

Análise semiótica do filme *Mais estranho que a ficção*

Jéssica Teixeira Magalhães*

Resumo: O filme *Mais estranho que a ficção* propõe ao enunciário uma provocação baseada num interessante sincretismo actancial, associado a uma deliberada subversão da hierarquia de vozes comumente estabelecida entre narrador e interlocutor. Essa subversão ocorre porque o mesmo ator recobre dois actantes discursivos, diminuindo a distância que normalmente os separam. A análise semiótica proposta neste trabalho pretende mostrar que a originalidade do filme resulta da estratégia do enunciatário em colocar narrador e interlocutor num mesmo nível de interação. Trata-se de um artifício que aproxima o enunciatário da obra, além de corroborar o desenvolvimento do tema “ficção vs realidade”, explorado no filme. A construção figurativa dos actantes discursivos é essencial para a abordagem do tema, pois na relação entre eles instaura-se a grande dúvida a ser explorada ao longo de toda a obra: onde termina a ficção e inicia a realidade? Dessa forma, o enunciatário é convidado a desvendar a estranha teia das relações que são estabelecidas entre os personagens do filme. Para esclarecer a interação entre as narrativas presentes no filme e, assim, explicitar a estratégia do enunciatário, o estudo utilizou como método de análise o percurso gerativo do sentido, estabelecido por A. J. Greimas. Elementos visuais e verbais do filme foram tomados em consideração para esta análise.

Palavras-chave: sincretismo actancial, sintaxe discursiva, cinema

Introdução

A originalidade do filme *Mais estranho que a ficção* encontra-se no jogo de vozes estabelecido entre narrador e interlocutor. O nosso objetivo, aqui, é explicitar os efeitos de sentido que o filme constrói ao colocar narrador e interlocutor no mesmo nível de interação, visando descobrir como essa estratégia favorece o desenvolvimento do tema “ficção vs realidade”.

1. Descrição do objeto

Os dias parecem se repetir na vida de Harold Crick (Will Ferrell), protagonista do filme *Mais estranho que a ficção* (*Stranger than fiction*, 2005), dirigido por Marc Forster. O personagem é auditor da Receita Federal e sua mania de contabilizar tudo faz com que até as escovadas nos dentes e os passos a caminho do ponto de ônibus virem números. A rotina do protagonista é guiada por seu relógio. Ele é dependente deste objeto e, de certa forma, o relógio ganha *status* de personagem no filme. Harold faz as mesmas coisas todos os dias, como se seguisse um manual, mas sua rotina monótona começa a mudar quando escuta uma voz narrando a sua vida. A voz, cuja origem Harold desconhece, pertence a Kay — uma escritora obstinada em

terminar seu mais novo livro de ficção. O protagonista deste livro é também Harold Crick, o que cria uma convergência de narrativas no filme.

Harold, primeiramente, entra em contato com Kay no momento em que a voz da narradora quebra a cotidianidade da vida do personagem. Ele fica incomodado com a narração de sua vida porque a voz conhece suas manias e sabe o que ele fará. Em certo momento, Harold, no meio da rua, escuta: “mal sabia ele de sua morte iminente”. A partir daí, o personagem é motivado a descobrir a razão de sua morte e quando isso acontecerá. Desesperado com a onisciência da voz sobre sua vida, Harold é aconselhado a procurar um professor de literatura.

O encontro de Harold com o professor Jules Hilbert, a princípio, parece não ajudar na trama. Hilbert o considera maluco e recusa ajudar-lhe, argumentando que está muito ocupado com inúmeras tarefas. Suas desculpas não são nada convencionais: diz que, além da rotina das aulas, ele é salva-vidas da piscina da universidade, o que, de fato, o torna um personagem caricato. O descaso do professor não dura muito tempo, pois, ao escutar Harold dizer a expressão que mais lhe atrai na literatura (“mal sabia ele que [...]”), coloca-se totalmente disponível para decifrar o mistério. O trabalho

* Universidade Federal Fluminense (UFF). Endereço para correspondência: (je_tmagalhaes@yahoo.com.br).

é feito por eliminação: os dois fazem listas, procuram histórias, escrevem diários, mas não conseguem entender a possível futura morte de Harold.

Paralelamente à narrativa de Harold existe a da vida de Kay, a escritora, que possui a árdua tarefa de terminar seu livro. Kay relaciona-se com uma assistente enviada por seu editor para ajudar-lhe com o fim da obra. A escritora deseja matar seu protagonista, pois não sabe da existência “real” de Harold Crick e da interferência de sua história na vida dele. Kay só terá conhecimento desse fato quando, no final do filme, se encontra com Harold, o que a deixa em pânico.

