São Cristovão-SE/Brasil
21 a 23 de setembro de 2011
V Colóquio Internacional
"Educação e Contemporaneidade"
ISSN 1982-3657

UMA GRANDE HISTÓRIA:
Análise discursiva do filme "Big Fish"

Jorge Henrique Vieira Santos[1]
Carlos Alexandre Nascimento Aragão[2]
Maria do Carmo Sousa[3]

Eixo temático 11: Estudos da Linguagem

RESUMO: Qual o limite entre o real e o imaginário? Até que ponto realidade e imaginação se imiscuem? A tensão entre *ficção* e *realidade*, presente no discurso sobre a arte desde a Antiguidade, atravessa o filme "Big Fish" (Peixe Grande), que põe em evidência essa discussão ao abordar o complexo relacionamento de um pai com seu filho. Neste artigo, propomos uma análise desse filme, sob a perspectiva do modelo teórico greimasiano, apresentado por Fiorin (2009) em seu livro "Elementos de Análise do Discurso". Objetiva-se demonstrar o percurso gerativo que permite revelar como o sentido do filme foi construído e de que forma a tensão entre *ficção* e *realidade* emerge da trama dos fatos narrados e se relaciona com valores de *verdade* e *mentira*.

Palavras-chave: Realidade/ficção. Big Fish. Percurso gerativo do sentido.

RESUMEN: ¿Cuál el límite entre real y imaginario? ¿hasta que punto realidad e imaginación se inmiscuyen? La tensión entre ficción y realidad, presente en el discurso sobre el arte desde la Antigüedad, se puede ver en la película "Big Fish", que pone en evidencia esa discusión al abordar la compleja relación de un padre con su hijo. En este trabajo, proponemos un análisis de esta película, bajo la perspectiva del modelo teorético greimasiano, presentado por Fiorin (2009) en su libro "Elementos de Análise do Discurso". Tratamos de demostrar el recorrido generativo que revela cómo el significado de la película se construyó y cómo la tensión entre ficción y realidad emerge de la trama de los hechos narrados y se relaciona con valores de verdad y embuste.

Palabras llave: Realidade/ficção. Big Fish. Recorrido generativo del sentido.

[1] Mestrando em Letras - Linha II: Teorias do texto – pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Email: poetajorge@gmail.com.
[2] Mestrando em Letras - Linha II: Teorias do texto – pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Email: cana_aragao@yahoo.com.br.
[3] Mestranda em Letras - Linha II: Teorias do texto – pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Email: Portalcarmo@gmail.com.

1. Introdução

Remonta a Platão e Aristóteles a reflexão acerca do caráter mimético da arte. Para o primeiro, *mimesis*[i] tinha um aspecto negativo, uma vez que toda cópia é, inerentemente, imperfeita. Assim, a arte, imitação da realidade, representava um perigo, pois poderia afastar os homens da verdade (PLATÃO, 1965). Aristóteles (1998), por sua vez, entendia a *mimesis* como uma característica da natureza humana e como um caminho para se chegar à verdade. A tensão entre ficção e realidade está, pois, presente no discurso sobre a arte desde a antiguidade e justifica tanto a expressão "a vida imita a arte" como seu inverso. Onde está o limite entre o real e o imaginário? Quanto de real existe na ficção? Quanto de ficção há no que convencionamos chamar de realidade? Até que ponto a História, enquanto narrativa do real, prende-se aos fatos? Quanto da História é ficção?

Baseado no livro "Big Fish: A novel of Mythic Proportions", de Daniel Wallace, com roteiro de John August e direção de Tim Burton, o filme "Big Fish" (Peixe Grande), lançado em 2003, traz para o cinema essa discussão ao abordar a complexa relação de proximidade e distância entre um pai e seu filho. De difícil classificação, definida como drama por alguns críticos e comédia por outros, a película de 125min apresenta para o público a trajetória de um contador de histórias, Edward Bloom, interpretado por Albert Finney, quando idoso, e por Ewan McGregor, quando jovem. Sua vida, que se confunde com suas histórias lúdicas e fantásticas, é narrada por seu filho, Willian Bloom (Will), vivido por Billy Crudup. Will, para contar a trajetória do pai, assume a perspectiva e o estilo deste, mesclando fatos e ficção, pois acredita que o homem, que fora seu pai, não se separa do mito.

