



*FAIT DIVERS NA RESSIGNIFICAÇÃO DA VIDA*¹

FAIT DIVERS EN LA RESIGNIFICATION DE LA VIE

Ana Claudia de Oliveira²

PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

“— *A vida é um grande sem sentido, absurdo!*

— *Tudo tem sentido.*

— *Tudo tem sentido?”*

Sebastián Borensztein, *Um conto chinês*³.

“*Vãs tentativas de submeter o cotidiano ou dele esvair-se: busca do inesperado que foge. E, todavia, os valores ditos estéticos são os únicos próprios, os únicos que, rejeitando toda negatividade, nos arremessam para o alto. A imperfeição aparece como um trampolim que nos projeta da insignificância em direção ao sentido.*”

A. J. Greimas, *Da Imperfeição*⁴.

RESUMO: Este artigo analisa os *faits divers* no filme argentino *Un cuento chino* de Sébastien Borensztein (2011). No filme os *faits divers* produzem uma forte sensibilização do público. Eles são mostrados como fatos que qualificam o cotidiano do homem em uma sociedade mediática em razão de como produzem efeitos de sentido e dos modos como esses são sentidos. Na construção narrativa, não há nada que possa explicar a absurdidade do que ocorre. A falta de referências concretas servem a intensificar o impacto que suscita esse tipo de ocorrência sobre seu destinatário que é aumentado em razão deles não terem uma sessão predefinida. Esta imprevisibilidade provoca um encontro imprevisível. Sua ação surpreendente produz efeitos estéticos na apreensão estética do mundo mediatizado como uma ocorrência em contato direto que é vivida juntos. A análise é apoiada na semiótica de Algirdas-Julien Greimas e utiliza o modelo narrativo proposto por Eric Landowski (2005,

¹ Uma versão preliminar desse estudo foi apresentada no XVII Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas - CPS, na PUC-SP, 2011.

² Professora titular da PUC/SP. Dirige pesquisas e ministra cursos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, no eixo teórico da Semiótica Discursiva, interessando-se por textos das mídias e das artes.

³ Com a direção e roteiro de Sebastián Borensztein; produção de Pablo Bossi, Juan Pablo Buscarini, Gerardo Herrero, Axel Kuschevatzky, Ben Odell, o filme *Un cuento chino* é classificado no gênero comédia e sua estreia na Argentina foi em 24 de março de 2011.

⁴ A. J. Greimas. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo, Hacker Editores, 2004, Posfácio.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

2004). No desenvolvimento, os regimes de interação são explorados como regimes de sentido; além disso, os arranjos figurativos do filme colocados em discurso por dispositivos enunciativos mostram o modo característico do *fait divers* fazer sentir o sentido. A obra de Borensztein afirma a ação estética e estética produzida pelos mídias.

PALAVRAS-CHAVE: *Fait divers*; Estética Midiática; Estesia; Figuratividade; Semiótica Discursiva.

RÉSUMÉ: Cet article analyse les *faits divers* qui sont exploités dans le film argentin *Un cuento chino* de Sébastien Borensztein (2011). Les *faits divers* présents dans le film exercent une forte sensibilisation sur ses spectateurs. Ils sont montrés comme des événements qui qualifient le quotidien de l'homme dans une société médiatique, grâce à ses effets de sens et aux manières comme ils sont ressentis. Dans sa construction narrative il n'a rien qui puisse expliquer l'absurdité de ce qui a lieu. Le manque de références concrètes sert à intensifier l'impact que suscite ce type d'occurrence sur son destinataire; celui-ci est lui même augmenté en raison du manque de session destinée au fait divers. Cette imprevisibilité provoque une rencontre imprévue. Son action suprenante produit des effets esthétiques dans une saisie esthétique du monde médiatisé comme une occurrence en directe qui est vécue. Cette étude appuie son analyse dans la sémiotique d'Algirdas-Julien Greimas (1987) et utilise le modèle narratif proposé par Eric Landowski (2005, 2004). Dans ce développement, les régimes d'interaction sont explorés comme des régimes de sens; de plus, les rangements figuratifs du film mettent en scène des dispositifs énonciatifs qui montrent le mode caractéristique du *fait divers* de faire sentir le sens. L'oeuvre de Borensztein affirme l'action esthétique et esthétique produite par les médias.

MOTS-CLÉS: *Fait divers*; Esthétique des Médias; Esthésie; Figurativité; Sémiotique Discursive.

I. No filme: A vaca que cai do céu

O despencar de uma vaca de um ponto do céu não é algo que acontece todos os dias e nem mesmo algo que imaginamos possa acontecer extraordinariamente. Temos certeza de que as vacas pisam o solo e, se por acaso algumas voam imagina-se que deva ser em uma das telas de Marc Chagall ou de outro surrealista, o que faz com que a evidência das cenas de pastagens de bovinos nas paisagens campestres organizem o nosso reconhecimento da vida terrestre desse animal. Assim, o assistir desse acontecimento no filme *Um conto chinês* (2011) é algo da ordem do inesperado e do imprevisível que ocorre ao sujeito no percurso de seu programa narrativo que vai sofrer a ação de um outro programa narrativo que se cruza com o primeiro. O sociossemiotista Eric Landowski analisa esse tipo de embate dos destinadores apreendendo essa destinação como oriunda de dois destinadores que atuam separadamente e, sem nenhuma vinculação, sendo somente por obra do destino que vão se entrecruzar⁵. Em termos da causalidade das circunstâncias a ação inesperada que separa os noivos evidencia a presença de um ator da enunciação, o enunciador, que faz o enunciatário sentir com os recursos da linguagem cinematográfica tanto a suspensão do tempo, quanto a paralisação do espaço instaurados pela brusca queda da vaca do céu. Destacando essas três características correlatas em *Da imperfeição* (2004), Greimas semiotiza a experiência estética e, no seu flagrar, no seu processamento, o teórico desenvolve dois posicionamentos de sua presença na vida humana. De um lado, o valor da estética e de seu fazer nos percursos de superação da falta de sentido que conduzem o sujeito a fusões variadas com o objeto estético, produzindo grandes rupturas significantes. De outro lado, Greimas assume que é o saber do

⁵ E. Landowski, *Les interactions risquées*. Limoges, Pulin, 2005.

valor estético que faz o sujeito disseminá-lo em sua vida por meio de uma série de ínfimas modulações significantes que atuam no contínuo da vida humana qualificando-o.

Considerando o sujeito espectador do filme esse é sobressaltado pela descontinuidade no contínuo acional. Em termos do estado patêmico, tudo se desenrola a partir de uma passagem repentina e sem preparação para a mudança do estado eufórico ao disfórico e, o acidente, ao contrário da alegria da cena da troca das alianças recém-transcorrida, instaura a morte e o desespero no que assiste todo o esvanecimento da cena projetada e realizada. No filme, essas são, pois, algumas características da apreensão do inesperado.

Esse evento extraordinário interrompe para sempre a cena de pedido em matrimônio que estava em ato nos primeiros minutos do filme. A paisagem é bucólica com pássaros voando no céu azul, levando o nosso pensamento a deslizar da tela fílmica para as de tantas pinturas de paisagens que são pintadas segundo a tradição secular chinesa que conhecemos. No lado inferior direito da tela, letras brancas vão nos indicar que a cena se sucede em Fuchung, China. A marcação espacial confirma a ambientação da cena discursiva.



Figura 1: O enquadramento-pintura de uma vista de Fuchung, China, paisagem similar às pintadas, no filme de Sebastián Borensztein, 2011

A plasticidade em tons pastéis na qual a câmera lentamente nos ambientou nos coloca em um estado contemplativo em que somos posicionados como testemunha das declarações amorosas de um jovem casal oriental. Instaura-se, em nós, um reconhecimento de que vamos assistir a um filme rodado na paisagem emblemática da China Milenar. No meio das águas tranquilas de um lago, colinas ao fundo e uma zona coberta de baixa vegetação no seu entorno, somos posicionados na margem mais próxima à pequena embarcação e, levados pela câmera, acompanhamos dois jovens enamorados que estão conversando aí sentados. O cromatismo da cena filmada é todo ele consonante às cores que imortalizaram as paisagens pintadas. Em extensão ao pictórico emblemático, os jovens trajam vestimentas tipicamente chinesas, os dois vestindo calças claras e batas, a feminina em tons do azul-esverdeado da paisagem e a masculina, em destaque a esse cromatismo, veste o moço de vermelho. Os dois têm cabelos escuros lisos, os da jovem estão presos em coque típico desta cultura e recebe

uma flor na finalização do penteado e os do jovem são cortados para cair moldurando a circunferência da cabeça, com uma franja longa que lhe confere um ar inocente.



Figura 2: Os dois enamorados na cena do barco nas águas de um lago que nos reenvia às cenas pintadas na pintura chinesa clássica. O momento é aquele em que o jovem sorridente vai pegar a caixa das alianças para marcar o rito de comprometimento dos dois.

Os jovens cantam juntos e conversam animadamente em um dos muitos dialetos chineses que desconhecemos. Digno de nota, esse diálogo não é traduzido aos falantes de português que assistem ao filme argentino. O que nos surpreende é o fato de que podemos depreender de seus gestos e atitudes que eles estão assim vestidos para um passeio especial. Esse estar juntos é dominado por um estado de alegria que exala do que dialogam. Acompanhamos a cena e o jovem continua a conversa ao se dirigir a um cesto de vime, localizado atrás dele no barco. O estado de expectativa que somos levados a nos colocar é de que ele vai justamente pegar algo nesse cesto e, o que quer que seja, esse objeto é relevante à sequência do diálogo.

Ao abrir o cesto, o rapaz retira dele uma caixinha prata que está em um saquinho transparente vermelho. Ele pega a caixa nas mãos retirando-a do invólucro. Ao abri-la, vemos com ele, em *zoom* da câmera, duas alianças que somos levados a contemplar por frações de segundo, o que é destacado pelo modo lento da filmagem. Os dois anéis nos confirmam que se trata da troca simbólica que marcará o enlace do casal registrado com o ato de cada um colocando a aliança no dedo do outro parceiro. Esperando justamente assistir essa cena que nos parece ser a seguinte e que a nossa cognição tem todos os elementos para saber o modo como ela ocorrerá, voltamos com o moço que se ajeita para redirecionar-se para a jovem. Na volta, ele lhe dá uma piscada de olho em cumplicidade. O seu mover-se ocorre precisamente no momento em que há um súbito deslocamento da câmera para o alto e somos também suspensos. No barco, agora no plano inferior, a realização do ato da troca das alianças está se aproximando e, mesmo deslocados para o ar, podemos acompanhar a sua

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

iminência, até a câmera situar-nos em outra cena, a que se desenrola simultaneamente mais alto no ar. Em uma filmagem em ritmo rápido seguimos uma queda já iniciada que é apanhada no curso avançado de sua duração por uma tomada da câmera de baixo para cima e, depois, de cima para baixo, captando a velocidade acelerada do peso de uma vaca em queda livre que cai dos céus e se esborracha sobre a moça. Essa colisão faz com que as duas desapareçam na agitação das águas.



Figura 3: Recorte de uma série de fotogramas do filme de Borensztein no momento em que vemos a vaca que cai do céu e somos conduzidos a sentir os efeitos de sentido desse fato surpreendente. As mudanças de enquadramento e de velocidade mostram o uso da expressão cinematográfica para levar o destinatário, instalado no aqui e agora, a viver oniscientemente o inesperado. Com os movimentos da câmera o observador é inserido na cena quer na perspectiva da moça, quer na de vários ângulos do alto no avião, quer na queda livre da vaca, tornando-se assim um partícipe do acontecimento imprevisível.

No seguimento dessa explosão, de novo, a câmera nos eleva à uma certa altura. Inteiramente surpresos e, sem entender bem, ouvimos os gritos desesperados do rapaz que parece estar à procura da amada e do que possa lhe ter ocorrido. Vemos a cabeça pequenina do jovem e, oriundo do choque, a movimentação de grandes círculos nas águas antes tão calmas, mas da jovem e da vaca não há nenhum traço, a não ser que depreendemos pelos gritos desesperados do rapaz que ele sobreviveu ao impacto enquanto a noiva desapareceu afundada pela vaca.

Desde o impacto e, intensificado pelo desespero com que a amada é seguidamente chamada, além do rompimento de nossa expectativa da esperada cena eufórica, vigora uma sensação da imprevisibilidade do mundo, que traz com ela o fato do destino ser um grande pregador de peças na vida humana com as suas ocorrências sem marcar hora e lugar para ocorrer.

Um sentido de tragédia, mas igualmente de forte teor cômico compõem os efeitos de sentido que essas cenas iniciais produzem nos espectadores. Após reposicioná-los da observação contemplativa da tela pintura a uma participação atenta aos fios da trama articulada pelo enunciador ao destinatário, há uma conversão dos papéis no discurso e o

espectador-observador é transformado em enunciatário atuante no discurso a ele dirigido; depois, ele é projetado no enunciado como uma personagem-testemunha e, por pouco, o actante não assume uma das falas da conversa ao redor da mesa da casa de Roberto. Vamos, então, adentrar nessa trajetória de embreagens e debreagens que fazem o sentido d’*O conto chinês* ser também surpreendente nesta aparência de só ser mais um filme sobre o banal na vida humana.

II. As nomeações e a questão da ordinariedade: do contínuo ao descontínuo

Na sequência, aparece o nome do filme em escrita chinesa, tendo, logo abaixo entre parênteses, o que indica ser uma tradução do chinês em espanhol: “(*Un conto chino*)”, que é seguido, ainda, de outra escrita chinesa traduzida entre parênteses por: “(Histórias de pescador, ou para boi dormir)”. Esses esclarecimentos que se retomam vão aumentando as especificações do conto chinês que nos é indicado ser uma classe de narrativa oral que equivale ao tipo de histórias da China, que situam a ordem do narrado em fatos absurdos, grotescos. Ainda uma história à maneira chinesa refere-se àquelas caracterizadas pela minúcia dos detalhes e paciência no tratamento de algo da ordem do ínfimo, da insignificância que traz na parte uma totalidade, capaz de repropor a significância.

