

A construção do sentido na narrativa audiovisual: um caso de ficção na mídia*

Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira

Índice

1 O texto: a representação simbólica e as possibilidades combinatórias	3
2 A instituição familiar: eu, tu, eles	5
3 Considerações finais	8
4 Referências	9

Resumo

O texto analisa a arquitetura simbólica que se pode identificar no percurso dos personagens do longa metragem nacional *Eu, tu, eles*. A leitura do texto fílmico atentará para a construção de sentido que se estabelece pelo produtor e pelo receptor, caracterizados aqui como “operadores de linguagens”, enfatizando particularidades da linguagem audiovisual no universo da narrativa ficcional.

Introdução

Depois de assistir ao longa metragem nacional, *Eu, tu, eles*, dirigido por Andrucha Waddington e protagonizado por Regina Casé, Lima Duarte, Stênio Garcia e Luís Carlos Vasconcelos fica uma pergunta: quem são o “eu”, o “tu” e o “eles”? A seqüência tão

familiar em que esses pronomes aparecem formando o título do filme, pode parecer, em primeira instância, ingênuo. No entanto, um olhar um pouco mais atento pode apontar para várias reflexões. O que pretendemos neste texto é refletir acerca de uma das possibilidades interpretativas da carga simbólica apontada nos pronomes pessoais usados para o título do filme (*Eu, tu, eles*). A hierarquia subjacente ao papel representativo destes pronomes e a construção do sentido da narrativa audiovisual, cruzando e entrecruzando as possibilidades significativas que sustentam seus signos constitutivos é o ponto de partida da nossa reflexão.

Embora o roteiro do filme explicita uma determinada proposta para engendrar a narrativa, nossa análise volta-se para o entendimento das relações que se estabelecem entre os personagens e que levam à interpretação do título do filme. *Eu, tu, eles* pode, num primeiro momento, suscitar uma classificação dos personagens de acordo com critérios que os destacam em principais (protagonistas/antagonistas) ou secundários (coadjuvantes). No entanto, essa classificação não se encaixa muito bem no relato da trajetória de Darlene e seus maridos, considerando a posição habitual desses pronomes pessoais no discurso.

*Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação, UNIMAR – Universidade de Marília; marquesmiranda@uol.com.br

Ao longo da leitura/análise da narrativa audiovisual, pode-se percorrer os trajetos das personagens, já que pela sua atuação, função e desempenho é possível depreender a arquitetura simbólica que sustenta uma hierarquia reconhecível entre os papéis que cada um representa ao longo da história.

Trata-se de uma instituição social – a família – que luta pela sobrevivência física e pela solidificação e manutenção de valores morais e éticos muito peculiares àquele grupo. Ao acompanhar o percurso individual de cada um dos personagens, podemos aventar de que matéria são feitos. E ao observar como essas trajetórias se cruzam e entrecruzam num dado momento da vida de cada um, podemos pressupor que valores simbólicos os unem num caminho único. Alguns paradigmas delineiam-se e vão sustentando a história peculiar dessa família *sui generis*, composta por uma mulher com três maridos!

Numa sociedade ocidental em que mais facilmente se aceitaria o contrário - embora a moral e os bons costumes apontem para outros valores - esta história vai propondo outros sentidos. O que a torna possível, e até verossímil, é a mudança de perspectiva quanto às motivações que levam à constituição daquela família. A própria narrativa, de caráter ficcional (ainda que inspirada em fatos reais), cria elementos situacionais e ações dramáticas, que viabilizam a verossimilhança no universo daquele grupo. Os acontecimentos, as relações humanas vividas na narrativa são apresentadas de tal forma, com uma naturalidade e singeleza tão grandes – o filme tem um ritmo lento, sem grandes acontecimentos - que o cotidiano transpira e nos faz ler aqueles eventos como seqüências naturais, até óbvias em cer-

tos momentos! Afinal, é uma família tentando sobreviver!

O filme *Eu, tu, eles* apresenta uma instituição familiar baseada no modelo feudal de sobrevivência da espécie inscrita em combinações semióticas e novas representações sígnicas de velhos valores como: poder, hierarquia e proteção.