No presente artigo, propomos uma análise da película em questão, sob a perspectiva do *modelo teórico greimasiano*, apresentado por Fiorin (2009) em seu livro "Elementos de Análise do Discurso". Esse modelo toma o texto como unidade de análise e propõe um *percurso gerativo de sentido*, que se dá por meio de uma sucessão de níveis, do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. Esse percurso se organiza em três níveis (o *fundamental*, o *narrativo* e o *discursivo*), cada um dos quais apresenta um componente *sintático* e um *semântico*, passíveis de descrição, que revelam como se produz e interpreta o sentido. Obviamente, o percurso da análise procede pelo caminho inverso ao da produção do sentido, indo do mais concreto ao mais abstrato, do mais complexo ao mais simples.

Esses níveis descrevem um *plano de conteúdo* dos textos que, para ser conhecido, precisa ser veiculado por um *plano de expressão*. A união dos dois planos, o do *conteúdo* e o da

expressão, constitui o *nível da manifestação*, que, ao concretizar o discurso, faz surgir o *texto*. Aplicando esse modelo teórico, procedemos, a seguir, à análise do filme "Peixe Grande".

2. Análise do nível fundamental

No nível fundamental, encontram-se as *categorias semânticas*, essencialmente opostas (/a/ *vs* /b/), que estão na base da elaboração do texto e recebem uma qualificação semântica (/*euforia*/ *vs* /*disforia*/). A sintaxe desse nível, por meio das operações de *negação* e *asserção*, possibilita, ao longo de um texto, duas relações: afirmação de *a*, negação de *a*, afirmação de *b*; ou afirmação de *b*, negação de *b*, afirmação de *a*. Tanto a semântica quanto a sintaxe desse nível revelam os patamares mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso.

Ao analisarmos o filme "Peixe Grande", observamos que a história é contada a partir de um nível muito simples, chegando a um nível mais complexo. Partindo desse pressuposto, dizemos que essa narrativa opera com um jogo de oposição entre o *saber* e o *não saber*. Na medida em que se desenvolve tal oposição, o sujeito discursivo pode trocar de posição, ocorrendo o que Fiorin (2009) chama de *narratividade*.

O filho de Edward Bloom, Will, tinha certa rejeição ao ouvir o pai contando histórias, pois acreditava que elas não correspondiam à realidade, por isso, afirmava que não o conhecia, pois tinha acesso apenas às suas fantasias egocêntricas. Ao final da narrativa, Will percebe que ficção e realidade se imiscuem, chegando ao ponto de não se distinguirem. Ao assumir tal posicionamento, sai de uma posição de *não saber* para uma do *saber*, o que só é possível devido a uma *argumentatividade* presente no filme, capaz de convencer seu público e tornar Will um ser capaz de entrar em contato com esse novo ponto de vista.

Essa *argumentatividade* é constituída através do posicionamento inicial de Will, avesso à ficção e favorável aos fatos. Temos, portanto, inicialmente, uma posição /b/ (realidade) que se opõe a uma posição /a/ (ficção). No percurso narrativo, a posição /b/ é negada e, com essa negação, ocorre a afirmação da posição /a/.

2.2 Sintaxe do nível fundamental

A negação de uma posição e a asserção de uma outra é o ponto chave da sintaxe do nível fundamental. Ao associarmos esse procedimento à narrativa do filme, percebemos que tais operações são abordadas com muita clareza e criatividade. Logo no início da história, o filho de Edward Bloom ia de encontro ao pai, isto é, não acreditava no que este falava, mas isso não o impedia de amá-lo, só não concordava com suas histórias ilógicas. Segundo Will, suas

narrativas não tinham sentido porque não passavam de mera ilusão/criação, não havia nenhuma possibilidade de que tais histórias fossem verdadeiras. Por causa dessa incompatibilidade, afasta-se do pai por três anos. Certo dia, por um telefonema fica sabendo que este está muito doente, então resolve visitá-lo, ou melhor, passar alguns dias com seu clã, e tentar descobrir a veracidade das histórias de Edward, a fim de que pudesse, realmente, conhecê-lo. Nesse sentido, temos, num estado inicial, a afirmação da realidade (/b/) e a consequente negação da ficção (/a/).

