



ISSN: 2230-9926

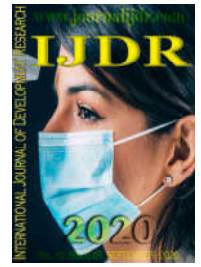
Available online at <http://www.journalijdr.com>

IJDR

International Journal of Development Research

Vol. 10, Issue, 09, pp. 40546-40550, September, 2020

<https://doi.org/10.37118/ijdr.19960.09.2020>



RESEARCH ARTICLE

OPEN ACCESS

A REFERENCIALIDADE NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA: A CONVERGÊNCIA DA COESÃO CATAFÓRICA E DO SIGNO INDICIAL EM “ACOSSADO”

*Maria das Graças Teixeira de Araújo Góes

Professora Assistente da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC

ARTICLE INFO

Article History:

Received 09th June 2020

Received in revised form

26th July 2020

Accepted 08th August 2020

Published online 30th September 2020

Key Words:

Tessitura textual. Sequencialidade.
Unidade de sentido.

*Corresponding author:

Maria das Graças Teixeira de Araújo Góes

ABSTRACT

Objetivo: analisar a referência coesiva na narrativa cinematográfica “Acochado”, visando verificar a similaridade entre a referência catafórica e o signo indicial e como a convergência operacional entre esses dois elementos ocorre em uma narrativa que tem como eixo a imagem-movimento. **Metodologia:** a pesquisa foi bibliográfica. Os teóricos que deram suporte foram, entre outros, Ingedore Villaça Koch, no que tange a referência coesiva; Charles Sanders Peirce e sua intérprete brasileira Lúcia Santaella, na abordagem do signo indicial e, no nível do cinema, Marcel Martin, Laurent Jullie e Francois Jost. **Resultados:** após analisar a catafóra, verificou-se que ela pode desempenhar a mesma função textual em outro suporte diferente do texto convencional. Por sua vez, o índice, por sua constituição sígnica, encontra-se presente em qualquer contexto que possa ser apreendido pela mente desde que estabeleça uma ligação de fato com o seu objeto. **Conclusão:** observou-se que a referência coesiva e o signo indicial possuem conceitos que ora se tocam e ora se afastam, porém no que diz respeito a sua atuação, essa pode se realizar em qualquer tipo de narrativa, construindo a tessitura de unidade de sentido e sequencialidade de um texto.

Copyright © 2020, Maria das Graças Teixeira de Araújo Góes. This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Citation: Maria das Graças Teixeira de Araújo Góes. 2020. “A referencialidade na narrativa cinematográfica: a convergência da coesão catafórica e do signo indicial em “Acochado””, *International Journal of Development Research*, 10, (09), 40546-40550.

INTRODUCTION

Contar estórias/histórias é uma prática milenar que tem sua origem nas sociedades primitivas, quando as tradições e o conhecimento eram transmitidos oralmente de geração a geração. Tal prática foi responsável pela sobrevivência dos costumes, mitos e tudo aquilo que se considera conhecimento de um povo. Entre os vários tipos de narração, a transmissão de acontecimentos por via oral implica contato *imediat* entre o contador e aquele que recebe a informação. A origem dessa modalidade se perde nos primórdios do tempo e, graças a ela, várias expressões culturais dos povos primitivos puderam ser preservadas e transmitidas através dos séculos. Entretanto, o surgimento e o desenvolvimento da escrita que tem como objetivo maior reproduzir, por meio de sinais, os sons da fala trouxeram consigo grande impulso à comunicação. Com o surgimento da imprensa, a transmissão do saber modificou tanto a estrutura do ensino como a divulgação de informações, que ganhou ímpeto em escala mundial. Desta maneira, o processo comunicacional passa a se realizar por *deferimento* e em *absencia*. (Gaudreault & Jost, 2009, p. 23, grifos dos autores).