O professor Hilbert não consegue descobrir o tipo de ficção em que Harold está inserido e, por isso, o aconselha a viver sua vida, já que a morte está por vir. Provocado pelo discurso do professor sobre aproveitar a vida enquanto ainda há tempo, Harold começa a viver de maneira diferente e, finalmente, sai da rotina. O personagem dá espaço ao desejo que sempre teve de aprender a tocar guitarra, valoriza sua amizade com o único colega que possui em seu trabalho e se declara à confeitadeira Ana Pascal. Com ela, o relacionamento anteriormente profissional torna-se, a partir de então, um romance.

Harold fica mais tranquilo com todas as transformações positivas pelas quais passa. Acredita que é personagem de uma comédia e não de um drama, preocupando-se menos com sua eventual morte. Grande parte dessas mudanças foi possível graças ao professor e, por isso, quando vai à sua sala para agradecer-lhe, escuta a voz da escritora na televisão e a identifica como sendo a mesma voz que narra a sua vida. O professor, assustado, explica que todos os livros dessa escritora — Kay — terminam com finais trágicos, pois uma característica de suas obras é a morte do protagonista. No entanto, não acredita que

a narradora da vida de Harold possa ser ela, já que a escritora não escrevia nada há um bom tempo. Harold, não tendo dúvida alguma de que se tratava de Kay, inicia uma busca pela escritora, de modo a impedir a própria morte.

Concomitantemente ao conflito de Harold, Kay descobre um jeito de matar seu protagonista e terminar a obra de ficção. Começa, então, a escrever o final do livro. Ao digitar “O telefone tocou. O telefone tocou de novo [...] O telefone tocou uma terceira vez” (Cena 20; 1 h 18 min), o telefone em sua casa chama três vezes. Desesperada, ela vai atender. A escritora fica perplexa ao falar com o personagem que criou. Nesse momento, ficção e realidade se aproximam ao máximo: Kay fala com sua criação e Harold com a narradora de sua vida. No entanto, Harold — o funcionário público — conversa com Kay — a escritora. Além disso, a ação de telefonar é realizada por Harold no livro de Kay e no filme.

Harold vai até a casa de Kay, onde se encontram pela primeira vez, enquanto personagens do filme. Kay entra em conflito ao saber que o fruto de sua imaginação existe realmente: matá-lo ou não? Sem conseguir decidir o dilema imediatamente, entrega o livro a Harold, que não tem coragem de abri-lo e, por isso, deixa que Hilbert o leia. O professor considera a obra brilhante e acha que Harold deveria morrer, afinal um dia ele morrerá e aquela morte lhe seria, definitivamente, gloriosa.

O protagonista decide ler o livro e se encanta pela obra. Ele procura Kay e lhe diz que não se importa mais com a morte. Nesse momento, a narradora volta a contar a vida de Harold e começa a direcionar o fim da história. A escritora conclui a obra e a leva ao professor. O final foi alterado, ela não teve coragem de matar o seu personagem:

▶ 1:42:00 ☹ Cena 27	
Kay:	Eu percebi que não seria capaz... é um livro sobre um homem que não sabe que vai morrer até ele morrer. Mas se ele souber que vai morrer voluntariamente, podendo ter evitado... não seria o tipo de homem que você gostaria de manter vivo?

A história do livro termina com a exaltação das pequenas coisas do cotidiano que salvam a vida, entre elas uma obra de ficção. A moral do livro é a moral do filme, narrada pela escritora Kay.

2. A análise

2.1. Um ator, dois actantes: sincretismo actancial

Para quem assiste ao filme *Mais estranho que a ficção* existe uma dúvida em relação à narrativa do principal personagem: trata-se de uma história que se desenrola no presente do filme ou essa narrativa está no livro

de Kay? A pergunta permanece durante boa parte do filme e é enfatizada por diversas construções que criam a oposição “ficção *vs* realidade”.

A escritora Kay recobre dois actantes da enunciação: é *narradora*, enquanto voz que conta a vida de Harold, e é *interlocutora*, enquanto escritora que busca terminar sua obra de ficção. Assim, o mesmo ator discursivo recobre dois actantes e neutraliza as diferenças entre as posições do nível discursivo. Nesse sentido, narrador e interlocutor se aproximam porque ambos têm o

mesmo perfil. No entanto, podemos distingui-los pelo papel que desempenham nas narrativas e por suas *debreagens* temporais.

A voz da narradora é projetada enuncivamente, no que diz respeito tanto à categoria de tempo quanto à de pessoa. A *debreagem* enunciativa é de primeiro grau, pois instaura, no enunciado, o narrador que fala em terceira pessoa e tem como momento de referência (MR) o passado. Normalmente, usa o pretérito imperfeito (durativo e concomitante ao MR passado).

▶ 0:06:10 ☹	Cena 2	👤
Narradora:	Harold achava que era apenas uma quarta-feira.	
▶ 0:12:26 ☹	Cena 3	👤
Narradora:	Harold ficava imaginando a Srta. Pascal acariciando seu rosto...	