O retorno de Will irá fazê-lo rever o que pensava acerca do pai e mudar sua relação com ele, mas isso só será possível com a ajuda de Sandra, sua mãe, vivida por Jessica Lange. É ela que confere a Will a *competência* para a transformação central da narrativa, ocorrida ao afirmar-lhe que nem tudo que o esposo fala é pura invenção. Para sustentar tal asserção ela o leva a um quarto abandonado que funcionava como escritório de Bloom. Nele há vários objetos ligados aos fatos descritos nas histórias de Edward, como sua participação na guerra, produtos com os quais negociava.

Ao observar uma escritura fiduciária endereçada a Jennifer Hill que residia em "Spectre", no Estado do Alabama, cidade que, até então, Will acreditava ser invenção de Edward, ele começa a perceber que sua insatisfação com as histórias contadas por seu pai não se justifica, pois Edward partia de fatos realmente vividos, apenas dava-lhes mais cores, através de sua criatividade e imaginação, a fim de torná-los mais interessantes e atraentes ao seu público. A partir desse momento, o que havia sido afirmado no início da história, a realidade /b/, passa a ser negado. Então /a/, negado inicialmente, agora é afirmado.

Com a afirmação da ficção, isto é, com a descoberta de que nem tudo que seu pai dizia estava no nível da fantasia, e sim no nível da realidade, Will passa a associar as narrativas fantásticas de Bloom aos fatos da vida de seu pai, chegando à conclusão de que o real pode se mesclar com a ficção, sendo até positiva essa mistura.

2.3 Semântica do nível fundamental

O filme em questão se fundamenta, pois, na oposição /ficção/ *vs* /realidade/, numa relação de *contrariedade*, em que /a/ equivale à *fantasia*, *mentira*, *invenção*, e /b/ equivale à *realidade*, *verdade*, *fatos*. Para que dois termos possam ser apreendidos conjuntamente como opostos, é necessário que tenham algo em comum (FIORIN, 2009). O traço comum entre eles é o aspecto narrativo. Ambos, pai e filho, são contadores de histórias, segundo Bloom, "somos contadores de histórias, nós dois, eu falo as minhas e você escreve as suas: a mesma coisa". O primeiro narra ficções, o segundo ocupa-se de fatos, pois trabalha como jornalista para a *United*

Press International. Para Bloom, a ficção é qualificada como positiva, enquanto a realidade, como negativa. Com Will ocorre o inverso. No entanto, como este é o *sujeito da enunciação*, *narrador* da história de Bloom, sua posição se sobrepõe à de seu pai no início da narrativa e corresponde ao elemento *eufórico*, positivo, daí termos a afirmação de /b/ e a negação de /a/. A ficção, por sua vez, como é negada inicialmente, equivale ao elemento *disfórico*, negativo.

Ao longo da narrativa, Will assume a perspectiva de Bloom para contar a história deste e assume também seu estilo de contar, mesclando ficção e fatos, numa sequência, segundo ele, nem sempre lógica, em que nem tudo é verdade e nem tudo é mentira. Ou seja, Se aplicarmos a operação de *negação* sobre os *contrários*, teremos /*não-realidade*/ vs /*não-ficção*/, que são seus *contraditórios*, ou *subcontrários*. Pela operação de *asserção* sobre os *contraditórios*, temos /*não-ficção*/- implica - realidade e /*não-realidade*/ - implica - ficção. Ou seja, os termos que estão em relação de *contraditoriedade* definem-se pela presença e ausência de um dado traço: /realidade/ – /não-realidade/ e /ficção/ – /não-ficção/. No entanto, a /*não-realidade*/ das narrativas de Bloom não equivale, necessariamente, à ficção (fantasia, mentira, invenção), uma vez que suas histórias baseiam-se em fatos vividos por ele. Da mesma forma, a /*não-ficção*/ não equivale, necessariamente, ao real (realidade, verdade, fatos), uma vez que Bloom recriou os fatos, a seu modo.