Tudo isso é reforçado pelo fato de na língua espanhola a qualificação “chino” também indicar que a história é uma boa lorota, ou uma história que vale contar de novo, o que não deixa de alimentar a nossa expectativa de que a primeira história vai ser contada de novo na segunda, ou, talvez, que o próprio filme seja um conto de um conto. Porém, nada mais dessa narrativa de abertura parece permanecer nas próximas cenas e somos conduzidos a pensar que essa primeira parte é um recurso retórico da **figuratividade** do filme.

O conceito de figuratividade vai exigir um detalhamento, pois é basilar em nossa análise. Seu desenvolvimento na teoria da significação é tardio e assinala um retorno de Greimas à edificação de uma semiótica da apreensão das coisas do mundo, dos objetos, dos seres, e que encontra formalização em seu último livro individual *Da imperfeição* (2004), fruto dos últimos anos do *Seminário de Semântica estrutural* que o autor animou na EHESS, durante os dois anos de 1983 a 1987. Com o seu grupo de colaboradores, Greimas concebeu os modos de traduzir o mundo nas operações com as linguagens como operações intersemióticas, entre a semiótica de uma ou mais linguagens articuladas e a semiótica do mundo natural. A figuratividade é a operação resultante desses modos de tradução determinando a produção do conhecimento sensível e inteligível do mundo que a humanidade edificou e edifica pelas linguagens, fazendo-se ser.

Nesses termos, a figuratividade resulta de operações de tradução que, segundo Greimas, são elaboradas pelo “remontar às nascentes do fenômeno que é pregnante e exala a energia do mundo” (2004, p.15). Esse exalar indica a captação sensível do fenômeno no remontar o percurso do processo tradutório em uma manifestação discursiva que engloba as escolhas lexicais e as regras combinatórias para figurativizar em cada sistema de linguagem, ou em arranjos que entrelaçam mais de um sistema, os chamados sincréticos, que concretizam as formas do conteúdo que são arranjadas a partir das regras de montagem de uma manifestação. O sujeito assume esse enunciar recorrendo nos sistemas de linguagens ao eixo paradigmático, o universo de possibilidades, que lhe oferta a matéria prima de suas escolhas e as gramáticas que lhe permitem articulá-las no arranjo sintagmático do enunciado. Na medida em que essas opções autorais concretizam um enunciado a partir dos mecanismos de enunciação, a concretização figurativa desse mundo enunciado é uma tradução intersemiótica do denominado mundo natural. Assim, no patamar do nível discursivo do modelo do percurso

gerativo do sentido, a figuratividade estuda os mecanismos de constituição dos mundos de linguagem, em especial, tratando-os como simulacros criados e organizados em função do público alvo que, então, se manifesta no discurso com as suas formas de gosto, valores éticos e estéticos.

Após ter sedimentado os pilares de sua gramática narrativa partindo da sua concepção de que a narratividade é um universal que está na base de toda e qualquer sintagmática das criações humanas, de uma sopa, a uma lei, provérbio, pintura, conto, edifício, parque, Greimas vai se dedicar ao nível mais superficial do modelo do percurso gerativo do sentido. Concepção teórica e metodológica para a análise da significação, o percurso gerativo do sentido se constitui de três patamares reversíveis um sobre o outro em qualquer momento da análise semiótica. No patamar discursivo, a figuratividade é a dimensão mais concreta dos usos de linguagem que são construtores de mundos e que o homem encontra nessa operação de dar significação o exercitar de sua capacidade criadora.

Os modos de figurativizar dão visibilidade aos modos que o sujeito realiza na sua apreensão de mundos concretizados em discursos com os crivos da sensibilidade e da inteligibilidade do sujeito da enunciação, sujeito complexo que se mostra nas interações discursivas que enunciadador e enunciatário entrecruzam no seu construir linguageiro. Esses dois crivos deixam de ser tomados como procedimentos opostos que atuam separados e, superando a polarização de longa data imperante, passam então a ser concebidos como em articulação dinâmica. As passagens, então abertas entre sensível e inteligível, são estabelecidas no processamento da construção da rede tradutória que é a cultura. Com essa revisão epistemológica o problema mesmo da teoria semiótica se torna ser mais sensível ao sensível e também ao inteligível para dar conta dos mecanismos da apreensão do sentido.

Os anos 80 assinalaram a hora e a vez da semiotização das construções figurativas e *Da Imperfeição* (2004) não é a obra de sedimentação de uma abordagem pronta, ao contrário, o livro é a pedra fundamental que demarca os desbravamentos teóricos a ser edificados, o que vem se realizando nos vários centros de investigação semiótica. Empreendendo uma profunda revisão da concepção em polaridades estanques, o binômio sujeito e objeto passa a ser tomado em seus papéis intercambiáveis decorrentes dos modos de instalação do sujeito no mundo da expressão do conteúdo. A *figuratividade* é, assim, o ato de tradução das apreensões das coisas, dos objetos, dos seres do mundo, que é processado por meio das operações de nomeação das linguagens que se organizam em figuras da expressão e figuras do conteúdo dos usos das linguagens. Esses atos de presença dos atores no discurso se dão na correlação entre actorialidade, espacialidade e temporalidade no assumir as montagens das figurativizações do “ser” que se fazem presentes pelas reiterações figurativas do “parecer”. Sobre essa operação do “parecer”, declara Greimas: “todo parecer é imperfeito: oculta o ser” (2004, p.19).

Quanto ao enunciar esses enunciados que revestem o ser, cabe ao semioticista (des)-montar a forma constituída e decomponível para apreender, na nuvem de fumaça que eles produzem ocultando o processamento do ser, e entrevê-lo em sua dinâmica acional ininterrupta para constituir-se. Landowski define essa dinâmica constitutiva como o ato de presença do sujeito complexo da enunciação – enunciadador e enunciatário – “que faz ser o sentido” (1991, p. 60). Uma construção sempre em processamento dos modos de presença do sujeito no discurso, somente na captação do seu dinamismo pode-se pensar não só a existência do mundo para o sujeito, mas também a sua presença com os crivos da tradução que engendrou a sua manifestação.

O tratamento da figurativização é pensado em graus que são determinados pelas variações em decorrência das passagens do mais icônico ao mais abstrato. Os estudos

no grupo de pesquisa semiolinguista eram desenvolvidos por pesquisadores oriundos das artes visuais e da estética, os chamados visualistas que integravam o grupo, em particular Jean-Marie Floch e Felix Thülermann, que exploravam a elaboração de um modelo de análise capaz de ser posto à prova nas distintas plásticas que o confirmaria enquanto modelo geral. No seu âmbito mais específico encontravam-se as unidades mínimas chamadas de formantes do tipo eidético, cromático e topológico. As articulações desses traços distintivos em feixes de formantes delineiam figuras da expressão, a partir das quais se definem as categorias de base da plástica da expressão. Desde *Petites Mythologies de l'oeil et l'esprit* (1985), Floch desenvolve ser a distribuição topológica a regente enunciativa da concretização do modo em que na superfície o sujeito da enunciação arranja formas e cores.

Em sua descrição dos traços qualificantes do objeto que desencadeiam a estesia da experiência estética, Greimas chama a atenção para a adoção desse modelo da semiótica plástica dos visualistas⁶, que ele justamente usa no seu tratamento dos modos de apreensão dos distintos objetos semiotizados em *Da imperfeição* (2004). De uma gota, um seio, um parque, obscuridade em artefatos literários, fechadura, balada, procissão, jardim de areia japonês, a uma roupa, o autor vai desbravando a constituição do parecer e seu delineamento pelas qualidades plásticas e os modos como são apreendidas esteticamente processando o sentido. Salienta implicitamente faltar elementos no modelo para dar conta das qualidades matéricas da fisicalidade mesma dos objetos que se manifestam por si só e não pelos formantes da cor ou da forma. O faltante formante matérico produz efeitos de sentido em relação aos outros (DIAS, 1997; 2005). Como exemplo, a densidade das trevas determina uma estesia do volume que se separa da forma e é enquanto peso ou leveza captada. Assim, principalmente nos estudos desenvolvidos em São Paulo no CPS a concepção de um formante matérico passou a integrar a articulação da plástica que se tem mostrado um modelo geral de análise de largo alcance dos modos de operação da estesia, ou do sentir o sentido, e aqueles da inteligibilidade (OLIVEIRA, 2010). Em função do enredamento entre sensibilidade e racionalidade, dá-se a captação somática da fisicalidade do sentido que afeta o corpo físico do sujeito na sua apreensão, portanto, já uma atividade de construção do sentido.

Greimas mostra os processamentos dos órgãos dos sentidos em ação, deixando assim hipotetizado ser possível a determinação de tipos de percursos narrativos da estesia no rol desses encontros entre sujeito e objeto e entre sujeito e sujeito que o mestre descreve o seu desenrolar como enunciados. Nossa exploração desses percursos indicam que eles podem ser de vários tipos, a saber de coordenação, de sobreposição, de subordinação, de contraponto, que se definem pelos modos de disposição das ordens sensoriais para a captação do sentido (OLIVEIRA, 2009).

A gama de percursos narrativos de tipos de experiência estética seria uma forma de vida vivível ao alcance de sujeitos comuns e não só de grandes estetas. Greimas mostra esse alcance não da estetização que invadiu o cotidiano, mas do valor do sentir o sentido na produção de significação da vida, postulando a estesia como a condição de apreensão da estética (OLIVEIRA, 1997), que é exaltada como um componente de todo e qualquer arranjo de linguagem.

Os modos do mundo, das coisas, dos objetos, dos seres fazerem sentido nos exemplos estudados devem-se, de um lado, ao tipo de encontro desencadear

⁶ Com um reenvio explícito a esse *atelier de semiótica visual*, que era um campo de trabalho de um grupo de colaboradores que atuavam com Greimas desde seus primeiros seminários, e abrigava outros interessados de passagem por Paris para estudos que sistematizariam detalhamentos para um método de análise da plasticidade de toda e qualquer manifestação do conteúdo, que se concretiza expressando-o em uma forma e substância do plano da expressão.

descontinuidades do contínuo com um ato de quebra do vivido que o autor denomina de **fraturas**, e de outro lado, pelo encontro desencadear **continuidades do descontínuo**, que recebeu o nome de **as escapatórias**. Por essa última denominação que já nos põe em sintonia com ações regidas pela volição de uma vida com sentido, essas ocorrências de escapatórias, ao contrário das promovidas pelas fraturas, são quase imperceptíveis. Mesmo minimal, a ação estética do estético opera modulando as competências do sujeito que já se encontra modalizado pelas competências modais, o que faz advir a proposta de Landowski de concepção de duas sintaxes distintas das performances interativas entre sujeito e objeto, e sujeito e sujeito. Em *Passions sans nom* (2004) e *Les interations risquées* (2005), esse autor edifica a sua postulação de um regime de união em complemento à sintaxe narrativa do definido e testado regime de junção. A sintaxe do sentido que é sentido por dois sujeitos em interação narrativa estaria sob a regência do princípio da sensibilidade que constituiu o outro lado do princípio da intencionalidade na regência da manipulação. Nas relações de oposição entre esses dois princípios, Landowski postula os termos subcontrários das sintaxes da junção e da união, que formam um sistema de regimes de interação na narrativa.

Esses dois princípios são os grandes motores da dinâmica dos processamentos do **ter sentido** *versus* o do **fazer sentido** que Landowski (2001) distingue como dois termos complexos da significação. O detalhamento dos mecanismos do fazer sentido impulsionam os estudos semióticos para a matéria mesma de que é feito o objeto e que determina os modos tecnológicos de operar a sua transformação em uma plástica de manifestação do sentido. Com uma matéria, uma plástica, procedimentos do processamento rítmico, delineiam-se os artefatos da produção humana, que carregam nos seus modos de presença o seu sentido. A figuratividade do sujeito e a do objeto são, pois, modos de configuração de suas presenças no social que, no seu reiterar, formam a identidade dinâmica do sujeito e também a das alteridades, assim como as condições de agir no mundo, nas interações com o outro, no próprio domínio da ação que os qualifica. Assim é que nos imbricamentos do inteligível e do sensível processa-se a significação.

Essa é a questão teórica da apreensão estética do sentido em *Da Imperfeição* (2004), mas também é a questão maior do filme de Sebastián Borensztein que é particularmente postulada como um eixo semântico do contínuo da vida e das descontinuidades que o resignificam. Os actantes da narrativa fílmica discutem cara a cara, sentados à mesa, só que desta vez com a mediação do entregador de comida que atua como tradutor para as línguas próprias dos actantes de esclarecimentos sobre um pequeno rol de impressões e fatos que permaneceram sem entendimento e que os dois querem explicitar para montar os nexos da ação de um e do outro. Tratam-se de lacunas para o conhecimento intersubjetivo e as perguntas mostram o que cada um quer compreender do outro. Enquanto Roberto quer saber fatos ligados à lógica das razões de Jun ter deixado a China e acabado perdido em Buenos Ayres como ele o encontrou, Jun mostra em suas perguntas uma observação perspicaz de Roberto e o enigma que quer desvendar é sobre o que ele recorta dos jornais e coleciona colando os recortes em seus álbuns diversos. À mesa, então, a discussão é sobre o sentido e a significação e, enquanto espectador, somos postos na posição de enunciatários na interlocução sobre a ética e a estética do extraordinário e do ordinário no sentido da vida. "Tudo tem, ou melhor, tudo faz sentido", eis a complexa tese que o filme discute na ordinariedade da vida humana, que nos orientou assim para o próprio da teoria semiótica como teoria da significação. As fraturas e as escapatórias descritas e interpretadas por Greimas estão também a seu modo na narrativa fílmica de Borensztein e *Um conto chinês* (2011) aborda a significação das notícias, mais particularmente dos *faits divers*, na resignificação da vida humana.