O surgimento dos meios eletrotécnicos de comunicação e sua difusão foi essencial para a formação de uma nova cultura – a cultura de massa – cuja meta era atingir grande número de pessoas. No contexto dos meios de comunicação de massa, encontram-se, entre outros, o rádio, o cinema e a televisão. Porém, entre eles, foi o cinema que propiciou que uma plateia, englobando diferentes classes, sejam elas social, econômica e cultural, ambientados em uma sala escura, tivesse um momento de magia, proporcionado por uma narrativa projetada na tela que dialoga com os espectadores por meio do sensorio e da afetividade. A partir de sua invenção, o cinema desenvolveu e aperfeiçoou a narrativa. Entre os seus grandes méritos, podemos citar o exercício do imaginário popular por meio da imagem figurativa que não só representa como também é plena de significação. Ao reproduzir a realidade, leva os espectadores a se identificarem com os personagens da película, vivenciando os acontecimentos projetados na tela. Assim, tais postulados nos levam a inferir que a narrativa filmica é mostrada, já que constatamos que determinados fatores linguísticos que fazem parte dos enunciados, tanto na escrita como na oralidade, aparecem, no cinema, como componentes imagéticos. Muito embora a elaboração dos

discursos e pontos de vista exerça a mesma função que lhes são atribuídos nos paradigmas estruturais da língua, a narrativa cinematográfica tem o poder de empilhar grande variedade de discursos, de planos de enunciação e de pontos de vista que podem, às vezes, se entrecroçar. São esses fatores que constituem a polifonia cinematográfica. (Gaudreault & Jost, 2009).

Tanto a elaboração de um texto convencional quanto a narrativa cinematográfica se constroem em torno de um assunto pontuado – um tema. No texto escrito, o tema é referenciado ao longo dele por meio de vocábulos, expressões, dêiticos etc. que projetam o leitor para o âmago da tessitura, fazendo-o decodificar na sequencialidade textual se os elementos gramaticais se referem a algo já mencionado ou a ser ao longo da narrativa. No cinema, a referência acontece por meio de imagens ou de alguma expressão fraseológica. Por possuir uma linguagem híbrida, na película cinematográfica a referenciação, muitas vezes, acontece de maneira sutil, sem que o espectador se dê conta de que determinadas situações projetam um fato já acontecido ou em devir. Como a nossa proposta é fazer uma análise que estabeleça a correlação entre elementos coesivos e o índice peirceano na narrativa cinematográfica, vamos, a seguir, analisar a convergência desses elementos em um texto cinematográfico.

MATERIAIS E MÉTODOS

Coesão textual e referência: A nossa análise vai contemplar três estágios: o estudo do elemento referencial catafórico; em seguida, do signo indicial e, finalmente, como eles convergem em uma narrativa que tem como norte a imagem-movimento. Quando nos referimos ao texto como tecido, devemos considerar as articulações entre os seus elementos que permitem a facilitação de sua interpretação, ao mesmo tempo que promovem as relações de tessitura e que são, por sua vez, elementos de coesão textual. Em outras palavras, essas relações efetuadas pelos mecanismos coesivos são responsáveis pela inteligibilidade textual, como também pela sequenciação. Segundo Koch (1994, p. 19), “o conceito de coesão textual diz respeito a todos os processos de sequenciação que asseguram (ou tornam recuperável) uma ligação linguística significativa entre os elementos que ocorrem na superfície textual”. Os elementos coesivos tratados pela autora estão inseridos no que se denomina referência textual e refletem a maneira como a língua nos dá possibilidades de refletir o mundo. Podemos, portanto, concluir que tanto o signo linguístico como uma expressão coloquial têm propriedades de remeter a uma realidade, ou seja, a um conhecimento de mundo.

Halliday & Hasan (1976, p. 4 *apud* Koch, 1994, p. 17), ao definir o que seja coesão, justificam sua ocorrência “[...] quando a interpretação de algum elemento no discurso é dependente de outro”. Os autores, portanto, pressupõem que a coesão na sua estrutura é uma relação semântica, já que estabelece relações de sentido entre um elemento do texto e algum outro, através do sistema léxico-gramatical.