Como ocorrem mudanças de posição no percurso gerativo do sentido da narrativa, o que inicialmente era *disfórico* passa a ser *eufórico*, e vice-versa. Ao imiscuir-se à realidade, a ficção assume um caráter *positivo* e esta, ao se deixar invadir por aquela, perde seu aspecto *positivo*, ocorrendo assim a transformação central da narrativa.

3. Análise do nível narrativo

O nível narrativo corresponde a um plano de abstração intermediário. A sintaxe desse nível envolve *enunciados de estado*, que estabelecem as relações de *junção* do *sujeito* com o *objeto*, entendidos como papéis narrativos, e *enunciados de fazer*, que revelam as transformações de um estado a outro (*conjunção* → *disjunção* ou *disjunção* → *conjunção*). No texto, que é uma narrativa complexa, os diversos *enunciados de estado* e *de fazer* se organizam numa *sequência canônica* que engloba quatro fases lógicas, explícitas ou pressupostas: a) a *manipulação*, em que um sujeito atua sobre outro para levá-lo a *querer* ou *fazer* algo; b) a *competência*, que corresponde a um *saber* ou *querer fazer* do sujeito; c) a *performance*, que corresponde à transformação central da narrativa; d) e a *sanção*, que é a constatação da transformação realizada, com consequentes *prêmios* ou *castigos*. A semântica desse nível

corresponde aos valores inscritos nos *objetos modais* (o *querer*, o *dever*, o *saber* e o *poder fazer*) e nos *objetos-valor* (aqueles com os quais o sujeito entra em *conjunção* ou *disjunção*). Esses objetos representam posições na sequência narrativa, os *objetos modais* são necessários para que a *performance* conduza o sujeito à *conjunção* ou *disjunção* com os *objetos-valor*.

3.2 Sintaxe do nível narrativo

Precisamos destacar a diferença entre *narração* e *narratividade*. Aquela concerne a uma determinada classe de textos, enquanto esta é componente de todos os textos (FIORIN, 2009). Como já havíamos mencionado, a *narratividade* constitui-se pela transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes, sendo assim um componente da teoria do discurso.

Dessa forma, na análise do filme, percebemos que os diversos *enunciados de estado* e *de fazer* configuram a *narratividade* que estrutura a relação entre os personagens e que move todo o enredo da história. Logo no princípio, Will aparece em *disjunção* com o pai e com a *ficção*, ao mesmo tempo em que está em *conjunção* com a *realidade*. No percurso, essa situação se inverte e ocorre uma *liquidação de uma privação* em que o movimento se dá de um estado inicial *disjunto* para um estado final *conjunto*. Esse mesmo esquema narrativo global também pode ser percebido nas narrativas de Edward Bloom, que são entretecidas para construir sua história de vida. Há, portanto, uma coerência interna entre os fatos ficcionados por Bloom e sua história de vida, ficcionada por Will.

Por ser uma narrativa complexa, o filme se estrutura numa sequência canônica, que compreende as quatro fases previstas: a *manipulação*, a *competência*, a *performance* e a *sanção*. É visível a presença da *manipulação* desde o início do filme, pois o pai tenta convencer o filho a acreditar nas suas histórias e, em contrapartida, o filho sugere ao pai que assuma sua identidade e não se esconda atrás de histórias. Num plano mais amplo, o diretor do filme, *actante implícito*, que, na realidade, é quem *manipula* a trama, busca convencer seu público da mensagem que veicula. Logo, o jogo *manipulativo* constitui uma ferramenta fundamental ao filme.

Fazendo uso de *manipulação* Sandra, a esposa de Edward, que detém a *competência* para produzir a *performance*, transformação central da narrativa, confere essa *competência* a Will, *sujeito do fazer*, que provoca em si mesmo a transformação para o estado de afirmação de /a/ e negação de /b/, que antes era o oposto. Para Fiorin (2009), há *competência* quando o sujeito responsável pela *performance* é dotado de um *saber* ou *poder fazer*. Sandra, portanto, detém a *competência*, uma vez que sabe, na íntegra, o que está no plano da ficção e o que é realidade nas historias de Bloom, devido à sua convivência com ele. Ao observar o interesse do filho em conhecer a veracidade dessas narrativas, ela o conduz a um ambiente, como já foi

mencionado anteriormente, repleto de objetos ligados aos momentos relatados pelo seu esposo ao filho e a todos os que o rodeavam.