III. Inversão da tela do parecer: de Fuchung a Buenos Aires, a persistência da vaca

Um quadro no quadro, uma cena nas cenas e, diante de nós, a quebra da história sem qualquer ligação isotópica nos posiciona de ponta cabeça em um enquadramento que vai sendo girado em sentido horário ao som de uma música melodiosa para que acompanhem a passagem de um lado do mundo ao outro lado ritmicamente marcado. Exatamente essa tela invertida é um retratar de como a descontinuidade que nos afetou nos faz sentir o modo de interrupção da sintaxe do contínuo. Somos enquadrados em um estado de quem perde o pé do contínuo narrativo, mesmo porque ainda há poucos minutos os nossos pés pisavam em um alhures. A inversão posicional nos situa diante do enquadramento de um pequeno comércio. Ao recobramos a posição de pé – a mesma que nos caracteriza enquanto bípedes e com o terceiro córtex que permitiu as linguagens e a produção cultural (MONOD, 2001) –, o nosso corpo todo se move recuperando nessa movimentação o gesto de procura de um novo ângulo para assumirmos um ponto de vista e poder acompanhar o prosseguimento do narrado.

Após a apresentação do nome do filme e dos créditos da sua direção, produção, roteiro, música, é a outro lugar, radicalmente diferente de onde estávamos que, de corpo e alma, vamos ser trasladados. De um lugar idílico, somos postos em um lugar comum de um bairro metropolitano qualquer, um pequeno estabelecimento comercial, situado pelo verbal que aparece na tela na margem do canto inferior, como sendo um posto de Buenos Aires. No vidro com grades de ferro o que lemos em espanhol – castelhano – Ferreteria “De Cesare”, certifica a língua falada no lugar e leva-nos a identificar um ponto comercial de ferragens da capital argentina sem qualquer traço distintivo de outros tantos desse tipo de negócio, ao menos os localizados nos bairros tradicionais das cidades da América Latina.

Mas assistindo essa sequência do filme, o fato que não nos sai da cabeça e o que nos prende a atenção é o fato de, absolutamente sem nenhuma preparação, termos sido trasladados de um lugar rural da China para um lugar urbano da capital Argentina. Desse deslocamento inesperado que nos virou de ponta cabeça emana uma sensação de que há muito mais a ser apreendido da brusca passagem a fim de que esses dois mundos do narrado possam ser coesamente enlaçados. Ainda, parece haver indícios que essa mudança espacial é corroborada por uma mudança temporal entre as duas narrativas. Como o salto espacial, as duas temporalidades distam séculos entre si, sendo a da primeira narrativa uma temporalidade eternizada no simulacro da paisagem da pintura chinesa tradicional e, a da segunda, translada-se a uma ocorrência factual da banalidade do hoje na paisagem urbana.

Ainda a respeito da temporalidade, a história que se passa em Buenos Aires também não nos parece ser de nossos dias. A sua contextualização não é no nosso agora, mas em uma anterioridade, como se fosse uma ocorrência de um passado recente. O mais expressivo indício é que, à distinção das lojas de comércio planejadas por designers, ou com projetos de marcas e de *visual merchandising* que fazem os empreendimentos terem uma aparência nos moldes do gosto contemporâneo por uma estetização padronizada, essa loja de ferragens nos faz pensar em uma padronagem envelhecida das típicas lojas de bairro do início da segunda metade do século XX.

A quebra da continuidade narrativa implica que a segunda história seja assistida pela platéia como um modo de conduzir a apreensão do espectador por manipulação por sedução e que, assim, é movido pela expectativa de encontrar, na segunda, vestígios de

explicação da primeira história. Nesta perspectiva, a primeira narrativa seria colocada como prólogo metafórico da segunda que começa para nós. O efeito de sentido que essa passagem enunciativa desencadeia é de inquietude, agitação que faz aflorar um desejo de preenchimento dos fatos de modo a permitir que o sujeito enunciatário possa montar a relação de continuidade quebrada. A pergunta que nos fazemos assistindo esse novo actante que abre as portas do ponto comercial é, justamente, sobre a conexão entre as duas partes: o que a narrativa dos jovens enamorados tem a ver com a desse senhor que nos é apresentado começando o seu dia de trabalho?

Só nos resta ir nos acomodando na poltrona para ver o que há de um conto chinês no conto argentino. Da descontinuidade da primeira história à sua continuidade na segunda, qual seria o sentido da imprevista queda da vaca? O observador que fora posicionado em contemplação sofreu o choque do destino e, agora, esse empreende o resgate passional da continuidade. Estamos sempre diante da proposição da morte do leitor ou é de seu eterno advento? Atestada em cada sobrevida da produção cultural, a promessa de morte esvai interrompida pela extensividade da produção mediática que nos põe nessa ascendente expansão da liberdade criadora que os críticos dos meios não cansam de explicar a força simbólica do sentir-se ser de linguagem que é apreendida no social por um outro com quem interage.

O cartaz do filme (Figura 4) vem ao pensamento uma vez que esse comerciante é a figura masculina que está figurativizada no cartaz. Vendo-o se instalar atrás do balcão de sua loja, tendo ao fundo as inúmeras caixinhas metálicas em que estão organizados os produtos à venda na loja de ferragens, nos damos conta que no cartaz esse homem aparece figurativizado ao lado da cabeça de uma vaca holandesa. As duas cabeças estão próximas e até se tocam, em uma cena de intimidade. O posicionamento sugere que os dois sujeitos estão posando para uma fotografia que registra o casal junto. Uma pastagem verde com um céu azul com poucas nuvens forma a cena celeste na qual o filme e os participantes são apresentados. No título, o adjetivo “chino” indicativo da nacionalidade do primeiro conto se destaca por ser o único que está em cor vermelha. Logo abaixo, em um colchete de esclarecimento que na primeira olhadela pode passar despercebido, lê-se: “Un argentino y un chino unidos por una vaca que cayo del ciel”. Essa indicação parece uma pista de esclarecimento que vai orientar então o nosso percurso de construir a significação estabelecendo as correlações de sua montagem. A vaca ao menos renascerá neste lugar oposto do mundo ou ela está metaforicamente no lugar da amada desse novo actante? **Um** argentino indica que é um homem qualquer, e é ele que se encontrará com **um** chinês qualquer. O artigo indefinido assim é fundamental para que nossas expectativas se voltem para essa união de dois seres quaisquer do sexo masculino que no cartaz estão grafados em cor preta. A explicação de como o filme os une é exposta em branco, a cor oposta ao preto com os dizeres: “por una vaca que cayo del cielo”. Partindo da razão lógica que não funcionou na primeira associação de que uma vaca não voa, mas a do filme voava, é que esperamos ver resolvido como essa queda da vaca é o operador da união de dois homens. O cartaz anuncia um desafio ao público e atua como uma promessa de desvendamento da trama.



Figura 4: Cartaz do filme *Un cuento chino*, que tem no parêntese o gênero da história, a do tipo de história absurda, que é seguido de uma nova nomeação do filme, também especificando o tipo de narrativa: (“Histórias de pescador, ou para boi dormir”). A sintagmática verbal que o cartaz explica ao destinatário na publicização do filme nos diz: “Un argentino y un chino unidos por una vaca que cayo del ciel”. A vaca que causou a malaventurança do chinês está ao lado do argentino em uma posição em que a vaca dominaria o viver do argentino. Como essas narrativas se entrelaçam permanece ainda ambíguo no cartaz.

Figurativizados no cartaz, a vaca e o actante argentino parecem nos fitar nos olhos e assim nos colocando em um diálogo com eles. Presente na primeira história do filme e no cartaz seria essa a vaca disfórica que entrevimos despencando do céu e causando o acidente na paisagem chinesa? Mas na cena fílmica era uma vaca holandesa? Não podemos afirmar com certeza, pois a sua figuração foi em uma captação rápida da câmara. Pela razão lógica a primeira história, que vem antes dos dados técnicos da produção fílmica e de seus participantes, manteria, então, com essa segunda narrativa uma relação metafórica? O que esse conto prólogo prenuncia do conto central? A questão da organização das partes nos incomoda a ponto de levar-nos a uma expectativa pergunta: no filme, haveria no final um conto posfácio? O fato das partes estruturantes de *Da imperfeição* (2002) serem encontradas no desenvolvimento da reflexão de Borensztein teria algum sentido mais geral?

Enfim, de tantas especulações o que nos esclarece o cartaz é que esse actante argentino vai ser unido a um actante chinês. Essa união seria obra da queda da vaca que o teria obrigado a deixar a terra do alhures para reaparecer nesta do aqui em que o filme iniciado agora nos localiza? Estamos assistindo o filme propriamente dito, mas toda a parte que o prenunciou não sai de nossos pensamentos. Essa abertura plena de possibilidades que precede o filme, contendo acontecimentos ocorridos anteriormente aos englobados pela obra fílmica, monta a continuidade do prólogo na sua descontinuidade? A casa reaparecerá na segunda parte?

IV. Na rotina, sentidos do aparente sem sentido

A história segue pontuando as ações cotidianas do dono da loja. Uma fachada inteiramente de vidro sobre um gradil vai tanto permitir a visibilidade da rua à ambiência interna da loja como a proteger quando está fechada. Uma porta rasgada no vidro e na grade dá acesso à loja comercial de ferragens *De Cesare*, que é dirigida por Roberto, o nome do actante principal que é interpretado por Roberto Darín, um expoente do cinema argentino. Na lateral esquerda desse estabelecimento há uma outra porta menor que é a entrada privada à sua casa. Entre o seu trabalho de atender os clientes, vendendo-lhes produtos, de receber as mercadorias encomendadas aos produtores e a privacidade do lar, essas portas assinalam dois mundos que vamos ver correm separados: a vida na loja – o espaço público – e a vida na casa – o espaço privado.

Tendo por volta de uns quarenta anos, esse senhor vive a sua vida em uma sucessão de horas marcadamente ritmadas pela abertura e fechamento da loja. Somos levados a adentrar no seu mundo pelo trabalho ao sermos levados, da rua ao interior da loja, pelo ouvir o tilintar metálico da contagem dos pregos das caixas compradas e ver assim o personagem central. Assistimos, então, desde o início o seu enfurecimento e mau humor quando a quantia de pregos indicada no rótulo da caixa é menor do que a quantia esperada. “Seis ou seis mil dá no mesmo!”, blasfema Roberto. A ideia de que haja diferenças que imponham a prática de conferência ao comerciante mostra o quanto ao seu espírito as coisas devem ser exatamente ordenadas como está estipulado que sejam. A esses desvios do declarado na embalagem, esse senhor responde com rispidez, aciona a empresa reclamando do não cumprimento da regulação e não aceita a justificativa de que possa haver diferença entre o programado e o que de fato sucede no empacotamento das caixas pelas máquinas. Não há razão de ocorrer algo diferente do declarado, que não mostre a desonestidade do fabricante e o desrespeito aos clientes. Roberto mostra a sua volição de um funcionamento justo do mundo, enfim, igual ao que está escrito no pacote, sem mais nem menos, e quando a empresa lhe oferece presentes, como faz a Philips, a interpretação é de chantagem que ele recusa imperiosamente. Com esse tipo de regulação o seu mundo prescrito das horas do trabalho desenrola segundo a ordem prescritiva do dever ser.

Na loja, Roberto situa-se diante de sua caixa registradora, tendo ao lado a balança na qual nem precisa pesar as mercadorias vendidas, pois mensura a quantidade por sua experiência que o faz conhecer o peso dos produtos e, ele sempre põe um tantinho a mais guiado por sua compreensão do que é a justeza das coisas do mundo que busca manter nos relacionamentos com os seus clientes (Figura 5). Do seu lado do balcão, o pano de fundo é de inúmeras gavetas que alocam as mercadorias e diante das quais este vendedor recebe os clientes habituais da localidade, os fornecedores de mercadorias da loja e um senhor mais próximo, que vamos saber depois que ele conhece a família e até frequenta a casa. Esse lhe entrega regularmente algumas encomendas pessoais solicitadas pela internet e pacotes de jornais velhos que esse recolhe em suas relações comerciais para Roberto. Com a separação proxêmica do balcão que, na loja, assinala uma justa distância dos seres com quem convive profissionalmente, esse actante é um exemplário daquele que vive sem grandes esperanças de encontros extraordinários que, pela experiência estética extática resignificaria o seu viver. Por uma série de atos, gestos, comportamentos que lhe arranja o dia a dia, Roberto é definido por um marcante sentido de contensão e mesura.



Figura 5 : Do outro lado do balcão da sua loja de ferragens, Roberto tem ao fundo uma sucessão de caixinhas metálicas onde estão armazenados os produtos que comercializa. Devidamente ordenado a seu modo, Roberto estabelece as suas relações de trabalho distanciadas do público e de relações de maior intimidade que implicariam em sua saída da sua rotina diária.

Um sujeito fechado que mantém os outros sem poder dele se aproximar, o ritmo de suas atividades é apresentado no filme como ordenado pelo ritmo das horas de trabalho na loja, aliado ao ritmo das demais horas que ele passa quase sempre no interior do seu lar. Por uma porta interna Roberto retorna do mundo público ao do privado da intimidade da casa. Ele vive em uma casa de dois andares. Levanta-se e deita-se exatamente no mesmo horário. Em especial, as horas de seu estar na casa são marcadas pela hora do café da manhã, do jantar, da leitura do jornal e a hora de dormir, que são enfaticamente reprisadas nos atestando uma rotina semantizada e não sem sentido ou insignificante. No filme aprendemos que todo ato tem uma ocasião de ocorrência e um modo característico de ser realizado. Assim, o ato do café da manhã particulariza ritualisticamente a cada dia um novo começo. Na mesa de madeira, sem qualquer toalha, ele dispõe uma xícara grande e um prato de vidro amarronzado fosco do tipo durável e de bom preço. Serve-se de café puro e um pedaço de pão do qual extraí o miolo. Essas pequenas maneiras de ajeitar o alimentar-se mostram no filme o modo que Roberto gosta de fazer o que faz. Tudo disposto à mesa, ele senta-se para o primeiro ato de alimentação do dia. O seu retorno à cozinha só se dará à noite no preparo do jantar. Reconhecemos que as únicas peças usadas da casa de vários cômodos são o seu quarto, o banheiro e essa ambiência da cozinha o que ressalta um uso funcional da casa. Enquanto prepara a sua comida ele conversa alto consigo mesmo, comentando os fatos e atitudes dos clientes durante o dia na loja. Os alimentos são preparados em uma mesma frigideira e sua escolha do que comer salienta o seu gosto por típicos pratos populares. À base de carne, ele come testículos de boi, uns embutidos como “morcila de vaca argentina e não de vaca louca inventada pelos ingleses” que ele mesmo comenta em severa crítica social. Afora isso ele gosta de uma fritada que prepara com batatas frescas e não com congeladas. No seu monólogo, ao prepará-la, Roberto só reforça o seu apreço pelos alimentos tradicionais e simples.