Por sua vez, a *debreagem* espacial é enunciativa. No caso, por exemplo, da frase: “Por que Harold falava com este homem?” (Cena 5; 18 min 46 s), o pronome “este” circunscreve um “aqui”, ou seja, um espaço enunciativo de interlocução.

No final do filme, a fala da narradora assume uma *debreagem* temporal enunciativa, o que auxilia na consolidação da moral da história ao construir, com essa estratégia, uma aproximação com o narratário:

▶ 1:43:00 ☹	Cena 28	👤
Narradora:	<p>Às vezes, quando nos perdemos no medo e no desespero, na rotina e na constância do desespero e na tragédia podemos agradecer a Deus pelos biscoitos bávaros. E, felizmente, quando acabarem os biscoitos ainda teremos consolo em uma mão amiga na nossa pele, ou um gesto gentil e afetuoso. . . .</p> <p>Devemos lembrar que todas essas coisas, nuances, anomalias e detalhes que parecem superficiais na nossa vida estão aqui, na verdade, por uma causa bem mais nobre: eles estão aqui para salvar nossas vidas.</p>	

Nesse trecho o presente é iterativo, pois podemos nos maravilhar e agradecer pelos biscoitos bávaros todos os dias. A narradora fala ao narratário no momento de referência (MR) presente, concomitante ao momento da enunciação (ME). Essa mudança na *debreagem* temporal da narradora aproxima o narratário da história de Harold e confere aspecto mais subjetivo ao texto. No entanto, aliado ao efeito de subjetividade construído no conteúdo, a narradora mantém, no plano da expressão, a mesma entoação comprimida com a qual vinha narrando até então: uma entoação plana, em que os

picos prosódicos são excluídos, característica da fala do narrador.

A personagem Kay é *debreada* enunciativamente no que diz respeito tanto à categoria de tempo quanto à de pessoa. Assim, essa *debreagem* de segundo grau instaura Kay em outro nível do enunciado, enquanto interlocutora. Ela utiliza primeira e segunda pessoas nos diálogos diretos que estabelece com os interlocutários e tem o momento de referência (MR) no presente, concomitante ao momento da enunciação (ME).

▶ 0:15:34 ☹	Cena 4	👤
Kay:	O que acha da ideia de pular de um prédio? — presente pontual.	
▶ 1:22:00 ☹	Cena 20	👤
Kay:	Desculpe. Não conheço as regras. Estou só tentando escrever um livro. — presente durativo.	
▶ 1:41:00 ☹	Cena 27	👤
Kay:	Sabe, eu aceito um “bom”. — presente pontual.	

2.2. O desenvolvimento narrativo

A narradora está diretamente relacionada às narrativas de Harold, pois apesar do fato de narrador e interlocutor não estabelecerem diálogo direto no nível discursivo, sua fala assume papel decisivo na narrativa de Harold. Vejamos, nas subseções a seguir, as tramas das quais ele faz parte.

2.2.1. Narrativa principal ou programa de base (1)

Sujeito: Harold
 Objeto-valor: “aproveitar a vida”
 Destinador: Professor Jules Hilbert
 Anti-sujeito: rotina mecanizada
 Adjuvante: Ana Pascal

A relação entre esses actantes narrativos pode ser melhor visualizada na Figura 1, a seguir:

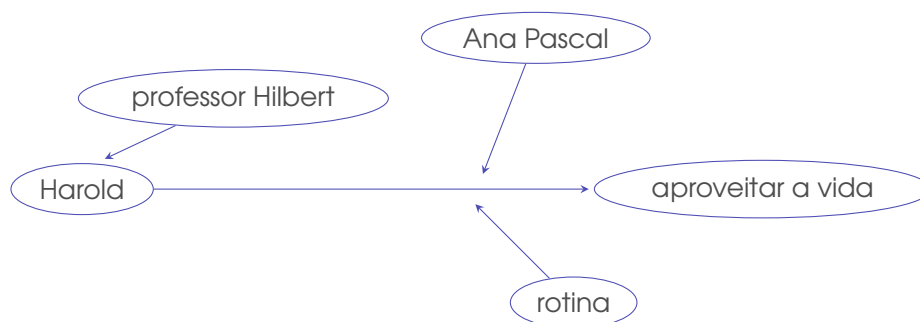


Figura 1: Narrativa principal

Nessa narrativa, Harold é manipulado pelo professor a atingir seu objeto-valor. O trecho a seguir mostra

que Hilbert ajuda o protagonista a procurar viver intensamente.