A partir desse momento, Will passa a perceber que as ficções de seu pai têm traços de veracidade e parte a procura de provas vivas que as comprove. Assim, chega à casa de Jennifer Hill, personagem que acreditava ser fictícia. Ela, educadamente, recebe Will e lhe relata como conheceu o seu pai e o quanto ele era maravilhoso. Nesse momento, ela enfatiza que Bloom era um ser social e que não tinha olhos para outra mulher, pois o seu amor por Sandra era muito grande. Com essa comprovação, Will começa a executar a sua mudança de estado, pois tendo a percepção de que a ficção fazia parte do real, começa a compreender o verdadeiro motivo que levava seu pai a elaborar suas histórias.

Ao retornar e encontrar seu pai em fase terminal no hospital, Will tem uma conversa reveladora com Dr. Bennet, médico da família. Em seguida, recobrando a consciência após um derrame, momentos antes de falecer, Bloom pede para Will contar-lhe como será sua morte, conforme o que vira no olho da bruxa de uma de suas histórias. Embora esta informação nunca tenha sido revelada por ele, insiste e Will cede. É nesse momento, que Will faz a junção do real com o fictício, ficcionando, ao modo do pai, a narrativa de sua morte, e conclui que Bloom era, metaforicamente, o "grande peixe" do rio, por nunca impor limites a seus sonhos/fantasias. Assim, ocorre a quarta fase da sequência canônica, que Fiorin (2009) intitula de *sanção*, pois se trata da constatação de que a *performance* ocorreu e de que o sujeito reconhece e opera tal transformação.

3.3 Semântica do nível narrativo

Para Fiorin (2009), a semântica do nível narrativo ocupa-se dos valores inscritos nos *objetos modais* e *de valor*. Observamos que a mãe de Bloom detém os *objetos modais*, pois apresenta o *querer*, já que ela quer elucidar a situação de desconforto entre o esposo e filho, como matrona da família. Além disso, ela tem o *dever* de trazer a união da família. Como conviveu com Bloom desde jovem, ela detém o *saber* sobre o passado do esposo e, finalmente, devido a tudo isso, também detém o *poder* de *fazer* a narração tomar outro rumo, isto é, ela é personagem-chave para a realização da *performance* narrativa.

Fiorin (2009) defende que é preciso atentar para o fato de que nem sempre o *objeto-valor* do nível narrativo é idêntico ao objeto concreto manifestado no nível mais superficial do percurso gerativo. Dessa forma, em "Peixe Grande", o *objeto-valor* do nível narrativo é representado pela *reconciliação* de Will com seu pai. Esta só se dá no momento em que Will também se *aproxima* da ficção, reconhecendo seu aspecto positivo. A atitude da mãe de Will é

fundamental para isso porque é através dela que o estado de *disjunção* se transforma em estado de *conjunção*. Will toma consciência sobre vários fatos, que antes não sabia, da vida de seu pai. A partir daí, fica ciente de que as histórias do pai tinham um fundo de verdade e se reconcilia com ele.

4. Análise do nível discursivo

O nível discursivo confere concretude às formas narrativas abstratas. É nesse plano que se produzem as "variações de conteúdos narrativos invariantes" (FIORIN, 2009, p. 41). A sintaxe desse nível analisa os procedimentos de *discursivização* (*actorialização*, *espacialização* e *temporalização*) e envolve as *projeções da instância da enunciação no enunciado* e as *relações entre enunciador e enunciatário*. A semântica desse nível concretiza os sentidos por meio de *temas* e *figuras*. A depender do grau de concretude dos elementos semânticos que encobrem os narrativos, os textos se organizam em *temáticos* e *figurativos* e definem assim *percursos temáticos* e *percursos figurativos* de construção de seus sentidos.