Tudo pronto ele senta-se e, depois do alimentar-se, ele ajeita tudo e é ainda na mesa que ele efetua o seu costumeiro ato de leitura dos jornais velhos que lhe arruma o conhecido Lionel. Quanto ao quarto de dormir, vemos também na decoração os hábitos do protagonista com a sua cama de solteiro, sempre arrumada com uma colcha de crochê. Às vezes ele ainda lê na cama esperando a exata hora do recolhimento marcada por um rádio-

relógio de cabeceira, posto em cima do criado mudo onde está também o abajur. Quando o relógio precisa vinte e três horas, nunca antes ou depois, esse horário impõe a Roberto o exato momento de apagar a lâmpada do abajur e iniciar a sua noite de sono. O que é explicitado pelo modo de vida de Roberto é que ele próprio determina os destinadores que orientam o seu agir no mundo para que as coisas que faz se desenrolem sem fuga do arranjado para as ocorrências. Assim, tanto nas horas de trabalho, quanto nas de folga, Roberto é um sujeito do fazer cujos efeitos de sentido transbordam sobre o seu cotidiano o que o torna o próprio destinador forte de seu modo de vida. A modalidade da sua volição segue uma intencionalidade que orienta o seu arranjo programado das horas que passam com uma gestualidade que o oculta aos olhos dos outros e, principalmente, de si mesmo.

Com uma entrega de encomenda feita pela internet por Lionel, descobrimos que esse personagem não usa computador e, quando o faz, usa como intermediário esse conhecido. Esse hábito confirma que Roberto vive em outra temporalidade que a atual na qual os computadores possibilitam novas formas de relacionamento e de comercialização. O mundo de Roberto é separado de tudo isso e seu consumo é reduzido às poucas escolhas de compras que vão caracterizar o seu mundo privado. Entre as poucas compras ele adquire pode-se observar um curso autodidático para aprender a língua russa e, de novo, reaparece a isotopia de línguas estrangeiras diferentes que estão ao longo do filme, sendo o russo a língua do noticiário televisual. A localização dessa transmissão telejornalística é bastante intrigante uma vez que somos sintonizados a uma emissora russa que só aparece no final do filme depois de passado uma parte da listagem dos créditos. A apresentação da notícia no telejornal russo pode facilmente não ser assistida por aqueles que vão ao cinema e saem logo na última cena sem seguir as nomeações dos créditos até o final. O telejornal está assim posicionado como um final do final, e voltaremos a ele como a chave da significação do fato que se torna notícia e como a sua circulação na mídia pode ressemantizar a vida do homem comum. Essa reflexão será desenvolvida no final do trabalho. Seguindo a linearidade da narrativa, continuamos abordando a vida pessoal do protagonista por outra de suas aquisições que nos orienta a apresentá-lo pela trajetória que somos levados a conhecê-lo.

Quanto à outra encomenda pessoal, ela nos faz saber que a casa em que Roberto mora foi antes habitada por seus pais. No seu ato de tirar do pacote entregue um bibelô modelado na figura de um pássaro de vidro que ele contempla com gosto e satisfação, vivifica-se que a encomenda é uma espera do esperado. Ao conferi-la, Roberto a aprova, mas não nos dá nenhum outro indício sobre o assunto. Somente no final de mais um dia de trabalho, quando ele retorna à casa pela passagem habitual, é que o seguimos indo direto com ele até em frente da cristaleira. Ele a abre com a chave que está na porta e, com o pássaro nas mãos, vemos ele o colocar ao lado do retrato de mulher na companhia de muitas outras peças de vidro. Olha a mulher face a face e lhe diz: “Feliz cumpleaños mamá, espero que te gustas”. Descobrimos, assim, que Roberto mantém viva a mãe. Do porta-retrato, essa presença guardada o vela através das portas de vidro do armário.

A outra cena do mundo privado de Roberto refere-se ao seu relacionamento com uma mulher, essa de carne e osso, Mari, interpretada por Muriel Santa Ana, no papel de cunhada de Lionel. Desde sua primeira entrada em cena, esperando uma oportunidade na porta da loja de Ferragens para ser vista por Roberto, apreendemos o seu interesse pelo homem Roberto, que ela mostra o apreciar muito, o entender bem e esse vivo apreço é expresso por toda a sua expressão corpórea que os enquadramentos da câmara captam nos fazendo senti-los na sua respiração que movimenta seus seios, seus olhos e sua movimentação corporal. Também a câmara nos indica que Roberto a aprecia, todavia, a seu modo comedido. Entre os dois, há esse mundo de presenças passadas solidamente instaladas que precisam ser

transpostas a fim de que Roberto possa sentir as suas emoções. Nos *flashbacks* em que ele revive o convite para essa alegre e sincera mulher entrar na intimidade da sua morada e também na de seu corpo, é que sabemos algo do relacionamento dos dois. Sob as indagações de Mari enquanto lhe mostra o interior da casa, Roberto apresenta-lhe sobre a parede do *hall* a coleção de pratos da mãe enquanto narra que ela não fumava, mas gostava de viajar e colecionava cinzeiros e objetos expostos até que, impetuosamente, ele a beija mostrando que não consegue mais conter a atração física por Mari e nem ela por ele. Sós na casa, o embaraço vai repousar em que cama poderia se consumir o desejo sexual. Ele mantém na morada um quarto dos pais arrumado, intacto e impenetrável, um quarto menor que é outro reduto de despejos de vidas passadas, além do quarto em que dorme.

Seis meses se passaram entre aquela visita e a atual que Mari empreende à capital. Essa mulher madura do campo mostra-se simpática, apaixonada e compreensiva na sua série de tentativas de captar a atenção dos olhos azuis inebriantes de Roberto, que age cuidadoso a respeito do que quer que o possa retirar do mundo conhecido. Desse raro encontro partilhado, ele vai ser cobrado por Mari do porquê não lhe deu uma resposta à carta que ela lhe escreveu no seu retorno emocionado à vida campestre. Ao questionamento, Roberto alega não ter recebido carta alguma, mas, no seu recolhimento à noite o vemos procurá-la entre os guardados do criado mudo. Só com a sua leitura da carta depositada por meses é que o encontro amoroso passado irrompe para os que vêem o filme. Assim é que o enunciador ao situá-lo no tempo atual, leva-nos através das recordações do actante a saber o sentimento que tinha sido mantido afastado de seus pensamentos. Temos confirmada a nossa depreensão do relevo e da inabilidade desse homem em lidar com a afetividade. A forma de contar do enunciador nos conduz a entrever as camadas de vida sobrepostas, que estão produzindo a dormência do advir de uma vida própria de Roberto.

Fora do seu trabalho e do mundo da intimidade da morada, são apenas arrolados os seus passeios de sábado quando ele visita o cemitério. O mesmo modo de ação metódica é destacado no seu percurso de estacionar o carro, atravessar a rua para comprar os cravos na banca da florista Glayds que o chama amigavelmente de Robertito, o que nos fazer saber que de longa data ele leva flores ao túmulo dos pais semanalmente. Outra ocupação que mantém na mesma regularidade é a de ir de carro no dia de folga até as margens do aeroporto, tirar a cadeira do porta mala e postá-la junto ao carro para acomodar-se confortável com uma larga vista para apreciar a chegada e partida de aviões. Esse prazer comum de cidadão segue o estilo de uma pequena burguesia que faz dessa ocorrência do transporte aéreo algo do âmbito do admirável praticado nas horas de pausa. Instalado, Roberto bebe uma cerveja de gole em gole direto da garrafa, petisca fatias de salame levadas cortadas em uma vasilha de plástico que ele assenta no capô do carro, sobre um pano de prato. Ele dispõe tudo meticulosamente para instalar-se de modo a poder sentir os efeitos da aeronave com o seu ronco ensurdecador sobre a sua cabeça, olhos e ouvidos e extensão de seu corpo todo, que se põem a sentir a ocorrência esperada. As tomadas de cena nos mostram uma memorização de uma certa emoção que o actante (re)-vive a cada novo sobrevôo e que nós somos levados a acompanhar. Face a esse saber retomamos que, no seu automóvel, ele mantém uma réplica de avião que balanceia dependurada no retrovisor e no vidro traseiro animada pelos sacolejos nas andanças pelas ruas. Reafirma-se um apreço especial do protagonista por essa paisagem que parece distinguir o seu ato daqueles de tantos outros cidadãos que gostam de passar suas horas livres na contemplação das aterrizações e das decolagens. Entrevemos que esse seu estar domingueiro do mesmo modo que o seu ato de habitar a casa dos pais carrega também uma extensividade de fatos passados.

Com essa estruturação de vida, de estado de alma e de ânimo controlados, a narrativa nos leva à compreensão de que esse homem vive assim a vida para manter-se em sintonia com as peças estruturantes que a tornaram desse modo. A maneira de contextualizar o jeito de Roberto passa-nos uma ideia que as escolhas e arranjos do seu percurso de vida encontram a sua justificação em seu passado apenas indiciado.

V. Descontinuidade rompendo o contínuo: o chinês que cai de um táxi

Esses hábitos que formam a rítmica melodiosa do conhecido vão ser descontinuados na cena mesmo de apreciação domingueira dos aviões por uma gritaria que retira Roberto da observação ritualística. Ao dirigir o seu olhar para o local do conflito, o argentino acompanha a expulsão barulhenta de um chinês que é atirado para fora de um táxi e cai na calçada onde aos prantos lamenta sem parar. Olharmos com Roberto o jovem chinês e nele reconhecemos aquele rapaz do prólogo e a própria cena reafirma aquela isotopia disfórica da primeira narrativa interrompida que continua na segunda parte do filme. Do mesmo modo que "alhures" são os gritos chorosos do rapaz no desaparecimento da jovem noiva com a queda de uma vaca do céu que reaparecem em Buenos Aires nas cercanias do aeroporto, o "aqui" discursivo da segunda narrativa.

O encontro entre esses dois sujeitos é inteiramente fruto do acaso. Interpretado por Ignacio Huang, o chinês sozinho, sem ter ninguém mais ao redor para recorrer, insiste de todo modo a fim de fazer o argentino entender a sua história. Mas como Roberto que presenciou a cena de sua expulsão poderia estabelecer uma conversa? Os sujeitos falam um com o outro cada qual em sua língua materna: em chinês e castelhano o que evidentemente separa seus mundos e os separa de uma intercompreensão. O chinês insiste tanto que Roberto é compelido a participar do problema desse outro cidadão. Apesar do estranhamento inicial eles vão estabelecendo esses primeiros contatos para além do verbal por atos e gestos que, no curso da interrelação, vão significar cada um para o outro e, principalmente, para si mesmo.

Em tudo pressentimos que esse encontro inesperado é uma experiência de conflito que até então no enredo da segunda parte do filme estava totalmente contornada. Somos levados ao riso, pois conhecemos já bem o modo de vida de Roberto e reconhecemos esse amargurado que continua infeliz em Buenos Aires como na distante Fuchung.

Nesse mundo de ponta cabeça, o chinês ressurgente da primeira história em um percurso narrativo de busca de um único parente, um tio paterno que emigrou para essa localidade cujo endereço ele surpreendentemente traz tatuado no braço esquerdo. Não uma anotação em um pedaço de papel, mas na própria carne. Esse modo estranho, ao lado da intensa agitação do chinês, conduzem Roberto a colocar esse desesperado a seu lado no carro para tentar achar uma solução para a sua aflição da qual ele agora é partícipe. Todavia, nada vai ocorrer tão diretamente assim e serão muitas idas e vindas até que a narrativa tenha um desfecho que solucione esse conflito central da trama que enredou essas duas vidas e deixará consequências maiores com o conhecimento que advirá.

No trajeto ao endereço da tatuagem, o chinês passa mal do estômago e vomita no carro de Roberto, fato que produz a sua perda de controle e explosão de raiva com o depósito do estrangeiro em uma marquise de ponto de ônibus. No entanto, o ato mesmo da escolha de um lugar coberto da chuva torrencial que caía mostra um traço de proteção do argentino, no seu desistir de prestar ajuda. Tão logo retorna à casa, ele põe-se a limpar o carro na sua garagem, depois, entra na cozinha e inicia a preparação do jantar que consiste em uma farta fritura de carnes.

Comida pronta, ele não consegue comê-la e, sem nenhuma palavra, Roberto reabre a garagem e sai conduzindo o carro pela chuva. A repetição de quebras da continuidade nos leva a saber para onde Roberto está se dirigindo: para o mesmo ponto de ônibus em que havia deixado o chinês. Ao chegar aí, o chinês encontrava-se no mesmo lugar em que fora deixado, e, de novo, ele assume o seu lugar no banco do passageiro. Intuímos que o próximo destino deles é rumo ao endereço da tatuagem. Enfraquecida a chuva, quando eles param diante de um pequeno estabelecimento comercial, Roberto indica ao chinês para descer e repete-lhe: “ring, ring”, ato que ele executa. O modo como os gestos, as movimentações do corpo e as onomatopéias são usados na conversação chama muito a atenção como os dois conseguem se entender e nós também entendemos a conversa.

Essa questão da intercompreensão linguística ressalta uma das preocupações do filme quando nos damos conta da absurdidade que soa a um espanofone o falar de uma das línguas da China, o que se repete à platéia brasileira para a qual só as falas em espanhol são traduzidas no filme legendado. A imigração chinesa, mas também qualquer outra, produz esses efeitos de sentido da tradutibilidade intersemiótica. Mesmo se o argentino fala em espanhol ao chinês ele o faz com movimentações do corpo e gestos tradutores do incompreensivo verbal e a ação prossegue mostrando no seu fluxo de encadeamentos, o quanto uma linguagem é articulada às outras.

