagéticos que temos dos objetos do mundo.

A partir do entrecruzamento de vozes, da pluralidade de linguagens, mentalmente compreendemos e entrelaçamos as partes isoladas da cena, temos a percepção imagética da origem e produção daqueles enunciados, criamos um percurso na nossa mente e chegamos uma conclusão lógica após a união de todos os elementos de linguagem. Nossa compreensão sobre os efeitos de sentido que atualizam as linguagens se dá por meio de representações significativas da mente

humana, as experiências dos contextos sociais, físicos, culturais, históricos e ideológicos.

Diante disso, pudemos compreender que as palavras estão carregadas de múltiplas significações e vozes, seus sentidos não se limitam a uma imposição puramente gramatical, pois compreendemos que o sujeito é heterogêneo no modo de ser e também quando se apropria da língua, já que a utiliza adequando-se ao seu meio social, integra à palavra uma cultura, ideologia, história.

Através do cinema, em específico por meio da comédia cinematográfica, realizamos um estudo que mostrou o quanto a linguagem pode ser explorada para além da palavra escrita. Possibilitou analisarmos a linguagem multimodal, bem como o fenômeno da ambiguidade, integrada à comédia, em todas as cenas analisadas, como na imagem sexista da mulher e os estereótipos sobre o sujeito homoafetivo. Foram evidenciadas as identidades das personagens, de forma sarcástica, irônica, crítica, a partir dos efeitos de sentido das palavras, e as ações performáticas apoiadas em expressões com duplos significados. Isso foi possibilitado graças ao gênero de ficção que escolhemos para a realização do nosso estudo, o filme, que recria fatos do cotidiano, moldando as personagens inseridas naquele meio a partir da ressignificação de fatores ideológicos, históricos e socioculturais.

Entendemos, ainda, que o cognitivo se impõe diante da identificação das significações que realizamos sobre as coisas ao nosso redor. Observamos que a compreensão que fazemos do mundo passa por nossas leis mentais, que para compreender os significados na sua totalidade, como os diversos efeitos de sentido contidos nas linguagens verbais e visuais, mentalmente reordenamos nossos conhecimentos prévios, as partes significativas que temos impregnadas na mente.

Consideramos que ainda há muito que se estudar sobre os fenômenos semânticos e a multimodalidade, e por este trabalho ter como objetivo a conclusão de uma Licenciatura em Letras Português, torna-se relevante refletir sobre futuras pesquisas, com ênfase no contexto educacional, na formação docente do professor de língua materna. Isto é, buscar compreender como integrar ao estudo da língua(gem) o contexto de sala de aula, em que o professor-pesquisador deve adaptar-se ao ensino reflexivo das diversas linguagens multimodais, esforçando-se para compreender a língua fora da alçada puramente gramatical.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, I. Avaliação da produção textual no ensino médio. *In:*_____. BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.) **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola, 2006. p. 163–180.

ARAUJO, K D. de S. Gêneros e prática de análise linguística: estratégias de diálogo. *In:*_____. DIONISIO, A.; MARCUSCHI, B.; REINALDO, M. A. (orgs.) **Gêneros textuais: práticas de pesquisa e práticas de ensino**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. p. 157–178.

As aventuras de Agamenon. Direção: Victor Lopes. Brasil: Globo Filmes, 2011. 1h 14 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KpYY560tDh0&t=1720s>>. Acesso em: Nov. 2017.

CANÇADO, M. **Manual de Semântica: noções básicas e exercícios**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 15-30

CASTRO, G. da F. B. de. **E quem já não viveu alguma coisa que aparece aí? Da ficção à realidade: as potencialidades do cinema na educação de jovens e adultos (Trabalho de Conclusão de Curso)**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

CEGALLA, D. P. **Novíssima gramática da língua portuguesa**. 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. 311 p.

CELLARD, A. A análise documental. *In:*_____. POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 295–316.

Cilada.com. Direção: José Alvarenga Jr. Brasil: Downtown Filmes, 2011. 1h 35min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=f6F0ox60tA0>>. Acesso em: Out. 2017.

CUMPRI, M. L. **Contribuições ao estudo da ambiguidade da linguagem: uma proposta linguístico-educacional (Tese de Doutorado)**. Araraquara – SP, Universidade Estadual Paulista, 2012.