4.2 Sintaxe do nível discursivo

O modelo greimasiano, apresentado por Fiorin (2009), prevê três instâncias de sujeito para a *cena enunciativa*. Na primeira, pressuposta pelo enunciado, encontram-se o *enunciador* e o *enunciatário*, ambos *actantes implícitos*, não correspondendo necessariamente a seres empíricos, mas às imagens do *eu* e do *tu*, construídas pelo discurso. No caso da película em questão, Tim Burton (diretor), ou à imagem construída dele a partir do discurso-enunciado, equivale ao *enunciador*. O público a quem se dirige o filme, cuja censura é livre, corresponde ao *enunciatário*. Na segunda instância, encontram-se o *narrador*, projeção do *enunciador* no *enunciado*, e o *narratário*, projeção correspondente do *enunciatário*. Ambos *actantes da enunciação*. Quem narra a história de Edward Bloom é Will, seu filho, que ao fazê-lo, também para um público aberto (*narratário*), busca reconciliar-se com o pai, assumindo seu estilo de contar histórias e sua perspectiva diante dos fatos e da vida. Na terceira instância, encontram-se *interlocutor* e *interlocutário*, *actantes do enunciado*, resultantes de *debreagem interna* que dá voz às personagens da narrativa.

Na instância dos *actantes implícitos*, temos um *enunciador*, Burton, que se mostra ousado e criativo, preocupado com uma produção cinematográfica que prime pelas narrativas inusitadas e pela relevância temática e que, no filme em questão, aborda a importância de se fortalecer laços familiares e de se valorizar as virtudes essenciais da vida, como a tolerância, a aceitação a fraternidade, o amor.

O tempo da enunciação é o *agora*, é desse marco de referência temporal que o *narrador* conta a história de Edward Bloom. Will simula um tempo da narrativa concomitante ao momento da enunciação e, imprimindo a ela subjetividade, projeta-se em primeira pessoa no presente, momento em que Bloom encontra-se enfermo, em estado terminal, vitimado por um câncer, momento também em que Will, tendo ido passar os últimos dias de vida do pai na companhia da família, em Ashton, Alabama, decide reaproximar-se dele, incentivado por sua mãe e sua esposa.

Inicialmente, no entanto, há uma apresentação dos fatos (anteriores ao tempo da enunciação) que serão narrados, por meio de um *procedimento argumentativo*, no qual se cruzam *debreagem enunciativa* e *debreagem enunciva*, a partir da história do peixe "fera", na qual Bloom descreve, em forma de metáfora, seu casamento e o nascimento de seu filho, Will. Essa história é narrada num tempo que se inicia no passado e se prolonga até o presente, por uma voz que, em princípio é a de Edward Bloom jovem e, em seguida, torna-se a sua voz de idoso, para, finalmente tornar-se a voz de Will, no momento presente. O efeito de sentido resultante desse procedimento faz crer que a mesma história fora narrada inúmeras vezes ao longo de toda a vida deste. Sobretudo, o cruzamento das vozes produz um efeito de sentido que enleia o *sujeito da enunciação* e o do *enunciado*. Will, assumindo a perspectiva de Bloom para contar sua história de vida, confunde-se com ele. Desse cruzamento entre um *eu-aqui-agora* e um *ele-lá-então* resulta, pois, uma simbiose de um *eu-lá-então* e um *ele-aqui-agora*. No plano da expressão, esse cruzamento se apresenta por meio da comparação que Will faz, a partir de uma *debreagem interna*, num diálogo com Bloom, no início da narrativa: "eu conheço cada frase de efeito [de sua história], pai, e sei contá-la tão bem quanto o senhor".

Na sequência, Will começa a narrar a história do pai, a partir do seu inusitado nascimento. Em seguida, são apresentadas as histórias de Bloom. Por meio de *debreagem interna*, Will, modificando o foco da narração, simula a voz a Edward, que narra suas próprias histórias, a seu modo, constituindo-se em *sujeito da enunciação*, ao ocupar a posição do *eu*. Esse procedimento não é capaz de conferir efeito de sentido de verdade sobre o enunciado, por causa das incoerências fantásticas e lúdicas decorrentes da figurativização empregada, no entanto, confere-lhe poder de persuasão e grande subjetividade, uma vez que sobre o enunciado projeta-se o próprio Bloom, enquanto *sujeito da enunciação* que presentifica os fatos de sua vida.