O chinês toca a campainha e, lentamente, acompanhamos a passagem do tempo até uma luz ser acessa no interior do estabelecimento. Ao não ser outro chinês que abre a grade de ferro que defende a loja na periferia de Buenos Aires, um estabelecimento muito mais simples do que o de Roberto em outro bairro da capital, temos evidências de que o convívio dos dois não se encerrará mais aí. Com a intervenção de Roberto esse outro argentino explica em espanhol que havia comprado a loja de um chinês Sr. Quian, três anos atrás, mas que ele não sabe o seu paradeiro.

Guiado pela lógica racional Roberto conduz o rapaz a uma delegacia e explica a situação ao guarda de plantão. Esse, pouco solidário, emite uma ordem de comando a outro guarda para que abra uma cela para o chinês dormir. A cena elucida mais do que a generosidade individual de Roberto e vai mostrar a sua consciência de cidadão que pauta o seu exigir ao estrangeiro de uma medida justa. Se o chinês não roubou, mas foi roubado por um condutor de taxi argentino, não tem porque dormir em uma cela na prisão e assistimos, então, a uma discussão entre policial e cidadão que divergem sobre o direito civil. Roberto não aceita esse tratamento e se enerva com a má vontade do policial. No final, ele acaba agredindo e tendo de fugir às pressas da delegacia. Acompanhamos a perspicácia do chinês que se sente protegido ao lado de Roberto, ao ver este recolher agilmente seus documentos e dirigir-se ao carro, que Roberto logo tira daí. Os efeitos de sentido da disputa com a autoridade marca a ação conjunta dos dois personagens em busca da solução do problema.

Mas a solução prolonga-se para outro tempo e lugar e com outras autoridades regentes da ordem. Na sequência, o estrangeiro é levado até onde reside Roberto que lhe oferece as condições de tomar uma ducha, explicando o funcionamento do banheiro e dando-lhe uma toalha. Com seus poucos pertences, momentos depois, o chinês se apresenta limpo e trocado na cozinha. Roberto serve-lhe na mesa de jantar a sua seleção de carnes e, a partir daí, vamos assistir a apresentação do gosto gastronômico de um genuíno argentino comum que acompanha de explicações cada carne que ele oferece no jantar. Nessas apresentações conhecemos ainda mais Roberto e seus valores: “Morcila, vaca 'argentina' e não 'vaca louca' que é invenção dos ingleses”; “testículo, uma iguaria que dá má impressão; fígado, tripa (...)”. O gosto e a apreciação estética da combinatória sintagmática da fritada mostra a diferença entre as culturas no que tange a gastronomia e o paladar. O comentário depreciativo à vaca

inglesa mostra um posicionamento político de um argentino comum com a Inglaterra que a Argentina tem conflito territorial.

Em outra cena do jantar no filme, esse realizado na casa de Lionel, mais dessa diferença intercultural vai estar presente, inclusive evidenciando fortemente os estereótipos argentinos sobre o outro, a partir da constituição da alimentação chinesa. Os modos de comer locais saltam aos nossos olhos também pelo incômodo do chinês e suas tentativas de fazer os mesmos gestos para se entrosar com os que o cercam ao comer o tradicional cozido de carnes. Fazer da mesma maneira que faz o outro é enfatizado ser um aprendizado difícil, na medida em que exige o transformar de certa maneira o próprio eu cultural em relação à identidade do outro. A questão da identidade cultural como a da identidade linguística não de âmbito de sujeitos individuais, mas de grupos sociais, salta ao primeiro plano do filme como percurso narrativo da inclusão até a assimilação na medida em que ocorre o apagamento da exclusão na medida em que se apagam os traços diferenciais da cultura do imigrante. Essa cena de sociabilidade à mesa torna-se bastante emblemática do distanciamento das duas culturas e destaca ainda fortemente os atributos estéticos da beleza física. A mulher de Lionel destaca da aparência do estrangeiro, em especial, seus cabelos lisos e pretos que é apreciado.

O filme mostra que Buenos Aires tem um grande bairro oriental e a exploração dada ao multiculturalismo nas relações interculturais varia da segregação do outro que tem um lugar determinado para estar na urbe à assimilação com a comida chinesa em *fastfood* sendo entregue aos domicílios argentinos. Depreende-se, ainda, nesse processamento da alimentação do outro deixando de ser um exotismo para ser um hábito alimentar multicultural, a sagaz crítica feita por Roberto sobre a alimentação dos argentinos de hoje. Avaliada negativamente é a nova ordem das imigrações que assolam a Argentina, mas não só isso está na pauta de discussão.

Na sequência do filme, o percurso narrativo vai ser das tentativas de resolução do problema do chinês que só terá um fim com o encontro do tio que determina a resolução de seu próprio drama de dividir a sua vida, a sua casa, com uma outra pessoa. A figura do outro que faz ser desenvolve-se. A convivência com um estranho, estrangeiro em todos os sentidos, produz muita angústia em Roberto a começar pela invasão de sua privacidade e necessidade absoluta de deparar-se com a alteridade.

As várias tentativas de resolução do problema pelas vias normais falham. Após a visita ao endereço e à delegacia, a sua próxima tentativa é de visitar no outro dia a embaixada da China em Buenos Aires, ao que se segue uma visita ao bairro oriental da capital argentina indagando à comunidade chinesa sobre o tio, depois ainda colando foto de Jun nas vias públicas para disseminar as suas tentativas de procura. A duração desse percurso de busca e solução de problemas atravessará todo o filme. Assistimos, assim, significantes interações entrecruzando as vidas de Roberto, Mari e Jun que protagonizam não só a resolução do problema do imigrante, mas também dos conflitos da vida de Roberto, na qual Mari tem um papel discursivo e uma função como actante operador da sintaxe de junção.

Para suportar essa duração da convivência e manter o distanciamento que necessita na sua intimidade, Roberto monta um circuito de ação para Jun no interior de sua casa de modo que esse interfira o menos possível na ordem de seu programa de vida. Assim monta-se um fazer manipulatório (fazer-fazer) justamente para não tocar no âmbito das interações intersubjetivas e em um fazer operatório (fazer-ser) que resulta do âmbito das interações intersubjetivas. No entanto, as ações atribuídas a Jun vão nos mostrar um sujeito com competências modais de ordem cognitiva (poder e saber) e performática (fazer) que o leva a desembaraçar a casa de Roberto, que fora antes de seus pais, de guardados acumulados, mas mostra um fazer-saber de competência estética na medida em que a nova ordenação da

casa vai além da limpeza física do local para, por intervenção de uma intervenção estética no lugar, fazer a limpeza da alma e do espírito da casa que Roberto habitava e era por ela inteiramente habitado. A inteligência sintagmática sensibilizante do arranjo estético da casa guia, pois, Roberto pelo fazer de Jun à superação dos traços de vidas passadas para um advir de uma vida presente, justamente onde o filme termina, pois é esse estado resultante, uma superação da disjunção narrativa inicial que promove um outro capítulo da história. Nos entrecruzamentos das vidas dos dois homens, no viver comum, um se descortina para o outro e é a alteridade mesmo desenvolvida com sensibilidade por Jun que modaliza sinestesticamente Roberto para poder e saber sentir os fatos de seu mundo que instituem um fazer operatório resultante de um fazer-ser que assistimos no filme o desenrolar sequencial de transformações produtoras de um novo estado. A identificação do argentino de que o chinês e sua história de vida, a do prólogo do filme, é uma das narrativas dos *faits divers* que ele coleciona em seus recortes dos mais surpreendentes do mundo produz o impacto maior aos personagens do enunciado do filme e às da platéia. Esse reconhecimento da grade cultural enformada pela mídia massiva monta além do enredamento das partes do filme, também a coesão e unidade sintática e semântica da narrativa fílmica. Nesses termos a escolha desse filme se justifica em nossa abordagem da sua narrativa complexa pela possibilidade de mostrar a importância dos estudos de paixões sem nome que resignificam o cotidiano na ordinariedade da vida.

O filme mostra que as personagens passam por modalizações dos sujeitos e se dão tanto em termos de competências modais pelo regime de manipulação, como em paralelo, de modulações em termos de competências estéticas para sentir em reciprocidade pelo regime de ajustamento.

VI. Os fatos noticiosos na resignificação da vida

Em seu retorno do campo a Buenos Aires, Mari, logo no dia seguinte dá uma passada na loja de ferragens e, de fora, ela observa Roberto de costas para a rua, falando no telefone. Pelos gestos enraivecidos de Roberto, ela pressente que aquele momento não era o bom para uma tentativa de reaproximação. O reencontro é, então, adiado para uma outra ocasião. Enquanto Mari tem uma disponibilidade para o outro que a qualifica com uma abertura ao mundo, Roberto deixa ver o seu fechamento e retração. Depreendemos que essa sensibilidade de Mari se encontra com a de Jun, o que os aproximará. Mari se põe no lugar de Jun imaginando a sua aflição de viver em um país inteiramente desconhecido, sem falar a língua espanhola, sem amigos, sem trabalho, sem dinheiro. É graças a esse co-sentir que Mari convida Jun para passear com ela em Buenos Aires e o dia transcorre como se eles não precisassem de nenhuma outra língua comum que a gestualidade de seus corpos para se entender.

Mari nos é apresentada pelo enunciador com uma grande felicidade de viver e uma imensa predisposição para falar, relacionar-se e sentir a sua afeição por Roberto que vai ser sentida por Jun que sente e sabe o que é o amor. Se afinal nem a ela que fala castelhano, Roberto deixou um meio de aproximação, de que maneira abriria a Jun que fala uma língua estrangeira e desconhecida? Os sentimentos humanos vão ser expostos na argumentação fílmica como efeitos de sentido que, ultrapassando o entendimento da língua do outro, eles são experimentados na apreensão intersubjetiva sensível dos gestos, posturas, modos de fazer, atitudes comportamentais. Assim, acompanhando o filme, é que se recolhem esses indícios que vão se somar um a um em uma totalidade sensível.

Em uma das poucas conversas face a face que Mari tem com Roberto sobre os seus sentimentos, com suas palavras ela o sensibiliza profundamente ao perguntar-lhe como ele que foi tão longe com ela, havia recuado. A frase não é uma cobrança, mas uma indagação cognitiva de quem não consegue depreender o que teria se interposto entre eles para, de novo, separá-los. A mulher exala desejo e afeição, que, esteticamente, são sentidos a ponto de emudecer Roberto que lhe mostra, assim como à platéia, a sua não condição de corresponder mostrando-lhe seus sentidos e dando-lhe uma resposta. Embargado, ele apenas balbucia, a voz quase não saindo da prisão da garganta, com lágrimas nos olhos, ele faz sentir a sua impossibilidade de lidar com a afetividade. Somente o sentir modaliza sensivelmente Roberto e a co-proximidade do contato íntimo com Mari e Jun modaliza-o por contágio sensível, fazendo-o apreender o seu ser em transformação. O imbricamento sintoniza as três trajetórias sustentando Roberto e Jun no próprio vértice da superação de si, dos antepassados, das perdas, que os projetarão para um outro viver.

Jun recebe de Roberto a tarefa de retirada das velhas coisas guardadas na área da churrasqueira de sua casa. Na área aberta ao sol, os entulhos eram tantos que impediam qualquer movimentação ou uso do local. Essa atividade havia sido planejada por Roberto quando ele contratou uma caçamba para depositar os entulhos que saíam dessa limpeza, mas nós, que tínhamos visto a caçamba chegar, também acompanhamos a pouca determinação de Roberto para a execução da tarefa, mas partilhamos que havia uma volição e uma intencionalidade. Jun se revela muito competente e minucioso nesta tarefa de arrumação e, assim, em poucos dias, o ambiente vai ganhando uma outra aparência. Os olhares de um e de outro ao ver esse ressurgir do lugar são de uma apreciação positiva da transformação em andamento. No entanto, da parte de Roberto, encontra-se ainda muito na superfície de uma crosta densa a ser ultrapassada.

Tudo prossegue bem até que, em uma das idas e vindas à área com os entulhos, quando Jun trança canos de ferro, esses escapam de sua mão e vão produzir um acidente. Os canos caem de seus braços e, desordenados, espatifam a cristaleira da sala de visita. Com o desastre, dá-se a primeira liberação de Roberto do seu passado, que é mostrado despedaçado e, finalmente, ele mesmo afirma que sem possibilidade alguma das partes serem recoladas em um todo. Uma etapa de vida exaurida é, pois, jogada com os entulhos na caçamba e, nesta liberação do passado do qual Roberto se desprende, torna-se visível uma nova possibilidade para ele transformar-se.

Enquanto Roberto trabalha na loja, Mari e Jun saem junto em visita à cidade desconhecida e vivem um feliz dia de descobertas na capital em que passeiam, tiram fotos, conversam de todos os modos. No retorno dos dois à noite, Roberto anuncia o telefonema do tio que é esperado vir encontrá-lo no dia seguinte. O clima é de festa e Mari organiza a celebração pedindo por telefone comida chinesa para o jantar. Eis que entra, então, na trama, o entregador chinês, um dos ofícios dos imigrantes orientais em todo mundo global da atualidade. Esse encontro com alguém que fala tanto mandarim quanto espanhol entreabre entre eles a intercompreensão linguística pela tradução das línguas. O verbal afirma seu poder de precisar o visual, o gestual, o cinético e limitar a abertura da imaginação que essas outras linguagens ativam.

O jantar comprado transcorre em grande informalidade e acompanhamos os três comendo direto das embalagens das comidas. De novo, Jun mostra a sua sensibilidade ao retirar-se após o jantar para que Roberto e Mari possam estar a sós. No seu quarto, ele vive a grande expectativa do encontro com o tio na manhã seguinte, expectativa que ele absorve desenhando, com um toco de lápis que recolheu do lixo da loja de Roberto, figuras da expressão do conteúdo de seu mundo chinês. As tampas das caixas de sapato guardam as

expectativas da espera do guerreiro que ainda tem que guerrear. Ele põe-se em luta resgatando nos traçados o seu conhecido Oriente que torna suportável a espera. Mas se no quarto o diálogo é emocionante, na sala, a conversação de Roberto e Mari não flui a ponto da jovem sentir que não há resgate possível do estar junto. Prometendo retornar com as fotos reveladas do passeio antes da partida de Jun, ela se retira. O retorno à normalidade da vida de Roberto parece estar assim marcado.