▶ 0:53:24 ☹	Cena 14	👤
Hilbert: (professor)	Falei em viver uma vida completa, por quanto tempo for. Podia tentar viver uma aventura, inventar alguma coisa ou terminar de ler <i>Crime e castigo</i> . Pode (<i>sic</i>) viver só de panquecas, se quisesse. [...] Se parar para pensar vai perceber que a resposta está ligada ao tipo de vida sendo vivida (<i>sic</i>) e, é claro, à qualidade da panqueca.	

Harold é manipulado por tentação. É oferecido a ele o valor positivo “aproveitar a vida”, e perdê-la rapidamente é melhor do que viver uma vida monótona. Na narrativa principal, Harold é sancionado positivamente: ele se liberta da mania de mecanizar sua vida e, de fato, consegue viver de forma plena.

Destinador: consciência da morte (“mal sabia ele de sua morte iminente”).

Anti-sujeito: o absurdo da situação de ter alguém narrando sua vida

Adjuvante: professor Jules Hilbert e a voz misteriosa.

2.2.2. Programa Narrativo (2) — programa de uso

Sujeito: Harold Crick

Objeto-valor: evitar a própria morte

A segunda narrativa pode ser visualizada na Figura 2 a seguir:

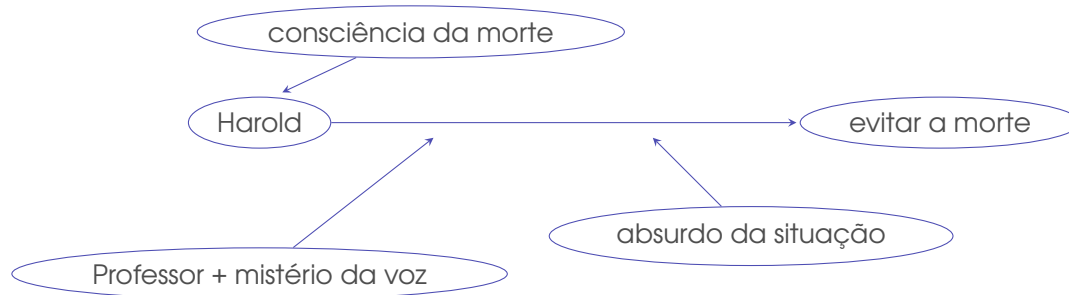


Figura 2: Narrativa II

Quando Harold toma consciência de que possivelmente irá morrer, procura a ajuda do professor Hilbert para evitar a sua morte. A voz misteriosa (da narradora) também funciona como um adjuvante nesta narrativa, porque normalmente uma pessoa não recebe um “aviso” de que vai morrer. Se Harold não escutasse a voz, não poderia evitar a sua morte. Nesse programa de uso, o antissujeito é a dificuldade encontrada por Harold ao pedir ajuda. De fato, a situação é absurda e faz com que tanto uma médica quanto o professor (inicialmente) imaginem ser loucura.

Considerando que o objeto-valor central de Harold é “aproveitar a vida” (programa de base), ele só poderá atingi-lo se o programa narrativo 2 for bem sucedido (evitar a morte). Assim, ao conquistar sua vida no sentido físico, biológico, ele pode tentar viver (no sentido

abstrato, filosófico) ainda o tempo que lhe resta. A manipulação é feita por intimidação, é oferecido para o sujeito um valor negativo, a morte. Essa narrativa tem sanção pragmática positiva: o sujeito não morre, apesar de ficar gravemente ferido.

2.2.3. Programa Narrativo (3) — programa de uso

Sujeito: Harold Crick

Objeto-valor: namorar a senhorita Pascal

Destinador: amor

Anti-sujeito: o aparente ódio dela por ele

Adjuvante: voz da narradora

Na Figura 3, a seguir, estão ilustradas as relações que constituem a terceira narrativa.

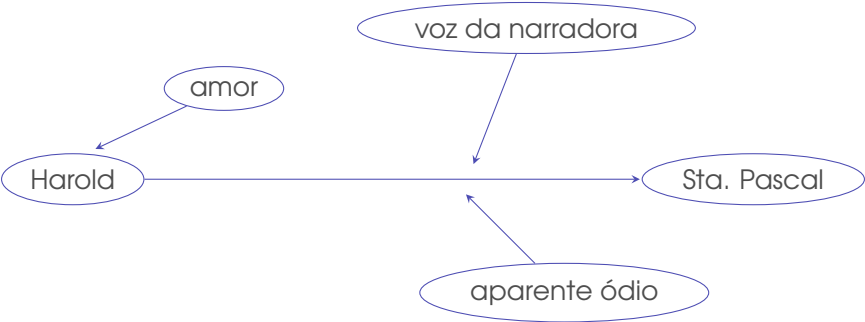


Figura 3: Narrativa III

O relacionamento amoroso é um dos elementos que ajudam Harold a aproveitar a vida e sair da mecanização. Com essa narrativa, Harold encontra uma razão para que sua vida não se resuma em contabili-

zar coisas; ele começa a viver com gosto. O interesse do personagem por Ana Pascal é potencializado pelos comentários da narradora sobre os seus sentimentos.