"A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado" (FIORIN, 2009, 75), nesse sentido, a própria história de Bloom, entremeada por todas as suas narrativas lúdicas e fantásticas, serve de *ilustração* ao *sujeito da enunciação*, Will, para as afirmações iniciais do filme: "Certos peixes não podem ser

fisgados. Não que eles sejam mais rápidos ou mais fortes que outros peixes, é que eles têm aquele toque especial". Aqui temos uma complexa metáfora, que inclusive, intitula o filme, pois o "peixe", em princípio parece representar a esposa de Bloom, "às vezes o único jeito de fisgar uma mulher inalcançável é dar-lhe uma aliança de casamento", depois parece representar seu filho, Will. Para o *enunciatário*, o público do cinema, no entanto, o "peixe" representa o próprio Bloom, cuja história será narrada pela película, o que se confirma quando este, ao final do filme, pela narração de Will, transforma-se no "fera". Esse *procedimento argumentativo* complexo visa persuadir seu público acerca da mensagem veiculada pela narrativa.

Outro procedimento argumentativo importante que contribui para essa persuasão aparece, sobretudo, nas *hipérboles* e *eufemismos* presentes nas narrativas fantásticas de Bloom. Nelas, o próprio Bloom, *sujeito da enunciação*, intensifica seus estados, virtudes e feitos e atenua suas limitações e as condições que lhe foram adversas. Faz isso como estratégia para tornar os fatos vividos por ele mais atraentes e instigantes ao seu público. Em suas narrativas, o exagero e as atenuações funcionam, não necessariamente, como um mecanismo de autoafirmação egocêntrica, como a princípio Will acredita ser, mas como um recurso de estilo empregado para embelezar suas histórias, torná-las agradáveis, boas de serem contadas e ouvidas. O que se confirma por meio de *debreagem interna* no diálogo entre Dr. Bennet e Will, por ocasião do derrame que Bloom sofrera, pouco antes de seu falecimento.

Nesse momento, O médico narra para Will, objetivamente, o evento de seu nascimento, tantas vezes narrado por Bloom, metaforicamente, através da história do peixe "fera". Will nascera prematuro, de parto normal, sem complicações, e seu pai, embora lamentasse, não pôde estar presente, por causa de compromissos de trabalho. Diante dos fatos narrados dessa maneira, o médico diz a Will: "Essa é a história de seu nascimento. Nada impressionante. Imagino que se eu tivesse de escolher entre a versão oficial e uma elaborada história sobre um peixe e uma aliança, eu ficaria com a versão mais impressionante". Bloom opta pela segunda versão a todo o momento e Will, enquanto *sujeito da enunciação* ao narrar a história do pai, termina por fazer a mesma opção, como se observa, num plano global, em todo o filme.

4.3 Semântica do nível discurso

Verificamos que, na dimensão da narrativa do filme "Peixe grande", há o reconhecimento de dois níveis. O primeiro nível está em *conjunção* com o real. Suas marcas temporais estão presentificadas através das ações que denotam a vida cotidiana das personagens "Você precisa ir/Talvez hoje à noite". Este nível está em *disjunção* com o fantástico, cujas marcas de temporalidade estão no passado maravilhoso de Bloom, "Já no tempo em que nasci,

ele era uma lenda". Analisando superficialmente o desenvolvimento do percurso narrativo, poderíamos imaginar, por se tratar de um filme repleto de elementos simbólicos, que prevalece a superposição do *percurso figurativo* sobre o *temático*. Entretanto, basta observarmos com mais propriedade que é possível vermos que o filme apresenta aspectos sêmicos bastante relevantes para ambos os percursos.