No outro dia, a celebração matinal da partida de Jun recomeça. No café da manhã Roberto oferece-lhe o tradicional "doche de leche" argentino para passar no pão que até então comiam sem nada. Mais uma vez, o gosto do gosto argentino é exaltado por Roberto que prepara a cena como o "grand finale" da hospedagem de Jun. Todavia, mais uma peça do destino e a resolução do problema não se dá. O tio esperado não era tio de Jun e, no sétimo dia de convívio, tudo reinicia. Se Roberto havia descoberto pela tradução do atendente da embaixada que o nome do chinês era Jun e ele tinha 25 anos de idade, era órfão e que havia viajado trabalhando em um barco em busca do único parente um tio paterno que imigrara para Buenos Aires, a nova ocorrência vai levar Roberto e Jun a penetrarem juntos no bairro oriental, estando os dois agora em uma nova fase de convivência, mais relaxada, mais humanizada.

Se o retorno ao bairro oriental é para tentar encontrar vestígios da trajetória do tio, na sequência de atos de Roberto tentando resolver o problema do chinês, vamos assistir uma inversão desses papéis narrativos e é Jun que salva Roberto da vingança do policial insolente que o argentino havia agredido na delegacia. Anuncia-se uma significativa reviravolta do sujeito da ação. No percurso pelas ruas da cidade para chegar ao bairro oriental, em uma espera de abertura do sinaleiro, o policial daquele primeiro dia reconhece Roberto no carro ao lado da sua viatura. Guiado pela vingança, o policial segue o argentino, até quando esse estaciona seu carro. Sem que nenhum dos dois perceba, a certa distância deles, Jun os observa e vai acompanhar passo a passo todos os atos. O policial leva Roberto até uma zona desabitada, que é ruidosa pela passagem do trem. Jun mostra-se um homem de princípios e reconhecido do que Roberto fez por sua vida. Ele se arrisca astuciosamente no salvamento de Roberto e é como herói destemido que a narrativa o reposiciona a partir de então.

Na nova cena, o enunciador inverte a primeira cena do encontro desses dois homens, e, agora, Jun é quem oferece um lenço de papel para Roberto limpar o sangue que lhe rola na face esbofetada pelo policial. A inversão dessas performances marca o desfecho narrativo com a superação conflitual da convivência forçada e ocorre o primeiro estar de um em presença do outro em que os dois estão se sentindo bem e sem constrangimentos.

Uma conversa ao redor da mesa em linguagem verbal mediada pela tradução do entregador de comida chinês guarda a grande revelação do filme. Última entrega de comida da noite, o entregador senta-se na ponta da mesa, assumindo ser posicionalmente o elo mediador da interação face a face dos dois homens. O primeiro a falar é Roberto que pelo tradutor agradece Jun pelo seu salvamento. A seu turno, Jun agradece Roberto por toda ajuda. No andamento da sequência interlocucional, o argentino informa o chinês que ele pode morar em sua casa e que ele lhe pagará um curso de espanhol para que ele possa trabalhar no país e só então se mudar e refazer a sua vida. A reação de Jun à oferta mostra gestualmente algo que ele mereceu receber, mas também ele se mostra agradecido a Roberto e assegura-lhe que estudará dia e noite. Depois da execução das tratativas, abre-se a possibilidade de diálogo sobre sentidos que haviam permanecido em segundo plano, ou implícitos nas interações.

Cada um quer saber mais sobre o outro e a conversa é uma construção do parecer que complementa a figurativização dos dois sujeitos. O primeiro a tomar a palavra é

Roberto perguntando a Jun a respeito do seu trabalho em seu país de origem e as razões dele ter deixado sua terra para vir à Argentina. Jun enuncia a sua resposta com muita discrição, traço que já conhecemos caracteriza o seu modo de colocar-se. Sem dar detalhes e, tentando controlar as suas emoções para nada dizer de sua incrível tragédia, ele conta que exercia o ofício de pintor de brinquedos em uma fábrica e o motivo pelo qual deixara a China foi porque teve problemas. O termo problemas é bastante vago e deixa em aberto que problemas são esses, o que é justamente apreendido por Roberto em sua abordagem objetiva do outro.

Por sua vez, Jun também pede licença para propor perguntas a Roberto e a angulação das indagações de cada um mais contrasta os dois em seus distintos modos de presença no mundo. O de Jun enfatiza a observação detalhada do fazer do argentino nos setes dias da semana de convivência que tiveram e ele gostaria de saber o que tanto interessa Roberto na leitura diária de jornais velhos, que o leva a recortar a notícia e colá-la em um álbum de recortes.

O colocar em palavras as perguntas para a interlocução é circundado de grande densidade sensível ao mesmo tempo em que nos chama atenção o modo pelo qual o filme o enuncia, os cuidados que empreende na captação dos dois dizeres para que a relação que os liga salte ao destinatário do filme das angulações das colocações do estar no mundo de cada um. A construção do destinador forte que Roberto é para si mesmo ao operar as suas escolhas de vida vamos saber que esse fazer já dura vinte anos e foi assumido como ação prescritiva dada por ele a si mesmo. Assim, constatamos que, primeiramente, essa regulação advém de uma necessidade, depois, ela se manteve na duração da vida de Roberto em função dos efeitos de sentido do sentir controle da situação. Parece-nos que a narrativa prenuncia, finalmente, a nos dar explicações do modo de viver de Roberto. A sua prática de vida revela-se estar definida em um arranjo de sentidos controlados pela regulação, que se interligam ao enunciado do primeiro recorte de notícia, justamente aquele que postado na abertura da coleção em que o mesmo Roberto circunscreveu a articulação interna de seu viver.

Essa notícia de página inteira é uma narrativa que mostra a maneira como um fato do cotidiano pode ser articulador de sentidos do viver humano como uma exemplaridade repositiva do incomum que exerce uma condução do leitor diretamente rumo a encontros imprevistos na vida de outros seres do mundo que o diário noticia. Mas que sentidos esses fatos extraordinários na cotidianidade da vida de um homem exercem na vida de outros, dos leitores dos jornais?

No ato voluntário do argentino de querer encontrar o extraordinário no contexto do jornal, nós, assistindo o filme vamos viramos com esse Roberto as páginas diagramadas, nos pondo a ermo nos percursos estratégicos desse mundo paginado em cadernos, sem saber previamente onde o imprevisível noticioso⁷ está posicionado. Sem coluna demarcada que o submeteria a uma rubrica fechada, passível de sua colocação no índice, a generalidade desse tipo de notícia já está no seu caráter de inominado que abarca a sua denominação em língua francesa *fait divers* que Roland Barthes (1964) bem analisou.

O pôr-se à procura do imprevisível enlaça a leitura que o pai de Roberto fazia do jornal italiano que lhe chegava aos domingos às próprias leituras de diários desse filho protagonista. Ao continuar pelo gosto que provou ter esses atos de perder-se no jornal para nele encontrar-se, esse ato do pai é recolocado na sua ação voluntária de dar-lhe continuidade, que perdura por duas décadas após o seu retorno da ingloriosa guerra das Malvinas. E, precisamente, Roberto explica a Jun que o que chamou a atenção do seu pai não tinha sido a

⁷ Reutilizo o termo usado por I. A. Camargo em sua tese de doutoramento *Modos de presença da imagem na enunciação da mídia jornalística impressa*. São Paulo, Biblioteca PUC-SP: doutorado, 2002.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

reportagem e suas implicações no contexto social, mas a fotografia enquadrada no canto inferior direito na página.

O próprio filho Roberto era o flagrante do click fotográfico estampado na primeira página do jornal. Todavia, essa publicação fotográfica não se explicava por nenhum feito heróico do jovem combatente digno de sair em uma reportagem dessa guerra em que Argentina e Inglaterra se opuseram e foram ao campo de batalha. A matéria jornalística noticiava a superioridade e preparo dos ingleses e estabelecia um contraste com a inferioridade e despreparo dos jovens soldados argentinos. Tratava-se de um combate desigual e, para dar visibilidade ao exército inexperiente, por mero acaso, a fotografia do jovem Roberto, fardado e empunhando seu fuzil, é destaque no diário italiano. Essa identificação do filho condenado à essa luta inglória provocou a morte do pai, na decepção do imigrante italiano que justamente fugira na Segunda Guerra Mundial para Buenos Aires pensando jamais ter assim distanciado da Europa ao defrontar-se outra vez com a guerra. O impacto brutal do reconhecimento de seu único filho causa a sua morte, mas também dá início a um colecionismo de narrativas que vamos concluindo ser a trama fílmica de *Um conto chinês* (2011). O imigrante recortou a notícia a separando do todo contextual do jornal, e deu início ao primeiro álbum de notícias que valem por si só. O pai morreu dormindo e Roberto, órfão de pai e mãe, é um sobrevivente desse despertar geracional dos argentinos. A ocorrência noticiosa, que o pai imortalizou é destacada no diário impresso, e abre a grande coleção de histórias absurdas que Roberto zelosamente cultivava desde o seu encontrar-se só no mundo da casa e do trabalho, só consigo mesmo.

Na possibilidade de conversa, Jun indaga o que Roberto recorta dos jornais, pois apreende a atividade repetida faz sentido para ele. Roberto explica-lhe tomando exemplos de outras mortes arquivadas nos vários álbuns de sua coleção de notícias, que o levam a concluir que: “— A vida é um grande sem sentido, absurdo!”. Passando de uma narrativa a outra, o argentino chama atenção do interlocutor para uma narrativa ocorrida na China de Jun. Logo, ao iniciar a leitura e não ocorrer nenhuma transposição para a vida de Roberto, nos damos conta de que a narrativa é a da própria vida de Jun com a absurdidade da morte de sua noiva atingida por uma vaca que caiu do céu. A história imprevisível do prólogo do filme sabemos, agora, então, que ela figura entre as recolhidas da seleção de histórias extraordinárias do argentino. O fato singular que afetou Jun saiu no diário e, como um *fait divers*, ele produziu sentido para Roberto e mostra, ao afetar-nos, **fazer sentido** também para nós. Um sentido que não está dado e, de uma vez por toda fechado em sua significação. Ao contrário, a sua estruturação narrativa é montada com uma ausência de explicação da causalidade do acidente. Assim, seu enunciado extraordinário atualiza-se no ato de leitura do sujeito leitor, no ele ir sentindo a absurdidade do fato e por-se na experiência da presença performática da ocorrência. Na trajetória desse tipo de notícia, o enunciado é desprovido de toda e qualquer existência fora do recorte que assim é semantizante e tem a força de fazer sentido ao sujeito leitor. Os aspectos de ser fato verdadeiro ou falso não importam, pois perde relevo se ele guarda alguma relação com os fatos do mundo. O fato é desprovido de toda e qualquer referencialidade. Pelo arranjo da cena enunciativa, ele é discursivamente um dizer verdadeiro, daí tornar-se uma narrativa que tem a força de re-significar a vida do leitor comum, como Roberto ou qualquer outro. A busca de encontro desse tipo semântico de *fait divers* se torna um objeto de valor e uma prática escolhida pelo destinador Roberto para ele mesmo ressemantizar a sua própria vida. O ato de colecionismo é cultivado e, nos vários álbuns certificamos que os *faits divers* recolhidos são muitos, e eles atestam a frequência desse tipo de narrativa que é lida e relida como narrativa extraordinária à parte da mídia jornal em que circulou e, na brevidade do dia em que foi notícia, envelheceu. Com a estruturação de

sua trama, o *fait divers* independente do tempo de ocorrência do fato. Ao ser relido fora do contexto noticioso, a narrativa vale por ela mesma pois ela significa em ato, mostrando não ter envelhecido pela passagem do tempo.

O enunciado do prólogo só é articulado na trama do filme no diálogo ao redor da mesa de conversação, em que se elucida ele não ser apenas um enunciado extraordinário lido no jornal que o leitor Roberto colecionou. Ao contrário, esse *fait divers* jornalístico, depois, cinematográfico, corporifica um corolário noticioso que mostra os meios de comunicação na realização de seu alvo de dar sentido a vida humana. No seu desatino, ele opera para nós, em ato, o seu sentido absurdo, que também para nós, platéia, tem força de nos fazer olhar os fatos de nossa vida e como tirar deles um minimal de sentido resignificante do vivido.

VII. Coleção de notícias *absurdas*, uma *escapatória* do sem sentido

Nas páginas dos velhos jornais não são as novas do dia que a leitura de Roberto persegue. Ao contrário, as notícias que ele está à procura não se relacionam à novidade, mas são marcadas por terem uma ocorrência em qualquer tempo e espaço e personagens anônimos. O poder que elas carregam e que Roberto reconhece quando as encontra dá-se em seu poder de projeção na trama de uma multiplicidade de destinatários. Os seus vetores têm a força de alçá-los de seu tempo e espaço, transpondo-o para as marcas da temporalidade e espacialidade do dito enunciado. Cada notícia é, assim, apreendida no ato de transformação do leitor de testemunha em presença protagonista da ação. Esse modo de operar da mídia impressa o filme aborda o seu papel na vida de sujeitos comuns a ponto de se tornar-se objeto de colecionismo. A tese que o filme sustenta é de que essa estruturação do *faits divers* que abunda na internet e, desde sempre, mantém-se no jornal, rádio e televisão, promove a significação na insignificância que desafia a vida humana.

O caráter próprio da noticiabilidade de fatos incríveis é justamente a sua produção de efeitos de sentido de surpresa, espantos que são sentidos no imediatismo mesmo do ato de leitura da notícia. Acompanhamos no filme o ato de Roberto efetuar a leitura do jornal mostrando que o objeto de sua busca não tem uma coluna demarcada em que esse tipo de notícia estaria previamente anunciado, com um específico local de sua publicação. Essas notícias eram procuradas página a página, coluna a coluna, o que nos indicam o fato delas não terem uma localização *a priori* e nem uma catalogação conhecida que as referencializem por uma rubrica como notícia política, econômica, conflitos de estado, ciências, metropolitana, cultural, diversão e lazer. Sem uma posição categorial no índice do jornal, o seu achamento se torna um fato surpreendente ao leitor. Roberto é um desses leitores que lê o jornal para localizar essas preciosidades e, depois de as encontrar e manter com elas um encontro fugaz em que se realiza uma completa projeção dele mesmo no conflito que é experienciado como sendo o seu próprio, o actante, figura sintática, passa então a exercer um papel de destinador sancionador do poder da notícia. A avaliação: “Essa é boa demais!” explicita justamente o julgamento sancionador positivo da força de metamorfose que a narrativa exerceu sobre Roberto que então a julga pelo poder de propiciar vivências extraordinárias na ordinariedade de seu viver. Essa notícia que a familiaridade nutre o gosto pela espera do esperado no inesperado solto no mundo de papel do jornal pode então ser vivida como um tipo de experiência sensível que se cultiva como *escapatória* à maneira do postulado por A. J. Greimas, na segunda parte do seu livro *Da Imperfeição* (2004).