[...] a coesão é, pois, uma relação semântica entre um elemento do texto e algum outro elemento crucial para a sua interpretação. A coesão, por estabelecer relações de sentido, diz respeito ao conjunto de recursos semânticos por meio dos quais uma sentença se liga com a que veio antes, aos recursos semânticos mobilizados com o

propósito de criar textos. A cada ocorrência de um recurso coesivo no texto, denominam “laço”, “elo coesivo”. (Halliday & Hasan, 1976, p. 4 *apud* Koch, 1994, p. 17)

Para os autores citados, os principais mecanismos de coesão são: *a referência, a substituição, a elipse, a conjunção e a coesão lexical.*

Como o *corpus* é uma narrativa cinematográfica, cuja imagem-movimento tem caráter exponencial, privilegiamos, entre os mecanismos coesivos, a referência que, por sua vez, nos remete à sequencialidade. Segundo Koch:

Chamo, pois, de *coesão referencial* aquela em que um componente da superfície do texto faz remissão a outro(s) elemento(s) do universo textual. Ao primeiro, denomino *forma referencial* ou *remissiva* e ao segundo, *elemento de referência* ou *referente textual*. (1994, p. 30, grifos da autora)

A citação expõe, com clareza e exatidão, que as noções dos elementos que constituem a referência são amplas, “podendo ser representados por um nome, um sintagma, um fragmento de oração, uma oração ou todo um enunciado” (Koch, 1994, p. 30). Porém, os contextos em que se operacionalizam as relações referenciais (ou remissão) são importantes, pois elas, ao envolverem a forma remissiva e o elemento de referência, vão contribuir para que a construção de sentido se efetive no texto. Por outro lado, é importante mencionar que qualquer texto escrito é composto por informações e termos e, para que eles não se repitam com frequência, é que o uso das formas remissivas se torna necessário, a fim de substituir “os termos já mencionados”. Também podemos usá-las como “indicadores de alguma informação importante que será posteriormente mencionada”. (Emediato, 2010, p. 231) Os procedimentos remissivos se processam por meio da anáfora e da catáfora: “quando o referente precede a forma remissiva, temos a **anáfora**”. Em outras palavras: um termo vai remeter a algum termo ou expressão já mencionada. Porém, quando “o referente vem depois da forma remissiva temos a **catáfora**”, ou seja, um termo remete a outro termo ou expressão que ainda aparecerá no contexto textual. (Prestes, 2001, p. 64-5, grifos nossos).

É pertinente lembrar que Kallmeyer *et al.* (1974 *apud* Koch, 1994, p. 31) admite que “a relação de referência não se estabelece apenas entre a forma remissiva e o elemento de referência, mas também entre os contextos que envolvem a ambos”. Logo, pode-se atentar que a referência não se restringe apenas ao ato de linguagem, pois sua origem tem como eixo a capacidade de o ser humano compreender o mundo que o cerca com base nas experiências vivenciadas. Como o nosso *corpus* é uma película cinematográfica, e o cinema, nas suas narrativas, sempre tenta copiar a realidade, devemos mencionar as referências exofórica e endofórica. A primeira diz respeito à remissão feita a algum elemento inserido em determinada situação comunicativa fora do texto, o que vai caracterizar a ocorrência aludida no contexto; já a segunda, se processa quando “o referente se acha expresso no próprio texto” e que tanto pode ser uma anáfora, como uma catáfora. (Koch, 1994, p. 20). Muito embora essas referências façam parte da tessitura do texto convencional escrito, elas se estabelecem por meio de partículas gramaticais (pronomes, preposições, conjunções e expressões linguísticas). Por outro lado, na narrativa cinematográfica, onde a imagem

ganha proeminência interpretativa, os elos coesivos se fazem presentes estabelecendo a unidade de sentido por meio de paradigmas sonoros, visuais e verbais amalgamados em uma linguagem híbrida, que o cinema utiliza com propriedade e mestria. Desta maneira, os mecanismos coesivos se fazem presentes, só que se operacionalizam por meio de imagens que remetem a situações expostas anteriormente ou que vêm a seguir, diálogos que levam o espectador a prestar atenção. Esses exemplos são algumas maneiras de demonstrar como as relações de referencialidade constroem a tessitura da narrativa fílmica.