Segundo Elena Soaréz, roteirista do filme, temos como base de sustentação interpretativa desse casamento aparentemente insólito, o pressuposto de que a mulher é ali o ponto fundamental da história – como todo personagem principal típico, a narrativa gira em torno dela – assim, torna-se evidente que do título do filme, o pronome “eu” se refira a ela. De acordo com a roteirista:

Ao longo de 4 anos, desenvolvemos um roteiro de ficção que conta a história da mulher que acumulou três maridos sob o mesmo teto. A vida de Darlene com Osias, Zezinho e Ciro é a história de uma fêmea que com astúcia e afeto molda a honra de 3 machos sertanejos de forma a acomodá-los dignamente em seu espaçoso coração. E se chegou a isso é porque para Darlene casamento é para a vida toda. De forma que um novo amor não leva a uma troca de maridos, mas a um acúmulo deles. E é assim que até que a morte os separe, Darlene - a mais fiel das mulheres - segue vivendo com seus 3 maridos em algum lugar perdido no sertão.¹

Nossa leitura da narrativa, baseada na premissa de que um texto permite mais de uma interpretação, sugere que olhemos para esta instituição familiar a partir de outro viés.

¹Elena Soaréz. *Os primeiros passos do roteiro*. (www2.uol.com.br/eutueles/)

Claro está que não ignoramos as considerações da roteirista e o modo como construiu o personagem de Darlene – baseado no vigor, na astúcia e no afeto da mulher sertaneja – mas propomos um olhar diferente sobre os sentidos que consolidam as relações entre a mulher e seus três maridos. Uma leitura não invalida a outra, pelo contrário, acrescenta.

1 O texto: a representação simbólica e as possibilidades combinatórias

Diz Fernando Guimarães², a respeito da arquitetura simbólica da poesia simbolista portuguesa, algo que nos parece apropriado observar a propósito da linguagem simbólica do filme *Eu, tu, eles* quanto à abordagem de um tema elaborado em torno de elementos tão característicos da cultura nordestina. Lá estão aspectos facilmente identificáveis daquela expressão cultural, mas o filme vai além dessa representação, abordando um questionamento bem mais profundo do que apenas constatar a árdua e tão conhecida vida do povo daquela localidade. O texto fílmico, por assim dizer, ao estabelecer suas combinações sígnicas – lançando mão das possibilidades tão peculiares da linguagem audiovisual – engendra uma operação de linguagens e signos (verbais e não-verbais) que incita o leitor/espectador a ir além do reconhecimento da representação de uma realidade tão conhecida.

O texto deixa de fechar o cerco à palavra, a ponto de imobilizar num sentido

²Ferando Guimarães. *A poesia da Presença e o aparecimento do Neo-realismo*. Vila da Maia: Editorial Inova, 1969.

que, como significado, seria em relação ao significante algo de tautológico, (...) a poesia tenta cada vez mais conduzir-nos a uma leitura *in absentia*, uma leitura de descoberta...³

Há nas particularidades das tomadas, na iluminação, na direção de cenas um tom poético - naquilo que a linguagem poética tem de (re)velador, velando, escondendo outra vez. Na realidade, trata-se de uma revelação sutil, delicada de uma história que parece ser contada sem sobressaltos, sem grandes aventuras. A grande aventura é contar o cotidiano de sobrevivência física e moral daquelas pessoas que, pela constituição familiar *sui generis*, garante a sobrevivência em todos os seus aspectos.

O texto fílmico lida com aquilo a que chamamos de *possibilidades combinatórias do código* (as relações entre os signos na elaboração e transmissão da mensagem), bem como com as possibilidades combinatórias dos signos (num nível mais específico de construção de sentido dentro do próprio processo de elaboração do signo, quanto à relação significante/significado – em que se define e estrutura a significação⁴).

Segundo Umberto Eco, ao introduzirmos o código no sistema comunicacional, estabelecemos uma espécie de limitação às numerosas possibilidades de informação que temos:

O que se obtém introduzindo o código? Limitam-se as possibilidades de combinação entre os elementos em jogo e o nú-

³Op. Cit., pp. 35-6.

⁴Tzvetan Todorov. *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Edições 70 (Signos), 1979.

mero de elementos que constituem o repertório.⁵

Assim, temos no filme um repertório de signos culturais referentes aos hábitos da constituição familiar no nordeste brasileiro. Estes traços culturais vêm assinalados por elementos que refletem uma herança deixada pela miscigenação europeia (lusitana), africana e indígena. É justamente essa mescla de valores culturais que nos permite compreender o “casamento” de signos (símbolos)⁶ que ali se encadeiam na construção do sentido daquela narrativa audiovisual.