▶ 0:12:36 ☹ Cena 3	
Harold:	E só ficava imaginando-a nua estirada em sua cama.
▶ 0:19:12 ☹ Cena 5	
Narradora:	O que Harold não sabia era como parar de sentir aquele cheiro de brownies. Por que a Srta. Pascal o deixava tremendo e de pernas bambas?

A escritora Kay só se torna interlocutária de Harold no final do filme. No entanto, ela interfere em uma narrativa relacionada a um dos programas de uso de Harold (ver Figura 2), pois o seu objetivo é terminar o livro e, para a escritora, isso implica “acabar” com seu personagem. Se Kay conseguisse uma boa ideia para matar Harold, ele não entraria em conjunção com o objeto-valor (ver Figura 2), isto é, “evitar a própria morte”. A escritora é também sujeito da narrativa seguinte:

2.2.4. Programa Narrativo (4)

Sujeito: Kay (a escritora)
Objeto-valor: terminar uma brilhante obra de ficção/ arrumar um jeito para matar Harold.
Destinador: editor
Anti-sujeito: bloqueio criativo
Adjuvante: a assistente

As relações actanciais referentes ao quarto programa narrativo estão ilustradas na Figura 4, a seguir:

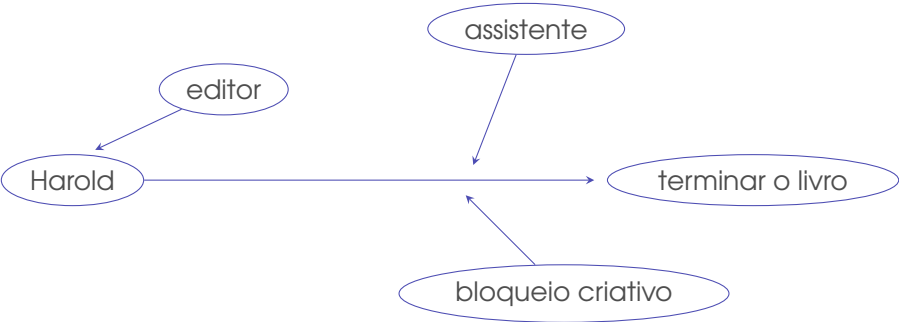


Figura 4: Narrativa IV

É importante ressaltar que há uma mudança feita pelo sujeito — Kay — com relação à maneira de atingir seu objeto-valor. Trata-se de uma escolha que é feita quando Kay descobre a existência real de seu protagonista, resultando num novo final para o livro.

Inicialmente, para chegar ao objeto-valor era preciso matar Harold, mas, depois, a ideia de como terminar a obra é dissociada da morte. A mudança feita por vontade do sujeito fica clara nesse diálogo entre a escritora e o professor:

▶ 1:42:00 ☺ Cena 27	
Hilbert:	— Por que mudou o final?
Kay:	— Eu percebi que não seria capaz.
Hilbert:	— Por que ele é real?
Kay:	— Porque é um livro sobre um homem que não sabe que vai morrer até ele morrer. Mas se ele souber que vai morrer, e morrer, voluntariamente, podendo ter evitado. . . , não seria o tipo de homem que você gostaria de manter vivo?

Portanto, considerando o término do livro como objeto-valor, a sanção pragmática é positiva. Nessa narrativa, a manipulação feita pelo destinador dá-se por provocação: a escritora tem um contrato com o editor e precisa escrever no prazo estipulado. Essa imagem fica clara quando a assistente vai “socorrer” a escritora de seu bloqueio criativo.

As narrativas traçadas mostram que narradora e interlocutora, recobertas pelo mesmo ator “escritora”,

não se misturam. Porém, as narrativas de Harold, nas quais a narradora está presente, assim como a história da escritora estão entrelaçadas. Dessa forma, ao mesmo tempo em que há a aproximação dos actantes na sintaxe discursiva, há, por outro lado, uma delimitação clara dos mesmos percebida pela diferença nas estratégias de projeção (debreagens) e pelas relações estabelecidas no nível narrativo, como demonstraremos a seguir, na Figura 5.