O índice peirceano como referente coesivo

O cinema para estabelecer um processo comunicativo com os espectadores se apropria de uma linguagem híbrida, embasando a sua narrativa na imagem-movimento. Entre os inúmeros modos de como as imagens cinematográficas podem estar conectadas, além dos objetos que se encontram representados na tela, podemos enumerar: o *cameraman*, os tipos de lentes, a qualidade do filme, os movimentos das tomadas, a montagem, enfim, tudo que podemos associar às imagens cinematográficas. Antes de nos determos no estudo do índice como elemento coesivo, vamos nos reportar às classificações fenomenológicas que são o embasamento de todo o arcabouço filosófico de Charles Sanders Peirce que, ao se debruçar sobre o estudo da experiência, chegou à conclusão de que todo pensamento se dá através de signos, sendo, portanto, passível de interpretação. Assim, a Fenomenologia, também chamada de Faneroscopia, tem como objetivo a observação e categorização de fenômenos (*phaneron*), implicando a categorização da experiência, ou seja, como as coisas aparecem à mente, independente de serem reais ou não.

O que Peirce tentava realizar com sua nova lista de categorias – “Sobre uma nova lista de categorias” (1867) (CP 1.545-59) – era a descrição das concepções elementares e universais presentes à mente quando qualquer coisa a ela se apresentasse. São elementares, porque constituem toda experiência; e universais, porque são necessárias a qualquer entendimento. “[...] são três os elementos universais presentes em todos os fenômenos: qualidade, relação e representação” (Santaella, [s.d.]) que foram denominados por Peirce em primeiridade, secundidade e terceiridade. Na primeiridade predomina uma qualidade de sentimento, onde não há fluxo temporal ou consciência do outro. É o modo de ser daquilo que é tal como ele é, sem referência a qualquer outra coisa. Está ligada às ideias de indeterminação, acaso, originalidade, potencialidade, espontaneidade, mônada. Já a secundidade compreende a existência de um outro e as ideias de força bruta, ação-reação, conflito, díade. Nessa relação dual há um “outro” (segundo em relação a um primeiro), porque este elemento provoca reação. Finalmente, a terceiridade diz respeito às ideias de generalização, continuidade, crescimento, representação, mediação, tríade. É a categoria da inteligência, da percepção do fluxo temporal. Muito embora os índices pertençam à secundidade, como signos estão inclusos na tríade que diz respeito à relação do signo com o seu objeto. Entretanto, devemos salientar que as classificações não são estanques, ou seja, cada uma das categorias não existe por si só. Ao contrário, cada uma delas é encapsulada pela seguinte: a primeiridade pela secundidade e essa pela terceiridade. No caso do índice, o mesmo processo acontece, ou seja, o índice contém o ícone e, por sua vez, é absorvido pelo símbolo que, como um terceiro na tríade, contém características dos signos

anteriores. Como analisaremos uma película cinematográfica, onde a imagem é proeminente entre as linguagens inerentes a sua produção, o postulado de Santaella é esclarecedor: “no contexto da semiótica, as palavras ‘representação’, ‘linguagem’ e especialmente ‘signo’ têm sido intercambiadas como equivalentes”. Assim sendo, a imagem cinematográfica como modalidade visual diz “[...] respeito às formas visuais estruturadas como linguagem, isto é, às formas visuais representadas.” (Santaella, 2005, p. 186)