O código audiovisual (composto de signos verbais e não-verbais) delimita as possibilidades combinatórias dos dados informacionais de que se dispôs para a elaboração daquela mensagem:

Como não havia nenhuma indicação na estrada, entrei numa cidade chamada “Morada Nova” e me informei onde ficava o tal “Quixelô”. Toquei para lá. Quixelô não passava de um povoado com 5 ou 6 casas no meio do sertão. Sem praça, sem rua, sem luz, mas com uma pequena igreja. Perguntando de porta em porta, encontrei a casa da sertaneja dos 3 maridos. Uma casa de pau-a-pique, com vários meninos seminus brincando na porta. Um deles entrou para chamar a mãe. Ela apareceu na porta de cara fechada, mas me estendeu a mão.

⁵Umberto Eco. *A estrutura ausente*: introdução à pesquisa semiológica. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.15.

⁶Para fundamentar o uso dos termos signo/símbolo cf. Lúcia Santaella. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

Uma mão rude, de trabalhadora de enxada. Estava de cabelos molhados e vestido branco. Achei-a bonita a seu modo e acima de tudo forte. De uma força intimidante. Comecei a balbuciar o motivo da minha visita: “Estava vindo do Rio de Janeiro, onde li uma matéria sobre sua história e gostaria de conversar...” A mulher me interrompe cortante: “Não falo mais desse assunto. Isso já me trouxe problemas demais. Meu primeiro marido não gosta, minhas filhas reclamam comigo...” Agradei, me desculpei, dei meia volta e entrei no carro alugado. Mas como já estava lá... Dispensei o carro.

Fiquei 10 dias em Morada Nova tentando contactar alguém do círculo de amigos da sertaneja que pudesse servir de ponte. Inútil. Já estava com a volta marcada quando bati à sua porta de novo. Dessa vez ela me recebeu espantada: “Você ficou 10 dias só esperando pra falar comigo? Entra”. E foi assim que conheci um pouco e ri muito com a mulher que nos serviu de inspiração para Darlene de Lima Linhares, a protagonista de nosso filme.⁷

Estes são os dados informacionais, no filme eles estão reorganizados de acordo com a proposta ficcional da narrativa e de acordo com o formato audiovisual pelo qual será realizado o contar da história.

Contar uma história utilizando como instrumento a linguagem audiovisual, pressupõe uma atenção especial para com seus elementos constitutivos

(...) o espectador não vai ao cinema apenas para ver histórias e sim para ver his-

⁷Elena Soaréz. *Os primeiros passos do roteiro*. (www2.uol.com.br/eutueles/)

tórias *bem contadas*. O trabalho do roteirista é *contar* histórias e não *fazer* histórias.⁸

Ora, por isto se pode perceber que a linguagem audiovisual, pela qual, como espectadores, vemos/lemos a história na tela, exige do seu criador um exercício articulado das linguagens (verbais e não verbais), considerando a complexidade de signos e códigos que devem ser compartilhados para “bem” contar a história!

Em se tratando de cinema, “bem contada” não significa apenas uma história bem narrada, habilmente estruturada e tramada. A história tem de ser mostrada em cenas esmeradas, com papéis bem concebidos (e bem interpretados) que inspirem o cenógrafo, o fotógrafo, o compositor, o montador e todos os demais colaboradores a acrescentarem seus talentos à forma final com que as imagens e palavras do roteirista aparecem perante o espectador.⁹

Assim, quando falamos de formato audiovisual, não podemos deixar de pressupor todo o conjunto de linguagens e respectivos operadores que se lançam à tarefa de construir um artefato artístico a que chamamos de narrativa audiovisual. E, vinculado a este trabalho coletivo, está toda uma gama de leituras, experiências e olhares criativos que incrementam e alimentam o caráter do “bem contar” uma história no formato audiovisual.

Diante disto e reconsiderando que a participação de múltiplos enunciadores – cada

⁸David Howard e Edward Mabley. *Teoria e prática do roteiro*. (trad. Beth Vieira) São Paulo: Globo, 1996, p.21.

⁹Op. Cit. p. 21-2.

um na sua particularidade – obviamente propicia e facilita também múltiplas leituras. Deixemos claro então, dentre as várias possibilidades interpretativas, a mensagem que pretendemos identificar no filme *Eu, tu, eles*: a estrutura familiar assentada nas relações bens-trabalho em que se podem reconhecer as representações de características feudais na apresentação de valores referentes a propriedade, proteção e trabalho.