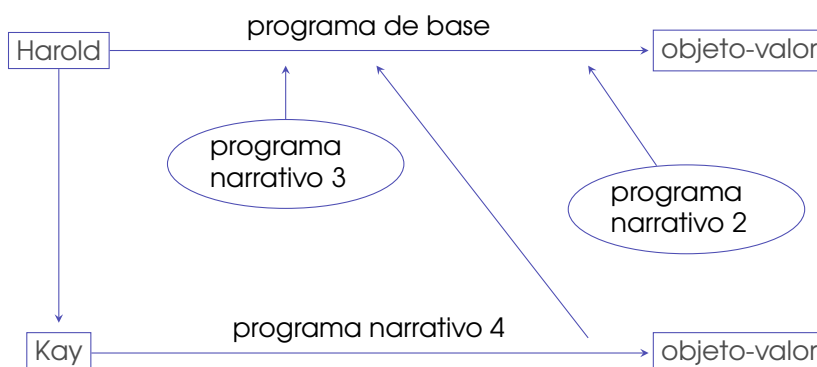


Figura 5: Interação entre os programas narrativos

2.2.5. Interação entre os programas narrativos

Para atingir o objeto-valor do programa de base¹, Harold tem de estar vivo (programa narrativo 2)². Entre as maneiras que o sujeito encontra para “aproveitar a vida”, uma delas é através do relacionamento amoroso com Ana Pascal (programa narrativo 3)³. E apesar de Harold e Kay só interagirem enquanto interlocutores no fim do filme, a narrativa de Kay (programa narrativo 4)⁴ influencia no programa de base de Harold, porque, se ela o tivesse matado antes que ele conquistasse o objeto “viver plenamente”, não se realizaria o programa narrativo de base.

2.3. Isotopias: caracterização dos interlocutários e delimitação do tema

Para criar o perfil dos personagens e abordar o tema do filme, o enunciador constrói algumas isotopias. A

recorrência de alguns traços concretos aponta para termos mais abstratos, que podem ser agrupados da seguinte forma:

A ISOTOPIA DA MECANIZAÇÃO/COTIDIANIDADE

Tal isotopia é identificada na vida de Harold por sua mania de contabilizar tudo, pela dependência que possui em relação ao seu relógio, por não se interessar por nada que não seja o trabalho. No plano da expressão, os gráficos, linhas, números que vez ou outra se sobrepõem às cenas são representações de como a cabeça de Harold funciona de maneira matemática e mecânica.

Dentro da narrativa da escritora Kay, essa isotopia pode ser percebida pela questão do tempo. Ela tem que entregar seu livro no prazo determinado pelo editor, o que a deixa aflita. Além disso, é pressionada pela assistente, que passa a organizar os passos dados pela escritora em seu processo criativo.

▶ 0:04:49 ☹	Cena 2	👤
Kay:	Ele a [a manhã] começou do mesmo jeito de sempre.	
▶ 0:03:19 ☹	Cena 1	👤
Kay:	E, precisamente, 23h13, toda noite, Harold ia dormir sozinho.	

B ISOTOPIA DA SOLIDÃO/ANGÚSTIA

Harold mora sozinho, é cheio de manias, tem uma vida monótona (casa-trabalho-casa), não tem amigos, sua mãe nunca lhe cozinhou um *cookie*, não tem nenhum *hobby*, é insatisfeito com o trabalho e se consi-

dera invisível.

No caso de Kay, seu isolamento, a presença da morte como desfecho em todos os seus livros e o pavor do bloqueio criativo são características que contribuem para a construção dessa isotopia.

▶ 0:03:00 ☹	Cena 1	👤
Narradora:	Fora isso, Harold vivia uma vida de solidão. Ele comia sozinho. Andava para casa sozinho.	
▶ 0:06:38 ☹	Cena 2	👤
Narradora:	Harold não conseguia se concentrar no seu trabalho.	
▶ 0:15:33 ☹	Cena 4	👤
Kay:	O que acha da ideia de pular de um prédio? [...] Todos pensam em se atirar	

¹ Para uma visualização completa do programa de base, ver Figura 1, na página 11.

² Ver Figura 2, na página 12, para visualizar o programa narrativo completo.

³ Ver Figura 3, na página 13, para visualização completa do programa.

⁴ Ver a Figura 4, na página 13, para visualização completa do programa.

C ISOTOPIA DA FELICIDADE

A felicidade é retratada pelo interesse de Harold pela música, pelas suas férias fora de época, pela dedicação

a outras coisas que não o trabalho, e pelo relacionamento com a Srta. Pascal. O momento em que Kay descobre um final para o seu livro também é um elemento dessa isotopia.

▶ 1:12:00 ☹ Cena 19	
Kay: (interlocutora)	Sai para comprar cigarros e descobri como matar Harold Crick. [...] Vou terminar hoje.
▶ 1:43:00 ☹ Cena 28	
Narradora:	Harold mordeu o biscoito bávaro sentindo que, finalmente, tudo ficaria bem.

D ISOTOPIA AMOROSA

Essa isotopia é encontrada na narrativa de Harold

pelos seguintes elementos: namoro com Ana Pascal, presentes carinhosos (biscoitos e farinhas), desejo, sexo, preocupação com a vida da amada.