DUCROT, O. Enunciação. *In:*_____. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda. 1984.

FERNANDES, Cleudemar Alves. A Noção de Discurso: discurso, ideologia e efeito de sentido. *In:*_____. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. 2. ed. São Carlos, SP: Claraluz, 2007, p. 17-46.

FERRAREZI JR., Celso. **Introdução à Semântica de Cenários e Contextos**. São Paulo: Mercado de Letras, 2010.

_____. Semântica cultural. *In:*_____. FERRAREZI JR., C. BASSO, R. (orgs.) **Semântica, semânticas: uma introdução**. São Paulo, Contexto, 2013, p. 71-87.

FIORIN, J. L. Semântica formal. *In*:_____. **Introdução à linguística II: princípios de análise**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p.137-159.

_____. A linguagem em uso. *In*:_____. FIORIN, J. L. (org.) **Introdução à linguística**. 5. ed. São Paulo, Contexto, 2008, p. 165-186.

FONSECA, R. B. da. **Ambiguidade como recurso da publicidade: análise de propagandas das havaianas** (Dissertação de pós-graduação). Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

GOMES, C. P. **Tendências da semântica linguística**. Ijuí: Unijuí, 2003.

GUIMARÃES, E. Os dilemas de Beveniste. *In*:_____. **Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002. p. 45-48.

KEMP, P. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KOCH, I. V. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

LENZ, P. Semântica cognitiva. *In*:_____. FERRAREZI JR., C.; BASSO, R. (orgs.) **Semântica, semânticas: uma introdução**. São Paulo, Contexto, 2013, p. 31-55.

MARCUSCHI, B. O que nos dizem o SAEB e ENEM sobre o currículo de língua portuguesa para o ensino médio. *In*:_____. BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.) **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 57-82.

MARCHUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*:_____. DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (orgs) **Gêneros textuais e ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. p. 19-36

_____. Gêneros textuais no ensino de língua. *In*:_____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo, Parábola Editorial, 2008. p. 206-221.

MARTELLOTA, M. E. Lingüística. *In*:_____. **Manual de lingüística**. São Paulo, Contexto, 2010, p. 15-29.

MUSSALIN, F.; BENTES, Anna Christina. Semântica. *In*:_____. **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2001. p. 17-46.

OLIVEIRA, R. P. de.; OLIVEIRA, R. M. B. **Arquitetura da conversação: teoria das implicaturas**. São Paulo, Parábola Editorial, 2014.

PEREZ, W. **Gramática visual: a linguagem do visível** (Tese de Doutorado). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

PORTAL DO PROFESSOR. **Denotação, conotação e ambiguidade na construção do texto.** Disponível em: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=19918>>. Acesso em: Nov. 2017.

_____. **A ambiguidade como um recurso estilístico ou como manifestação de problemas de escrita.** Disponível em: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=29166>>. Acesso em: Nov. 2017.

O auto da compadecida. Direção: Guel Arraes. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 2000. 1h 44min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fI89Wr-HXP4>>. Acesso em: Ago. 2017

O concurso. Direção: Pedro Vasconcelos. Brasil: Globo Filmes, 2013. 1h 27min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_IWu4A951Zw&t=6s>. Acesso em: Set. 2017.

RODRIGUES, L. P. **Vozes do fim dos tempos: profecias em escrituras midiáticas** (Tese de Doutorado). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2011.

RECTOR, M.; YUNES, E. **Manual de semântica.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

ROSSA, L. P. **Indeterminação semântica: ambigüidade, vagueza e polissemia na teoria da relevância** (Dissertação de Mestrado). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

SANTOS, A. **Cinema e televisão: uma relação antropofágica.** João Pessoa: A união, 2002.

TERGOLINA, C. P. de L. M. **Ambiguidade lexical: uma ferramenta na construção de sentidos** (Monografia). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

VEIRA, J.; SILVESTRE, C. **Introdução à multimodalidade: contribuições da Gramática Sistêmico-Funcional, Análise de Discurso Crítica, Semiótica Social.** Brasília, DF: J. Antunes Vieira, 2015.

XAVIER, I. Cinema: Revelação e Engano. *In: O olhar.* NOVAES, A. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.