Na ordem do filme a primeira dessas narrativas entra em cena com Roberto destacando das páginas do jornal uma notícia que lhe propicia justamente esse ato de

transferir uma ocorrência de seu cotidiano, transcorrida no atendimento de um cliente na loja de ferragens que vimos no curso do filme, para uma narrativa audiovisual na medida em que ele lê o acidente fatal ocorrido em uma cidadezinha do sul da Romênia. Por um deslocamento somos levados à cena em que um barbeiro encontrava-se nos preparativos para atender um cliente já instalado em sua cadeira, coberto por uma capa e uma camada de espuma espalhada em sua face. Assim que essa contextualização geral do cenário é processada, Roberto assume um papel narrativo e torna-se o próprio barbeiro no ato de preparação dos instrumentos para barbear o seu cliente. Por sua vez, no ponto de vista do caso encenado por Roberto para além de sua leitura catártica, o cliente do barbeiro ganha a figurativização daquele cliente irritante de sua loja. Esse cliente irrita-se com os modos de Roberto quer nas suas perguntas sobre a precisão da quantia a pagar em relação ao peso dos pregos, quer por sua recusa de comprar a fechadura que, mesmo do lugar de invisibilidade em que vai ser posta, o cliente dá preferência por comprar uma cromada em função da importância que a questão estética assume no seu viver. Há, pois uma realização do sentido e, nesta trama Roberto se vinga da irritação vivida, o que carrega a força de uma desforra que é experienciada a nível discursivo. Nas tortuosas vielas da cidadezinha, uma moto e uma camioneta se chocam. No impacto, canos voam da carroceria em uma ação mortífera na medida em que um deles, em velocidade, atinge em cheio a barbearia. Se esperávamos um ato de vingança, punição, da parte do próprio Roberto que empunhava a navalha que afiara, sofremos uma suspensão. A história que se sucede é uma outra, a vingança é dada pela própria trama da vida. Assim é que Roberto supera no transporte experiencial o seu conflito. Com o choque, os canos transportados na carroceria voam e ganham velocidade e vemos essa cena a partir da posição do corpo de Roberto que, olhando para a rua pela janela que está a sua frente, ele vê sem nada poder fazer para impedir o cano voador entrar, atingir o cliente e matá-lo. A notícia-espetáculo rompe a cadeia de previsibilidade e, mesmo a projeção da reconstituição do que se passou no atendimento do cliente, vai além do efeito de projeção identificadora com a figura central. Na recontextualização da notícia jornalística pela sobreposição à narrativa do negociante Roberto e de seu cliente, o sensacional é noticiado e uma transferência fatorial produz em Roberto uma aventura noticiosa. O destinatário também é posicionado em ato na cena fílmica pelo modo de seu enunciar a trajetória dos canos mortíferos. O destinatário ri das mortes imaginadas por Roberto. Um risível entreabre-se na monotonia da trama e esse risível do absurdo é um risível compartilhado que esvai o disfórico.

Ainda vamos assistir a mais uma narrativa absurda: a notícia do encontro de dois amantes. Logo após a contextualização da trama, em que acompanhamos a moça de bicicleta vindo pelas curvas da estrada até parar ao lado do automóvel em que um homem está no volante, consideramos o preâmbulo da normalidade narrativa. Imediatamente, na entrada da moça no interior do carro, a narrativa já se transfigura para ser a de Roberto e Mari que são projetados na ação dos dois corpos excitados. A cena conduz Roberto ao devaneio do poeta e à surrealidade que ele vivencia⁸. No carro, falta espaço para os corpos dos amantes e eles findam aprisionados entre a direção do carro e o banco. Os corpos ferventes de paixão vivem as emoções prazerosas até que, buscando um apoio para impulsionar o seu corpo mais para junto ao do amante, o pé da moça destrava o freio do carro e a tragédia principia. Na face de Roberto, temos os traços de gozo da experiência orgástica até os gemidos anunciarem o êxtase

⁸ Cena que transfere essa semioticista para a análise de Greimas do poema de Rilke em que a materialidade plástica concretiza no arranjo hermeticamente envolvido na recusa da menina-moça da sexualidade do parque arrebitado o devaneio do poeta. A vivência do poema opera o salvamento do enfado pelo fazer sentido aos dois sujeitos. Para maiores detalhes, consultar: A.J. Greimas, *Da Imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo, Hacker Editores, 2004, p. 39-45.

no momento mesmo da queda dos amantes no desfiladeiro. A notícia da morte dos amantes, Roberto a avalia absurda demais e ela corre o mundo promovendo espanto risível pelo tipo de morte.

As condições da absurdidade da morte nos *faits divers* selecionados do filme montam a isotopia figurativa de sentidos surpreendentes, coeficientes estésicos que têm a força de espalhar-se em outros corpos e significar. A comicidade rompe o enfado da vida de Roberto e, igualmente, o de quem assiste a cadenciada narrativa fílmica dos *faits divers* que remetem o público para além dos fatos do mundo. As tramas dos fatos como a trama do filme e a trama do viver têm características similares e são situadas em uma localidade qualquer do mundo, em um tempo da atualidade que envolve no ocorrido sujeitos comuns do mundo. Contextualização feita essa estruturação é passível de operar, imediatamente, uma passagem que apaga todas as marcas individualizantes e cada espectador é transladado a viver a trama com as suas referências de vida. Ao contrário de ser posto em um alhures, um então do enunciado em que dois sujeitos distantes atuam, tem-se um eu/tu-aqui-agora que atualiza cada si mesmo presente no acontecimento. Em razão dessas marcas, cada um pode vislumbrar na projeção actancial de Roberto o que se sucede consigo mesmo ao assistir o filme e, por meio dos mecanismos enunciativos empregados, a vida monótona de cada ser vivente translada-se para "outra vida possível". As narrativas absurdas que são presentificadas nas várias mídias têm, pois, esse papel narrativo de produzir uma ressemantização do vivido e o tornar suportável.

Tanto a narrativa do barbeiro, como essa dos amantes tem como consequência dos acidentes diversos a morte, que é fruto da fatalidade. O percurso de um sujeito e do outro sujeito, o qual produz o acidente mortal, montam a situação conflituosa como obra de uma causalidade imprevista. Os destinadores das duas trajetórias que se presentificam nas narrativas se encontram em uma ocorrência imprevista que singulariza as histórias por efeitos de comicidade que são desencadeados pelo modo de entrecruzamento dos percursos narrativos cujas trajetórias foram pensadas em separado e não coordenadas, correlatas, ou sobrepostas, subordinadas. Graças às características de projeção do actante nas duas narrativas fílmicas e ao destaque à absurdidade do entrecruzar das trajetórias, essas são assim vividas tanto pelo leitor do jornal, como também pelo que assiste o filme. Na trama da narrativa fílmica tudo ocorre como se a imagem imaginada por Roberto no seu projetar-se como actante central é que faz irromper o sentido na vida rotineira do actante leitor do jornal e na do espectador do filme. Entendemos, assim, que essas duas rupturas são instauradas na narrativa da experiência de vida de Roberto por meio de rearranjos com a sua projeção no enunciado. Esses são a obra dos arranjos da figuratividade que instauram escapatórias à vida. Por menor que sejam as alterações estésicas reinstauram impressivamente apreensões de um outro viver possível, que resignificam o sentido ao introduzir ingredientes mínimos para a sua ressemantização.

Diferentemente desse operar das narrativas que também opera em todas as arestas do nosso viver, na conversa ao redor da mesa, quando Jun faz saber Roberto que a nova extraordinária de seu infortúnio, não é algo sem referencialidade, ao contrário que a sua própria presença aí ao seu lado nas circunstâncias atuais atestam que a queda imprevista da vaca do céu existiu e sua causalidade e suas consequências tiveram repercussão. Assim o filme coloca em cena todo o contexto e vai adentrá-lo uma vez que, no recorte do *fait divers*, esse não importava à estruturação. No por-se em contato com essa dimensão das narrativas de vida reais o mundo do colecionismo de Roberto se desestrutura. A ilusão que lhe produzia consolo finda e ele sente a tristeza de Jun, ele sente a tristeza de sua vida. É a primeira vez, que ele rompe a ordem de dormir na cama, na mesma hora marcada. Roberto bebe, senta no

sofá, que só vemos existir no final do filme, cambaleia aturdido e está sem destino: a morte incide sobre a vida e a transforma inteiramente. Esse sentir até então evitado por uma estratégia de vida entreabre o sujeito Roberto aos desígnios do seu viver.

Outro dia vai amanhecer e, na primeira hora, um telefonema surpreende Roberto e Jun. Do outro lado do aparelho está o procurado tio de Jun. Ele existe e seu encontro é fruto dos percursos narrativos de tentativas de superação empreendidos por Roberto. De Mendonza, ele telefona ao sobrinho para acolhê-lo, marcar a viagem de avião e esse é o fim do percurso narrativo de busca de Jun, que Roberto sente e compartilha a alegria do final feliz.

Os dois homens, que por uma dezena de dias se encontraram por obra do acaso, dentro em breve se afastarão e Jun tem ainda um sentido de vida possível que indica a Roberto, como um percurso a ser seguido rumo à sua própria vida. Antes de partir, com o carvão ele desenha na parede branca um gigantesco rosto de vaca holandesa que enfrenta frontalmente os olhos que a olham.

Depois de seu retorno a casa e à sua rotina, Roberto depara-se com a vaca desenho de Jun. Ele é tomado pela surpresa do encontro. Olho no olho da vaca, na interação face a face, ele entende o seu sentido gravado pelo carvão. Do alto, a vaca é uma indicação referencial motivada, uma representação indicativa. Roberto vai ao encontro da vaca do mundo, dirigindo seu carro e o narrador vai nos levando não sabemos bem para onde. Ele deixa a zona urbana de Buenos Aires, vai dirigindo pela zona rural e nós vamos com ele pelas paisagens até a parada em uma porteira. Ele estaciona o carro, sai dele e anda, salta a porteira e vamos nos dirigindo pelos seus passos a uma casa de sítio, diante dela, mais próxima, vemos ou quadro para mudar o seu viver. De costa para a câmera, uma mulher tira leite de uma vaca holandesa, preto e branca. A vaca nos leva a reconhecer Olga, que Mari apresentara por fotografia a Jun. Sem dúvida, estamos aí na paisagem rural de Mari. Ela se se levanta do baquinho e Mari e Roberto já estão juntos no entrecruzamento de seus olhares.

O filme é, pois, uma narrativa de narrativas, que conduz o actante central à superação de todas as perdas e a tomada de decisão de viver o seu amor como forma de vida possível. O futuro é uma outra história e o filme começa a apresentação dos créditos de sua realização. É a marca de que a narrativa fílmica acabou e acabou em *happy end*, mas, pela segunda vez é repetida a inscrição da frase que havia sido dada no início: "todos os fatos da história são baseados na vida real". Na cena final essa repetição nos faz concordar com o quanto de vida real estava posto na narrativa fílmica e o que define as narrativas do cinema. Algumas luzes da sala de cinema já estão acessas e muitos da platéia começam a deixar o recinto, interrompendo o desfilar das nomeações de quem fez o que no filme.

VIII. Telejornal e a quebra do formato noticioso

No curso das nomeações uma nova surpresa, pois pensávamos que o filme tinha acabado, mas, ao contrário, ele continua em uma tela televisual que aparece do lado direito da grande tela de projeção. Reconhecemos na figuratividade cenas de um telejornal. O público, que estava saindo, para curioso pela aparição de um apresentador de terno azul claro falando em uma língua que não falamos. A tradução de suas falas é legendada abaixo da tela e vamos tentando ler o pequeno tamanho das letras que se sobrepõem aos informes dos créditos (Figura 6).

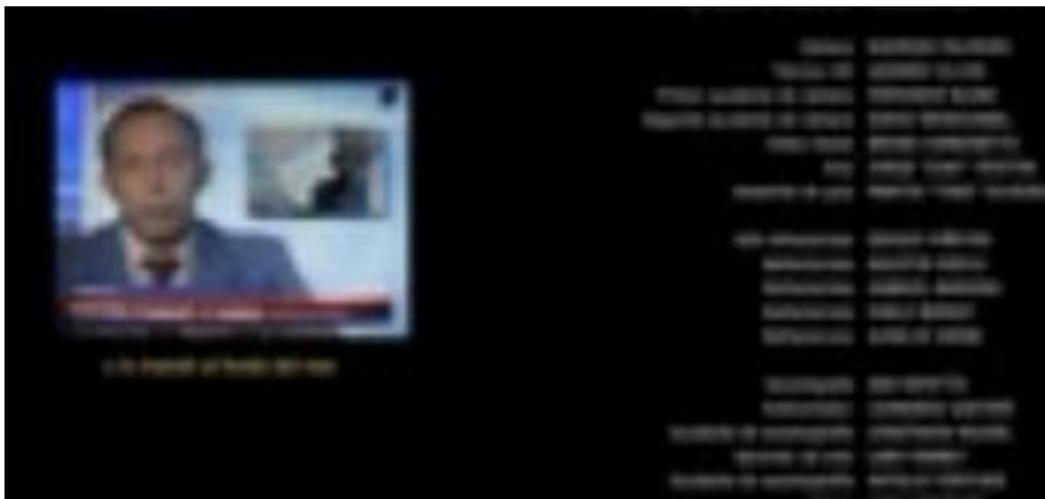


Figura 6: Um instantâneo do telejornal que entra no final do filme na tela junto com os créditos e produz um rompimento do formato quando o apresentador enuncia a estranheza da notícia que ele considera como a mais absurda que ele deu na sua carreira.