▶ 0:48:32 ☹ Cena 13	
Harold:	Só penso em números e nela.
▶ 0:12:26 ☹ Cena 3	
Narradora:	Ele ficava imaginando a Srta. Pascal acariciando o rosto dele com a ponta lateral do dedo.

E ISOTOPIA DA HUMANIZAÇÃO

As duas isotopias anteriores estão ligadas a uma outra, que é a da humanização. A partir da mudança em sua vida, Harold preocupa-se com o amigo, salva o menino, protege Ana Pascal ao colocar o amor antes do

trabalho e leva em consideração aquilo de que gosta.

Kay, no fim do filme, também é provocada pela humanização de Harold, porque percebe que matou todos os personagens dos seus livros anteriores e decide fazer diferente: abre mão do sucesso do seu trabalho pela vida de Harold.

▶ 0:59:44 ☹ Cena 15	
Narradora:	Harold não contava mais as escovadas. Não comia mais sozinho.
▶ 0:28:29 ☹ Cena 8	
Narradora:	Harold estava imerso em pensamentos. . . todos os cálculos e todas as regras e toda a precisão da vida de Harold desapareceram.

F ISOTOPIA LITERÁRIA/DA FICÇÃO (METALINGUAGEM)

Essa isotopia ajuda a construir o sincretismo acidental porque a temática da literatura, diretamente relacionada ao narrador, entra no âmbito dos interlocutores. Ela é formada pelas imaginações de Kay ao

escrever o livro, pelas análises do professor de literatura, por expressões como: literatura grega, contos de fadas, fábulas chinesas, poderes mágicos, pela expressão literária “mal sabia ele que [...]”, que figura como tema da tese do professor, pela própria narração da vida de Harold, entre outros:

▶ 1:27:00	Cena 23
Professor:	Os heróis morrem, mas a história vive para sempre.
▶ 0:34:15	Cena 9
Professor:	Algum dia foi feito de pedra, madeira, partes de cadáveres ou terra abençoada por rabinos?
▶ 0:47:18	Cena 12
Harold:	Pode achar loucura, mas acho que estou em uma tragédia.

Conectando as isotopias da mecanização com a isotopia literária temos, por exemplo, a passagem “Sou um personagem da minha própria vida” (Cena 6; 23 min 33 s). Isto porque a palavra “personagem”, nessa frase de Harold, une a isotopia da ficção com a da mecanização, já que tem o significado de pessoa com ação dentro de uma narrativa, mas também o de ideia de passividade na vida.

2.4. O nível fundamental

As isotopias apontadas acima estão à serviço do tema principal do filme, formado pela oposição semântica “ficção *vs* realidade”. A *ficção* é concretizada pela isotopia da literatura, e a *realidade*, pelas isotopias da mecanização, da humanização, do amor, da solidão e da felicidade. Harold, de fato, trabalha muito, tem mania de organização e também aprende a aproveitar a sua própria vida. A estratégia do enunciador em trazer o narrador da história de Harold para o nível do interlocutor instaura dúvida no enunciatário com relação à ficcionalidade ou não de Harold. Por isso, o filme opera no segredo, variando entre a posição de Harold como “real” (importante frisar, o real construído discursivamente no filme) ou ficcional. A própria Kay no final do filme entra em choque quando descobre que o protagonista de seu livro é “real”.

Pelo fato de a história de Harold acontecer na realidade do filme e também por tratar-se da história de um livro que está sendo construído ao longo do enredo, cria-se a dualidade ficção/realidade. A história de Harold é real ou é romance? O enunciatário é convidado a interagir com o filme para responder a essa questão. A proposta do filme é mostrar que tanto a realidade necessita de um pouco de ficção assim como traços da realidade estão presentes nas histórias fictícias.

Nesse sentido, não existe um pólo eufórico e um pólo disfórico bem delimitado no filme. A história ora nega a ficção, ora a realidade. A realidade é negada logo no início, quando existe um personagem que tem sua vida sendo narrada. Posteriormente, ele percebe isso, ou seja, ele tem consciência da narração de sua vida em 3ª pessoa, acha estranho e procura ajuda. Logo, ele nega a ficção. No entanto, depois de ser considerado esquizofrênico pela psiquiatra e estressado pelo chefe e pelos colegas de trabalho, vai procurar a ajuda de um professor de literatura, negando, assim, a reali-

dade. O filme segue nessa dinâmica até o fim, quando a escritora precisa decidir entre a morte heroica de seu protagonista e o bem estar do homem real que conheceu e que deseja viver.

No momento anterior ao encontro da escritora com seu protagonista, ocorre uma coincidência temporal entre a narrativa do livro e o que é mostrado como a “realidade” do filme (“o telefone tocou uma terceira vez”). Nesse instante, e logo em seguida, no momento em que acontece o encontro entre Kay e Harold, ambos na condição de interlocutores, a aproximação entre ficção e realidade é máxima. E, nesse caso, há mais uma vez a negação da ficção e a afirmação da realidade.