A tela é o suporte onde o filme é projetado e que, por sua vez, acentua a representação figurativa, porque o separa do seu entorno. Isso lhe dá um caráter de singularidade que insiste em mostrar, de algum modo, a sua existência na percepção visual do espectador. Dessa maneira, é possível constatar a proeminência do signo indicial na visualidade da linguagem cinematográfica como consequência da relação signo e objeto. Por outro lado, é essa conexão que determina e atribui, também, o caráter referencial do índice, porque, como signo, ele tem o poder de fazer com que o objeto exerça no “receptor uma influência compulsiva”. (Santaella, 2005, p. 197)

Índice: um signo ou representação que se refere a seu Objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) com o Objeto [...]. (CP. 2.305 *apud* Santaella, 2004, p. 122).

Portanto, examinando a definição do que seja o índice e comparando-a com aquela que a gramática textual estabelece para a coesão referencial, podemos concluir que o processo coesivo é indicial, porque se na coesão a operacionalidade está centrada na remissão que um termo faz a outro, ou melhor, na conexão que o elemento remissivo estabelece com o elemento referente; no índice, como já foi analisado, a conexão é estabelecida entre o signo e o seu objeto. Conforme Santaella (2004, p. 123), “onde houver ligação de fato, dinâmica, por mais rudimentar que seja, só haverá traços de indexicalidade. Esse traço significa que é a conexão física entre signo e objeto que dá capacidade para o índice agir como signo, independente de ser interpretado ou não”. Essa conexão significa pertencente à secundidade se realiza entre “o item de referência e o item pressuposto” (Koch, 1994, p. 21), esteja ele no texto literário ou na narrativa cinematográfica, o que nos leva a concluir que toda referencialidade é indicial. No texto verbal convencional, partículas gramaticais se encarregam de exercer funções de referencialidade. Peirce, de maneira elucidativa, corrobora tal assertiva: “palavras tais como *isto*, *aquilo*, *ei*, *alô*, *você aí* têm uma ação direta e compulsiva sobre o sistema nervoso e compelem o ouvinte a olhar para o emissor, e assim, mais do que palavras comuns, elas contribuem para indicar sobre o que é a fala” (CP 3.419, grifo do autor, *apud* Santaella, 2004, p. 123). No cinema, vamos encontrar na hibridização de linguagens (verbal, visual e sonora) conectores que agem como referentes na narrativa. Em ambos os casos, devemos admitir que personagens e situações referenciados tanto podem estar inclusos no interior do enredo (referência endofórica) como no seu exterior (referência exofórica), devido ao vínculo de realidade estabelecido pelas narrativas cinematográficas.

O que acabamos de analisar constata que o índice peirceano se faz presente tanto no texto cinematográfico como nos textos escritos ou orais que têm como suporte apenas o paradigma

verbal. Segundo Peirce: “o índice age sobre o sistema nervoso e, ‘como um dedo apontando, exerce sobre a atenção uma função fisiológica real, como o poder de um magnetizador, dirigindo-a para um objeto particular” (CP 8.41 *apud* Santaella, 2004, p. 123)

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A referência catafórica e o signo indicial na imagem-movimento