2 A instituição familiar: eu, tu, eles

Começemos então a leitura pelo título! Por que *Eu, tu, eles*? E, afinal, quem é o “eu”, quem é o “tu” e quem é o “eles”?

Passemos à desconstrução, ao reconhecimento das combinações entre signos (verbais e não-verbais) e entre códigos (verbais e não-verbais) para tentar entender como o novo código – o audiovisual – delimitou, pelas possibilidades combinatórias, o sentido de uma das mensagens que podemos depreender desta narrativa.

Segundo Eco¹⁰, a escolha de um código para transmitir uma mensagem que deve dar informações, torna este processo mais fácil, visto que as “combinações são regidas por um sistema de possibilidades prefixadas”.

Observemos por exemplo, quanto à escolha dos pronomes pessoais que compõem o título do filme. No âmbito da estrutura do código verbal, pronome é aquilo que está no lugar no nome; isto já nos conduz a um certo tom genérico dos personagens do filme: não são indivíduos, não se trata de uma história individual, ou melhor, é uma história individual mas que se pretende representação

¹⁰Op. Cit.,p. 15.

de tantas outras semelhantes, pelos menos com relação a alguns aspectos. A Darlene, o Osias, o Zezinho, o Ciro e os filhos de Darlene representam um determinado tipo de organização grupal, um tipo específico de constituição familiar que relê e reposiciona os aspectos que levam as pessoas, diante da luta pela sobrevivência física e moral, a se juntarem em grupo.

E é esse movimento humano natural, que faz do homem um ser gregário, em que se abrem as possibilidades narrativas, as combinatórias de sentidos que a vida humana vai traçando ao longo de sua existência, criando valores, alimentando outros e recriando muitos. Assim, o homem, aos construir novos grupos, pela desconstrução inevitável de outros, num processo natural, vai costurando significações para a trajetória narrativa que o individualiza e o torna coletivo a um tempo. Ampliam-se histórias individuais alimentando-se de um percurso que parte de uma linha, mas que se transforma e se enriquece ao cruzar ou trás linhas individuais, estabelecendo um percurso maior: a narrativa que é do homem.

Com relação ao filme, por outro lado, embora pronomes pessoais nos remetam a essa visão genérica, aparentemente sem individualidade, temos também o fato de serem usados no singular (eu, tu) e no plural (eles), fazendo-nos pensar que na relação plural, na representação do coletivo, também temos a representação do indivíduo. O que sente e pensa o indivíduo e como, a partir daí, se posiciona no grupo de acordo com valores pessoais e valores grupais – tanto uns quanto outros, por meio das relações que se estabelecem, sofrem alterações, acréscimos e até cortes.

A comunicação é estabelecida pelo inter-

câmbio simbólico que garante a estrutura grupal, ainda que, a maior parte das vezes, esse intercâmbio se manifeste tão sorrateiro e discreto que mal pareça existir. Neste caso, é inevitável não pensar no papel desempenhado por Darlene numa relação *sui generis* que se estabeleceu naquele grupo. Uma mulher que vive maritalmente com três homens e cujo sentido para o casamento permanece, na essência, o mesmo sob o ponto de vista tradicional: casamento é para a vida toda.

Sabidamente, Darlene agrega a esse valor simbólico do casamento, a idéia de que, ao se constatar a falta de algo na relação marido-mulher, não é necessário abandoná-la (afinal, casamento é para a vida toda!). Torna-se então plausível que se traga para a união o elemento que falta! Assim, com malícia e jeito, Darlene vai agregando à proteção material que Osias lhe dá o carinho e a ternura de Zezinho, bem como a paixão de Ciro.

2.1 Personagens – arquitetura simbólica de relações

Ao verificar a trajetória da personagem principal, Darlene, notam-se traços comuns às vidas de outras mulheres cuja realidade se assemelha à daquela mulher. Mãe solteira, com o sonho, logo desmanchado, de vir a casar-se e a constituir uma família nos padrões ocidentais (marido, esposa e filhos legítimos). No entanto, como esse percurso inicia já conturbado, pois Darlene vê-se grávida e solteira, o desenrolar é previsível: o suposto futuro marido não aparece na igreja para o casamento. A partir daí, começa o calvário para Darlene e dilui-se o que restava do tímido sonho inicial.