É importante ressaltar também que a ficção, no filme, aparece como uma das pequenas coisas que salvam a pessoa da mecanização do cotidiano e que a humanizam. Portanto, há uma relação direta entre ficção e realidade e entre mecanização e humanização. No final do filme, quando a narradora dirige-se ao narratário diretamente, inclui em uma lista de coisas positivas uma obra de ficção. Esse é um dos argumentos que permite considerar a ficção como pólo eufórico da narrativa. Apesar de haver um movimento pendular entre os pólos e ora acontecer a afirmação da realidade, ora da ficção, a esta última é dado um valor positivo mais evidente.

Conclusão

A aproximação criada entre narradora e interlocutora através do recobrimento de ambos os actantes pelo mesmo ator discursivo, aliada ao fato de que em determinado momento essa distinção actancial é neutralizada (momento em que Kay, ao mesmo tempo narradora e interlocutora, se encontra com Harold) sugerem um entrelaçamento do real com a ficção. A narração da vida de Harold estabelece uma relação indireta da narradora com o personagem, na qual Harold pode ouvi-la e ser motivado por sua voz, mas não se comunica com ela. Ao passo que a interlocutora apenas terá contato com Harold no fim do filme, quando se relacionam na “realidade do filme”, ou seja, fora da história do livro.

O encontro de Harold com a escritora é uma cena importante, pois, nela, realidade e ficção se chocam, já que Harold trata a escritora como a pessoa que está narrando sua vida. No entanto, naquele momento, ela

é a sua interlocutora. O sincretismo actancial produz no enunciatário a mesma confusão que Harold demonstra sentir: “Sou um de seus personagens e ela vai me matar. Não de verdade, no livro. Mas acho que posso morrer mesmo” (Cena 19; 1 h 15 min), diz o protagonista à funcionária da editora, quando já não tem consciência se é real ou personagem.

A proximidade entre os planos da ficção e da realidade resulta na superação da mecanização opressiva da rotina de Harold, o que leva a uma humanização do sujeito. A obra de ficção é proposta como saída para a vida maçante do cotidiano: ela seria uma das coisas que “salvam”, como disse a narradora no final do filme:

▶ 1:43:00 ☹ Cena 28	
Narradora:	E, felizmente, quando acabarem os biscoitos ainda teremos consolo. . . Sem falar em macas de hospital, tampões de nariz. . . , Fender Stratocasters, e talvez alguma obra de ficção.
■ 0:00:00	

A partir da experiência da ficção em sua vida, Harold pôde ser humanizado. E, por isso, aproximar as características de uma obra ficcional da realidade cotidiana do filme permite que o enunciador questione quão válida é essa relação em sua própria vida e convida-o a pensar sobre a necessidade de uma obra de ficção de vez em quando em sua realidade. ●

Referências

Stranger than fiction

2005. [*Mais estranho que a ficção*]. Direção de Marc Foster. Mandate Pictures/Three Strange Angels/Crick Pictures LLC. USA, 2006. Brasil: Sony Pictures, 2006. DVD (113 min.), color.

Dados para indexação em língua estrangeira

Magalhães, Jéssica Teixeira
Semiotics Analysis of the Film *Stranger than fiction*
Estudos Semióticos, vol. 5, n. 2 (2009)
ISSN 1980-4016

Abstract: *The film Stranger than fiction proposes a challenge to the enunciatee by creating an interesting actantial syncretism, deliberately associated with a subversion of the usual relationship established between the narrator and the interlocutor. A singular discourse actor accomplishes this by taking over two actants, there by shortening the distance that usually separates each of them. The following semiotic analysis aims to show that the originality of the film lies in the enunciator's strategy, by which the narrator and the interlocutor are put to interact at one same level. Such craft helps to bring the enunciatee closer to the work as well as it guides the development of the movie's main theme: fiction versus reality. The figurative construction of the discourse actants also plays an essential role in the movie development since their unexpected interactions question the boundaries that limit what fictional means. In this way, the enunciatee is invited to untangle the narrative web established among the actants and the unusual relationships in which they engage. In order to shed light on the enunciator strategies, this study employed the generative process, proposed by A. J. Greimas, as an analysis method. Verbal as well as visual excerpts of the movie were taken into account for this analysis.*

Keywords: *actantial syncretism, discourse syntax, movies*

Como citar este artigo

Magalhães, Jéssica Teixeira. Análise semiótica do filme *Mais estranho que a ficção*. *Estudos Semióticos*. [on-line]
Disponível em: { <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> }.
Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Maria-
na Luz P. de Barros. Volume 5, Número 2, São Paulo,
novembro de 2009, p. 8-19. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 29/11/2008

Data de sua aprovação: 27/02/2009