Para estudar a catáfora e o signo indicial como referentes coesivos no cinema, tomamos como objeto de análise “Acossado” (*A bout de souffle*), direção de Jena-Luc Goddard, 1960, que foi um dos precursores da *Nouvelle Vague*, um movimento contestador que surgiu na França nos anos sessenta e que explorava uma estética contrária às superproduções hollywoodianas. Nesse contexto, devemos ressaltar o seguinte: quando se pretende analisar referentes coesivos na imagem-movimento, sejam eles anafóricos ou catafóricos, é preciso atentar que nas películas um desses referentes se sobressai mais do que o outro. No caso específico, estudaremos a catáfora, já que na narrativa cinematográfica escolhida ela se projeta de maneira contundente. Primeiro, faremos um breve resumo do enredo a fim de examinar como o processo catafórico/indicial foi construindo, ao longo da película, a unidade de sentido. Michel Poiccard (Jena-Paul Belmondo), após roubar um carro em Marselha, vai para Paris; só que, no caminho, mata um policial que pretende lhe parar por estar dirigindo com excesso de velocidade. Na capital francesa, ele se envolve com uma americana, Patrícia Franchini (Jean Seberg), jornalista e estudante da Sorbone, já sua conhecida, ao mesmo tempo que procura se esconder da polícia que está em seu encalço. Porém, o crime é exposto nos jornais e, pouco a pouco, ele perde a consciência da situação que está vivenciando, sempre cometendo pequenos delitos. Podemos atentar que a fuga de Michell Poiccard não só é o eixo do enredo, como também do processo de referencialidade por meio da catáfora/índice peirceano. Geralmente o título de um livro ou de um capítulo faz referência ao conteúdo de determinado texto; no cinema, também encontramos essa prática. A *Bout de Souffle* (Acossado) é uma expressão francesa que em português poderíamos traduzir para “No final das forças, sem fôlego”, aludindo ao enredo que trata de fatos relacionados com a fuga da personagem. Na nossa análise, procuramos focar momentos em que as referências coesivas catafóricas/signos indiciais podem ser identificadas na película. Elas estão escritas em cartazes de filmes, o que lhes imprime um caráter de uniformidade. Todos os elementos fazem referência às ações de Michell, à medida que elas vão acontecendo em processo de sequencialidade. A primeira delas anuncia: “Viver perigosamente até o fim”, em um cartaz de rua, preconizando a sucessão de acontecimentos durante a fuga de Michell.

Posteriormente, visualizamos títulos de filmes como: “A trágica farsa” e “Pior será a queda”. Todos eles funcionam como elementos coesivos catafóricos/indiciais por fazerem referências ao comportamento da personagem que vai se envolvendo em furtos e mentiras que afetam seu relacionamento com as pessoas mais próximas, inclusive com a sua namorada, Patrícia. Com o acirramento do cerco policial, as situações vivenciadas por Michell são *sui generis*, pois oscilam entre exposição pública, quando ele vai a bares, repartições ou anda despreocupadamente pelas ruas de Paris; e

sua ocultação, quando procura o apartamento da namorada. Esse descompasso nas atitudes da personagem corresponde ao título de outro filme em exibição, “Um homem de coragem”. Finalmente, o casal se abriga no apartamento de um fotógrafo aí encontrando um livro, cujo título é “Abracadabra”, que é uma palavra mística usada como encantamento cuja etimologia é desconhecida, assim como seu significado. Mas na capa do livro há uma sentença “Somos mortos sem licença” que faz ligação com acontecimentos a devir, ou seja, o triste fim de Michel, morto pelos policiais, após ser delatado pela namorada.

No *corpus*, foi possível verificar a catáfora, já que as sentenças anunciadoras são os elementos remissivos e as ações anunciadas são os referentes. Sob a ótica do índice peirceano, as sentenças anunciadoras são signos, e os fatos apontados por elas (indicados) são os objetos que, *in casu*, são objetos complexos pela diversidade de fatos que os compõem. Teóricos como Martin (2013) assim como Jullier e Marie (2009) tratam do tema que ora estamos focalizando com outras terminologias e enfoques, mas que convergem para a catáfora e o índice, pois os autores tomam como eixo teórico a unidade de sentido da narrativa cinematográfica. A visão de coesão e, portanto, indicial de Martin tem como parâmetro a sequencialidade textual por atribuir a compreensão da narrativa cinematográfica ao confronto de uma imagem com aquelas que a seguem (Martin, 2013, p. 103) e que, de certo modo, caracteriza um processo catafórico, como também indicial. Porém essa dependência imagética é denominada por ele de símbolo.

Há símbolo propriamente dito quando a significação não surge do choque de duas imagens, mas reside na *imagem enquanto tal*; ocorre em planos ou cenas pertencentes sempre à ação e que se acham investidos, além da sua significação direta, de um valor maior e mais profundo. (Martin, 2013, p. 108-9, grifos do autor).