A linguagem audiovisual emoldura este reinício da trajetória de Darlene a partir de

enquadramentos de cena, iluminação e trilha sonora que espelham a solidão e desolamento daquela mulher completamente só no mundo.

Darlene está vestida de noiva, ou melhor, ela usa apenas uma grinalda e um véu – ambos parecem ter sido tirados de um baú de recordações, têm uma aparência amarelada e amarrotada – elementos simbólicos que representam o matrimônio como uma união convencional, de acordo com os padrões sociais. No entanto, o ar desgastado do véu e da grinalda enfraquecem o poder da convenção. O vestido é quase um trapo, de um branco amarelado, diríamos até desbotado, a que falta o viço de uma noiva que já ostenta uma evidente gravidez!

A postura do próprio personagem é de cansaço: físico, com a mão nas costas (na posição típica de uma grávida no final do tempo) e moral, numa expressão de desgaste, de desencanto de quem está no final da linha. As rugas da roupa e da expressão cansada de Darlene misturam-se e apresentam-se na tela emolduradas por uma fotografia sépia que caracteriza muitas outras tomadas do filme. A fotografia da cena é de um tom amarelado, um tom pastel semelhante ao daqueles objetos guardados e esquecidos há muito num cômodo da casa determinado para despejos. Aspecto que reitera a sensação de abandono e solidão de Darlene.

Mas o que particulariza esta maneira de contar a história é que o uso desse recurso visual não imprime exatamente a tristeza óbvia da situação vivida pelo personagem, o que se perpetua é uma sensação de melancolia que sai do interior do personagem e invade o espaço e tempo em que se movimenta. A mudança deste tom de fotografia do filme vai

marcar também outras mudanças na vida de Darlene.

Enfim, depois de muito esperar, ela resolve ir embora. A câmera focaliza então o espaço externo de dentro da igreja cuja porta emoldura a cena: vêem-se Darlene partindo, como que arrastada por um vento seco e poeira e, ao fundo, desenham-se duas cruzes no que seria o átrio da igreja. Esta tomada que aponta para as cruzes, remete-nos a uma leitura bastante sugestiva: se no calvário havia três cruzes (a de Cristo e a dos dois ladrões) onde está a terceira? Julgamos que parte simbolicamente com Darlene que cruzara a cena. Afinal, o calvário dela estava só começando!

A partir deste momento, cada vez que alguma mudança significativa acontece na trajetória de Darlene (tentativa de recomeço ao voltar para casa da mãe; casamento com Osias; entrega do primeiro filho ao pai; o envolvimento com Zezinho; o emprego no canavial; o envolvimento com Ciro) aparecem longas estradas secas, áridas, reafirmando que o caminho dela nunca será fácil, mas terá sempre algum consolo, pois as estradas apresentam o infinito, nunca um fim.

Nesta trajetória de “caminhos” a percorrer na vida, representados/simbolizados por caminhos concretos, destacamos por exemplo, um pequeno trecho: o trajeto que Darlene faz, diariamente, do nascimento de seu primeiro filho, ainda morando na casa de sua mãe, até deparar-se com Osias, cuja propriedade ela atravessa todos os dias. Quando está para receber a proposta de casamento que Osias lhe fará, um dia, ao passar pelas terras deste, seu caminho habitual, Darlene é surpreendida por um monte de gravetos que a obrigam a desviar-se da trajetória costumeira.

Aquele obstáculo representa, no nosso entender, um desvio na vida de Darlene que já vinha sendo observada por Osias. Depois desse acontecimento, aparentemente tão banal, é que Osias se aproxima de Darlene para lhe propor casamento. Aqueles gravetos serão usados para construir paredes de pau a pique, elemento que merece uma interpretação mais cuidadosa neste momento do filme, afinal Darlene está prestes a fazer parte da casa de Osias como esposa, como força de trabalho e, para tanto, receberá em troca a proteção de um teto, ela e o filho. Daquele momento em diante, ela passa a fazer parte da propriedade, dos bens de Osias. Ele “adquire” uma esposa – esta idéia de posse, de bens adquiridos fica muito clara nas palavras de Osias ao propor casamento a Darlene. O pedido de casamento não tem nada de romântico ou sedutor nos padrões amorosos, trata-se mais de um negócio, por que não dizer de “compra e venda”. Osias argumenta, observando a idade de Darlene, o fato de ser mãe solteira e de não ter para onde ir nem como criar o filho e, por mais repugnante que possa parecer, finaliza dizendo que outra oportunidade como aquela dificilmente ela encontrará!