Entendemos que a notícia é de um telejornal russo quando este começa a veicular explicações das consequências do roubo de gado ocorrido em uma província chinesa. O fato é extraordinário em sua ocorrência e causou várias mortes. Estamos em um pós-fácio do prólogo do conto chinês que abriu o filme. As narrativas lidas por Roberto como *fait divers* embora sejam muito utilizadas pelo jornalismo, em especial o do tipo sensacionalista, elas não se restringem ao campo jornalístico. Na tevê também o *fait divers* pode ser encontrado em todos os telejornais, e é assim que o filme nos sintoniza a esse modo próprio da mídia. Ao dar a notícia do telejornal russo, o fato noticiado preenche o vazio de nosso saber sobre a história de Jun. Há uma objetividade construída pelo fazer ver das cenas do acontecimento como da ordem do mundo, mas que não intervém em nosso viver o mundo. As distâncias entre mundo vivido e mundo noticioso são demarcadas. Entre a notícia televisual e o prólogo do filme *O conto chinês* (2011), somos postos em relação às distintas formas de narrar e à importância significativa das narrativas na vida humana.

Na narrativa o apresentador em primeiro plano da tela controla o fluxo das notícias e seu noticiar segue uma padronização do modelo do informar pautado no enunciar: o que aconteceu? como? porque? e, ainda, apresentando a moral da história. No presente caso, a sanção social é relevante, pois reafirma os valores sociais ao condenar negativamente os ladrões de gado que acabam recebendo uma ordem de prisão. O acontecimento que quebra a normalidade do mundo termina no próprio quadro, marcando a volta à normalidade que produz um retorno ao sentido de viver em um mundo possível.

A abertura de uma tela-janela para o mundo referencializado no discurso faz com que a cobertura telejornalística do acontecimento seja mais credível para o enunciatário e seu dizer mais verdadeiro, pois o destinatário é levado a dado lugar e tempo do mundo com o propósito de aí estando participar como observador do ocorrido. A produção do efeito de sentido é de comprovação de que foi assim como noticiado que o fato se desenrolou. Nessas construções telejornalísticas destacam-se esse jogo enunciativo que insere o telespectador na reconstrução dos fatos ocorridos que lhe são detalhadamente apresentados com enquadramentos na cabine dos pilotos assaltantes, das condições de voo com a avaria da aeronave, da tomada de decisão do comandante de liberação da carga para salvamento.

Assim, seguimos o avião em pane com as ações dos aviadores tentando algum recurso para salvar a si mesmo da queda. O ato de abrir o bagageiro para se livrar da carga nos faz testemunhar o gado roubado e somos observadores do que se passou sem qualquer estratégia de identificação com o ocorrido, ao contrário somos mantidos na ordem da razão e convidados a certificar-se do fato. Inteiramente esclarecidos, vemos umas vacas bem próximas com um enquadramento em closes que as mostram tentando manter-se com os pés firmes no chão do avião para não ser levadas aos ares pela pressão atmosférica. Todavia, acompanhamos que elas não resistem e uma das vacas vai deslizando desse interior para, então, despencar. Na queda, somos suspensos com ela e seguimos ganhando mais e mais velocidade, até findar por esborrachar-se sobre uma embarcação e produzir mortes. O apresentador correlaciona morte e número de mortos o que produz impacto das consequências do fato, que cria toda uma questão internacional política entre os dois países, China e Rússia.

Desse modo, a situação é inteiramente de outra ordem do narrar, inclusive acompanhando o noticiar de um acontecimento somos postos a comparar a outra estruturação que seguimos a produção de seus efeitos de sentido com o *fait divers* no jornal e no filme. Mas o ponto a ressaltar está em outro lugar e esse telejornal também nos põe em relação de ruptura com o conhecimento que temos desse formato televisual. Após dar a notícia, o apresentador faz um comentário de grande impacto sobre o público: "essa é a mais extraordinária notícia que já anunciei em toda a minha vida de apresentador". No telejornalismo avaliar o tipo de notícia informada está inteiramente fora do script do apresentador. Nessa quebra do formato, esse comentário pessoal produz uma **fratura** que pode ser aproximada da postulação de Greimas, e esse romper da continuidade que surpreende faz-se muito mais pelo caráter do ineditismo da expressão do julgamento sobre o fato. Há uma quebra do papel narrativo do apresentador no formato do telejornal e sua opinião nos é dada em um tom de conversa, de interlocução de um "eu" com o "tu" que pressupõe o apresentador ter estabelecido com o seu público uma proximidade. Sua postura à frente da tela televisual, tendo as janelas do mundo fílmico ao fundo, permite demarcar as mudanças atoriais que assumem o discurso e as passagens atoriais nas instalações no enunciado. O público participa de sua revelação. Pela estratégia enunciativa, faz-se a ruptura do noticiar padrão.

No fazer do filme *O conto chinês* (2011) é, então, surpreendente o escopo de reflexão sobre a presença da mídia na ambientação da vida humana. A notícia transita do filme, para o jornal e para o telejornal em uma transmidiatização do *fait divers* e os fatos do mundo noticioso ganham sentido semantizador da vida humana em qualquer media.

IX. O absurdo do sentido

Da imperfeição (2004), esse legado testamento que Greimas deixou aos semioticistas e que os alocariam em distintas frentes de construção das continuidades do edifício teórico dos estudos da significação, postula uma dimensão do patamar discursivo em que a imperfeição do parecer situa-se como uma possibilidade do sujeito fazer-se e refazer-se para ser no mundo:

[...] Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade – é vivível.

Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. (GREIMAS, 2004, p.91)

Na formação de nossa condição humana, quase que tomando o rumo de uma semiótica existencialista, Greimas propõe o problema central do parecer:

É ele então manejável, perfectível? E, no final das costas, esta veladura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa? (GREIMAS, 2004, p.91)

A tela do parecer é imperfeita e as operações tradutórias assumem uma posição, uma angulação, um ponto de vista e não dão jamais conta de serem proposições totalizantes e definitivas, ao contrário, deixam-se marcar pelas brechas na veladura da “projeção do paradigmático sobre o sintagmático” nos usos dos códigos para processá-las. Um aquém e um além do sentido faz das nomeações imperfeitas uma possibilidade de ensaiar, mais uma vez, o que indica o quanto sensibilizam a trajetória humana e seus valores que não se cansam em esboçar outras figuratividades. As manifestações das artes, inserindo aí as das letras, as do visual, do audivisual, o que englobaria o cinema, a videoarte, a performance, mas também a produção mediática televisual, podem ser, então, vistas na rede teleológica de superação da imperfeição como o modo de entreabrir ao homem e às suas produções, uma vitalista trajetória existencial que ressemantiza teleologicamente por **fraturas** ou **escapatórias** a narrativa de busca de sentido da vida humana.

Assumimos, enquanto conclusão, que essas redes das traduções explicam no filme o próprio sentido da vida. No ato de sobrepor uma tradução à outra, essas nomeações se expandem na obra e, na produção mediática, assistimos o palco de tratamento e de prova do valor da imperfeição ou do **disforme** no sentido do termo que Greimas resgata de uma definição de Baudelaire (2004, p.88): “Aquilo que não é ligeiramente disforme tem ar insensível: de onde se segue que a irregularidade, ou seja, o inesperado, a surpresa, o assombro, são uma parte essencial e a característica da beleza”. A reviravolta noticiada é de que a beleza pode ser produzida por esses efeitos de sentido das **fraturas** e das **escapatórias**. Se as primeiras rompem o contínuo pelo descontínuo instaurando um excedente de sentido, as segundas rearranjam o contínuo para que o significante re-apresente o sentido ao sujeito em doses mínimas administradas homeopaticamente com o propósito de fazer o sujeito renovar-se e continuamente ser si mesmo.

Ainda mais, nessa última rota é possível adotar um modelo de educação da sensibilidade nos moldes propostos por Landowski⁹ e, para nós estudiosos da produção mediática, há um descortinar de um universo de ações mediático a edificar em prol de uma política do gosto do gosto das medias. Como destinador de si mesmo, qualquer um pode cultivar a sensibilidade pelo automanejo do assombro, do encantamento, do inesperado para que os encontros significantes tenham uma ocorrência não apenas intensiva, mas sobretudo, extensiva no viver humano. O exalar da energia do mundo em dosagens quase imperceptíveis pode ser um projeto de vida existencial. Conhecendo a sua força estética, a aplicação da dosagem ressignificante do devir humano está ao acesso de todo e qualquer vivente. Assim como o livro do semiótico, o filme do produtor argentino propõe edificar uma postura significativa para a vida humana que está ao alcance de cada um o manejo da imperfeição.

O filme de Borensztein tem assim um enredo privilegiado para mostrar como a imperfeição e a complexidade da extraordinário e do ordinário chamam a atenção do analista para a igual complexidade dos eixos semânticos. No prefácio à tradução italiana de *Da imperfeição* (2004, p.97), Paolo Fabbri salienta que: “belo e feio não se deixam enredar por

⁹ Em especial consultar E. Landowski, *Passions sans nom* (Paris, PUF, 2004), capítulo XI : "Modes de présence du visible", pp.179-197.

uma rede equilibrada de eixos semânticos (há um belo do feio, e um gosto da falta de gosto), o belo é abundante de sentido a partir da insignificância”, ao que acrescento que ele é abundante na fabricação de meios e mensagens da era midiática e transmidiática que caracteriza a ambiência da vida atual.

Além disso, na introdução do filme argentino a língua falada era uma língua que não compreendíamos o que faz a proposição funcionar na babel das línguas humanas, no contraponto das culturas do ocidente e do oriente que a globalização tem reunido. Assim é que as primeiras cenas audiovisuais nos fizeram depreender que podíamos preencher, cada um a seu turno, os efeitos de sentido de que os sujeitos falavam, produzindo intertraduções com a gestualidade, a proxêmica, o cinetismo, a expressão facial, a entonação. Há, na estruturação do filme, um deslocamento do significante sincrético habitual que nos guia frequentemente e, do comando do áudio da palavra com a sua oralidade, passamos à sua interpretação tradutória pelas intersecções do verbal com a visualidade que abarca o gestual, mas também a arquitetura, a fotografia, o figurino, passando para a movimentação cinética e ao áudio sonoro e ao musical.

Lembramos ainda o fato de a tela chinesa pintada atuar como simulacro de uma China emblemática foi o que nos permitiu tomar o prólogo como deslocado de nosso tempo e espaço atual. Um deslocamento do habitual para vê-lo mais? A interrupção do relato fílmico que fez com que ficássemos sem conhecer a continuidade da narrativa do lago que lentamente nos foi conduzindo para apreender o seu sentido instalado em toda extensão do filme nos oferece uma construção de um sentido sensível requalificando o sentido da inteligibilidade do mundo. A cena pintada por Jun e a cena filmada parecem incidir sobre o próprio viver cotidiano de cada um de nós em nossos lugares de insignificância para nos fazer sentir a energia do querer advir um outro que, adormecida, vive em nós. A questão lembrada é que carecemos de nutri-la mais afetiva e sensivelmente, como não valorizamos as muitas e outras narrativas quaisquer, lorotas absurdas, que abundam como conto chinês.

A apreensão da figuratividade e nela do componente da imperfeição nos coloca na experiência do viver a vida filmada na tela do cinema. Como linguagem o cinema opera por mediações entre os mundos, mas graças a exploração de como nos faz sentir apreendemos a arte do fazer sentido que proporcionou os impactos dessa nossa grande experiência significante. O percurso de construção do sentido nos levou tanto a descender como a ascender às nascentes do sentido. Para além das estratégias enunciativas que, por mecanismos de embreagem e debreagem nos transladam para sentir mais, a figuratividade desse mundo rotineiro do vivido nos posiciona em contato com a materialidade imaterial da presença da morte, do luto e da superação do luto. O efeito da produção de sentido sentido produz um entreabrir-se do sujeito à vida e, enfim, uma superação da normalidade.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.
- BORENSZTEIN, S. **Um conto chinês**. Produção de Pablo Bossi, Juan Pablo Buscarini, Gerardo Herrero, Axel Kuschevatzky, Ben Odell. Buenos Aires, 2011.
- CAMARGO, I. A. **Modos de presença da imagem na enunciação da mídia jornalística impressa**. São Paulo: Biblioteca PUC-SP: Doutorado, 2002.
- DIAS, L. G. **Comunicação e Sentido: a matéria nas artes plásticas**. PUC-SP COS: doutoramento. 2005.

- _____. **A materialidade da pintura de Nuno Ramos**. PUC-SP COS: dissertação de mestrado, 1997.
- FABBRI, P. Introdução. Trad. Eugenio Vinci de Moraes. In: GREIMAS, A.J. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- FLOCH, J.-M. **Petites mytologies de l'oeil et l'esprit**. Paris-Amsterdam: John Benjamins, 1985.
- GREIMAS, A.J. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo, Hacker Editores, 2004.
- LANDOWSKI, E. **Les interactions risquées**. Limoges: Pulin, 2005.
- _____. **Passions sans nom**. Paris, PUF, 2004.
- _____. "Fazer signo, fazer sentido". Trad. José Mourão e Maria Augusta Babo. **Revista Comunicação e Linguagens**. Lisboa, n. 29, 2001 e o XI (pp.179-197): "Modes de présence du visible".
- _____. **A sociedade refletida**. Ensaio de sociossemiótica I. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo-Campinas: EDUC-Pontes, 1991.
- MONOD, J. **O Acaso e a necessidade**. Trad. Bruno Palma e Pedro Paulo de Sena Madureira. Petrópolis: Vozes, 2001.
- OLIVEIRA, A.C. "A plástica sensível da mídia impressa". IN: OLIVEIRA, A. C. e TEIXEIRA, L. **Linguagens na Comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2009, p. 79-140.
- _____. "A estesia como a condição do estética". In: OLIVEIRA, A.C., LANDOWSKI, E. e DORRA, R.. **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo-Puebla: EDUC-BUAP, 1997, p. 227-238.
- _____. "Estesia e experiência do sentido". In: Revista Eletrônica **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Vol. 8.n.2, dez. de 2010. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3376>

Recebido em: 17.07.12
Aprovado em: 23.09.12