Entretanto, devemos considerar que o autor, ao formular sua noção de símbolo, baseou-se no significado do diálogo entre a imagem e o espectador, que é travado durante a projeção cinematográfica “num complexo afetivo-intelectual”, levando também em conta a união do processo cognitivo do espectador com a criatividade do diretor. Isso o levou a considerar que “a relativa liberdade de interpretação do espectador reside no fato de que a realidade é símbolo [...]”, ou seja, é “*signo - em algum grau*”. (Martin, 2013, p. 103, grifos do autor). Por sua vez, Jullier e Marie (2009) tratam os processos referenciais denominando-os de metáforas audiovisuais. Partindo do conceito aristotélico de que “a metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, por analogia” (2009, p. 56). Os teóricos esclarecem que utilizam esse recurso para obter coerência e unidade quando têm que analisar uma película. Diferente de Martin que pontua os elementos referenciais, Jullier e Marie os alarga, pois vai encontrá-los, também, fora da narrativa cinematográfica, como em um cenário, em um parâmetro técnico, em um figurino, etc, ou seja, em elementos que sugerem, de antemão, o “sentido oculto” do enredo. Porém as metáforas funcionam em um contexto próprio, ou seja, aquelas que podem ser encontradas em “Acossado” só pertencem a essa película e nas situações contextuais em que se realizam.

[...] as metáforas funcionam dentro do contexto. Elas só valem em um dado filme, em uma dada situação [...] As mais interessantes para o analista e para o cinéfilo são

aquelas que põem em jogo os meios narrativos próprios do cinema; nós as chamamos de “metáforas estilísticas”. Cada arte, cada meio de comunicação tem suas possibilidades expressivas, cujas metáforas estilísticas enfatizam os atrativos e a força. (Jullier & Marie, 2009, p. 57)

Assim sendo, podemos reconhecer que tanto os postulados de Martin como os de Jullier e Marie são fatores de referencialidade catafórica no que tange aos processos de coesão textual, como também pelo alargamento dos conceitos postulados pelos autores citados, sejam eles encontrados em diálogos entre imagens e espectadores, como também na união cognitiva entre esses e o diretor da película (Martin); sejam nos figurinos, cenários, ou no “sentido oculto” do enredo (Jullier e Marie), estamos na nossa análise frente às referências exofóricas e endofóricas. Todos esses elementos referenciais, inevitavelmente, convergem para a Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, particularmente quando ele estabelece a tríade classificatória da relação do signo com o seu objeto em ícone, índice e símbolo. É o índice, portanto, que está no nível da secundidade e que “está conectado existencialmente a um objeto” (Santaella, 2005, p. 5) que, em um texto, vai nos remeter a algo que vai ser dito ou mostrado posteriormente. Ele exerce o papel de aviso de algo que está prestes ou vai acontecer, conforme foi elucidado em nosso estudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre que nos deparávamos com os elementos referenciais de coesão, imediatamente pensávamos na sua semelhança com o índice peirceano. Poderíamos ter escolhido como *corpus* um texto convencional escrito, porém o nosso intuito era tentar analisar um texto cuja linguagem fugisse do convencional. Então, a narrativa cinematográfica, cuja linguagem é híbrida como consequência do amalgamento de paradigmas visual, sonoro e verbal, foi escolhida como objeto de análise e estudo das referencialidades. Se o texto escrito clássico é repleto de elementos gramaticais que prefiguram os elementos de coesão; no texto cinematográfico, esses elementos não ganham proeminência em detrimento da imagem-movimento. Porém, ao acreditar nos postulados de Charles Sanders Peirce de que o homem é um ser de linguagem, já que para esse filósofo o conceito de linguagem se estende além do verbal, indo aos volumes, às cores, aos sons, às imagens, etc., procuramos investir em uma narrativa cinematográfica. Dessa maneira, o nosso estudo privilegiou como elemento referencial a catafóra e como signo peirceano o índice. Verificamos, por todo o percurso de análise, que ambos exercem funções similares, não importando em que suporte estejam atuando. Assim foi possível estabelecer uma convergência de procedimentos entre um elemento que pertence à gramática textual, cuja função implica estabelecer a unidade de sentido de um texto, e um índice, signo da semiótica peirceana, cuja função é indicar o seu objeto, não importando onde ele esteja, nem o que seja. Em “Acossado”, encontramos a fonte precisa para desenvolver nosso objeto de estudo. Desde logo, o que ficou claro é o porquê deveríamos privilegiar a catafóra em detrimento da anáfora, e chegamos a essa conclusão justamente porque durante toda a narrativa cinematográfica, a sua presença se fez contundente no processo de sequencialidade narrativa e de construção de unidade de sentido.