E assim ficam estabelecidos os papéis: ele, o proprietário, ela, a força de trabalho. Temos então a retomada dos pronomes do título do filme: “eu” – Osias, dono e senhor da terra e agora da mulher; “tu” – Darlene, vassala que garante o sustento pelo trabalho braçal e “serve” o seu senhor, ganhando em troca a proteção de um teto. Está estabelecida a relação feudal.

A esta instituição – o casamento – faltam à esposa o carinho, a ternura e a paixão. Este espaço será preenchido pelos outros dois maridos, compondo-se assim uma família de

fragmentos que se unem na luta pela sobrevivência. Não se trata apenas da sobrevivência física, mas, sobretudo, da construção de um sentido sutil, íntimo e quase nada evidente, que sustente aqueles “fiapos” de gente numa terra árida, numa vida igualmente árida cujo tom de fotografia envelhecida pelo desgaste do tempo presentifica na tela uma sensação de quase-desânimo em manter-se vivo.

O surgimento de filhos fora do casamento e a chegada dos outros dois maridos são fatos assimilados por Osias que aceita tudo em nome da manutenção do poder. Mas esta aceitação deve-se, sobretudo ao papel preponderante e sábio da esposa Darlene – o “tu” que é “com quem se estabelece o diálogo”. Entre Darlene e Osias o diálogo que se estabelece é mudo, alicerçado em pactos dissimulados e, ao mesmo tempo, marcados por uma espécie de convivência. Ele toma tudo como propriedade sua, pois todos trabalham para ele. Osias passa a história toda ouvindo um rádio que transmite ondas entrecortadas, mantendo uma ligação imaginária com o resto do mundo, mas, na realidade, o que lhe interessa é o seu mundo. Tanto assim é que, volta e meia, usa seu bordão para reafirmar quem manda ali: “a casa é minha!” O que reitera a estrutura feudal daquele grupo, daquela família.

O final do filme surpreende: quando todos pensam que Osias, humilhado pelo fato dos filhos de Darlene não serem seus, desaparece com as crianças. Volta em seguida com todos registrados em cartório no seu nome, confirmando que *a casa é dele!*

3 Considerações finais

Muito poderia ainda ser analisado com relação à nossa proposta de leitura do filme *Eu*,

tu, eles. Mas, fica aqui a sugestão e, sobretudo, o chamar atenção para futuras reflexões acerca das possibilidades combinatórias de signos e códigos na construção do sentido das narrativas audiovisuais. Essas possibilidades exigem um leitor que se conscientize do seu papel de operador de linguagens, afinal, estamos diante de códigos peculiares, que demandam leituras igualmente peculiares.

O código televisual, que se vale, na sua estrutura, da combinação de e entre outros códigos, torna-se mais complexo, em determinados aspectos, como objeto de análise. No caso da leitura de uma produção cinematográfica, estamos diante de uma realização artística, logo, a urdidura de sentidos ali elaborada pressupõe um leitor/receptor mais cuidadoso:

(...) o artista deixou de ser um gênio inspirador para se transformar em um operador de linguagem; isto é, um técnico capaz de operar os materiais e procedimentos de um código-base que será tão diligentemente trabalhado quanto maior for o domínio das características de outros sistemas de linguagem, porque isto permite possibilidades de transformação e expressão para aquele código-base.¹¹

Neste sentido, não podemos deixar de enfatizar o fato de que os operadores de linguagens de uma narrativa audiovisual – os emissores – perfazem o seu caminho produzindo e, inevitavelmente, lendo para chegar à concepção discursiva final cujos sentidos se completarão posteriormente pelos espectadores – os receptores.

¹¹Lucrecia D'Aléssio Ferrara. *A estratégia dos signos*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 55.

Assim, o diretor, do filme *Eu, tu, eles*, Andrucha Waddington, pode ser considerado um operador de linguagens consciente de seu papel pelo cuidado, sutileza e poeticidade no arranjo discursivo concebido para contar a história da heroína Darlene.

4 Referências

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 55.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia da Presença e o aparecimento do Neo-realismo*. Vila da Maia: Editorial Inova, 1969.

HOWARD, D. e MABLEY, E. *Teoria e prática do roteiro*. (trad. Beth Vieira) São Paulo: Globo, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Edições 70 (Signos), 1979.

www2.uol.com.br/eutueles/