Quanto à identificação com o índice, além da similaridade dos seus atributos com a referencialidade coesiva, é preciso considerar que o cinema é essencialmente sígnico e ao índice, particularmente, é atribuído um valor relevante quando se trata da imagem-movimento, pois vários semioticistas o consideram o cerne da linguagem cinematográfica. Verificamos, também, que teóricos que se debruçam sobre os elementos que prefiguram a narrativa cinematográfica, tais como Marcel Martin, Laurent Jullier e Michel Marie também detectaram os processos referenciais ao longo de seus estudos. Embora tenham usado outra terminologia, os conceitos se equiparam aos da gramática do texto e do índice peirceano. Ao finalizar o nosso estudo, verificamos que a nossa meta foi alcançada, ou seja, as referências coesivas podem ser encontradas, exercendo, inclusive, a mesma função a elas atribuídas pela gramática do texto em outros suportes, conforme elucidamos ao analisá-las em uma narrativa cinematográfica. Outro fator que procuramos esclarecer foi a similaridade entre os elementos referenciais e o índice peirceano, já que a ambos podem ser atribuídas as mesmas funções textuais e que em “Acossado” puderam ser identificadas de maneira clara e precisa. Assim, no que tange à sequencialidade do nosso *corpus* para que a unidade de sentido se realizasse, podemos afirmar que as referências, tanto a catafórica como a indicial, foram cruciais para o entendimento da película.

REFERÊNCIAS

- Aumont, J et al. 2002. *A estética do filme*. (2a ed). São Paulo: Papirus Editora.
- Emediato, W. 2010. *A fórmula do texto: redação e argumentação e leitura*. (5a ed). São Paulo: Geração Editorial.
- Gaudreault, A., & Jost, F. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Koch, I. V. 1994. *A coesão textual*. (7a ed). São Paulo: Contexto. (Repensando a língua portuguesa).
- Jullier, L., & Marie, M. 2009. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac.
- Lefebvre, M. s.d. *The indexicality of images in the age of the digital*. A semiotic approach to two paradigms of pictorial representation. (Cópia reprográfica)
- Martin, M. *A linguagem cinematográfica*. 2013. São Paulo: Brasiliense.
- Pierce, C. S. *Semiótica*. 1990. São Paulo: Perspectiva.
- Pierce, C. S. *Collected Papers*. Ed. Eletrônica (Aqui referido como CP, os números das citações referem-se respectivamente ao volume e parágrafo).
- Prestes, M. L. M. 2001. *Leitura e [re]escritura de textos: subsídios teóricos para o seu ensino*. (4a ed). São Paulo: Editora Rêspel.
- Santaella, L. 2004. *A teoria geral dos signos: como as linguagens dignificam as coisas*. (2a. ed). São Paulo: Pioneira.
- Santaella, L. 2005. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal: aplicações na hiperídia*. (3a ed.). São Paulo: Iluminuras, FAPESP.
- Santaella, L. s.d. *A relevância da fenomenologia peirceana para as ciências*. Cópia reprográfica.