Assim, no plano da significação, "Peixe grande" dá margem a uma série de leituras distintas. Para tanto, é preciso considerarmos a *cena enunciativa*, o lugar de constituição dos *sujeitos* envolvidos no processo de criação do filme, bem como dos sujeitos que falam no próprio filme (Edward Bloom e Willian Bloom entre outros) e *enunciatários*.

Tim Burton (produtor) é um cineasta norte-americano, que obteve sucessos e fracassos ao longo de sua trajetória. Em suas últimas produções tem demonstrado interesse por narrativas que enfatizam a subjetividade, expressa, sobretudo, sob o signo das cores e através de oposições como morte/vida, realidade/fantasia, presente/passado. Edward Bloom é um sujeito que se sente grande demais para viver numa cidade pequena como Ashton: "Se você acha que esta cidade é pequena demais para você, imagine para um homem com a minha ambição". A figura de Edward representa o indivíduo apaixonado pela sua terra natal, querido nessa terra, conhecido em outras instâncias, no entanto, apesar disso, inadaptado. Ele configura seu desejo de fuga em dois planos. No plano concreto, seus ossos, tal como o "peixe grande" precisam de limites espaciais para que ele não se torne um gigante. Isso é uma referencia à sua grandeza e superioridade. No plano abstrato, Bloom viaja para o lugar ideal através da inserção dele nas suas histórias maravilhosas, nas quais sempre figura como o herói. Ele é o estereótipo de herói construído isotopicamente, de acordo com os padrões clássicos. Tem sentimentos nobres, identifica-se com aqueles que são marginalizados, o que denota sua elevação de caráter.

Willian Bloom é um rapaz que nunca conviveu muito bem com seu pai, primeiro porque cria que ele traia sua mãe, segundo porque o via como um estranho que, apenas aparentemente conhecia muito bem, e, por último, porque tinha muita curiosidade em saber o limite entre a realidade e a fantasia das histórias que o pai lhe contava. Will teve uma educação para ser diferente. Seu pai o queria livre, para saber conviver bem com as amarras impostas pela sociedade, porém uma das disjunções apresentadas no filme é que foi justamente essa criação atípica que o impulsionou a ser o mais tradicional possível: "passamos anos tentando corromper a criança, encher sua cabeça com bobagens e ela ainda cresce perfeitamente normal". Isso o transformou em uma criatura retraída e limitada.

A Senhora Bloom e a esposa de Will, representam a mulher no seu papel de mãe e esposa. Conciliadoras, elas são a ponte entre pai e filho.

Os demais elementos que compõem a figurativização são personagens das histórias de Bloom: o "peixe grande" figurativiza a mania de grandeza de Bloom e seu desejo de imortalidade. No final do filme, Edward transforma-se nele.

O plano da realidade e o da fantasia se fundem a partir do momento em que a vida de Bloom é investigada, e Will começa a perceber que há algum fundo de verdade naquele emaranhado narrativo e lúdico que o enredara a vida toda. O rapaz descobre que o pai realmente servira ao exército e documentos comprovam a existência da cidade de "Espectre". Resolve ir até ela e lá e encontra, já adulta, Jennifer, uma das personagens que aparecia ainda menina nas histórias de seu pai. Esta lhe esclarece, entre outros fatos, que Edward sempre fora um esposo fiel.

Assim, Will, que é o elemento de cujo criador da obra se serve para estabelecer a progressão da cadeia narrativa, se dá conta de ter sido injusto com o pai. Por isso, ao retornar ao hospital onde este se encontra à beira da morte, decide ceder ao pedido do pai e penetrar em seu mundo, ficcionando sua morte, prenunciada pela Bruxa do olho de vidro e que ficara em segredo até então. Finalmente, a partir daquele momento, Will parece se libertar dos elos que o prendiam e adentrar no mundo lúdico de Bloom, transformando-se num contador de histórias. Através de uma metáfora muito interessante, conta para o pai agonizante como será a passagem que, na infância, o pai vira (ou não) dentro do olho mágico. Will configura o funeral do pai como se fosse uma verdadeira peça de teatro em que o ator principal (Edward Bloom) chega ao ápice e transpõe os limites da morte, tornando-se imortal pela sua incrível representação. No plano da imaginação, Edward transpõe os limites da imortalidade ao se transformar no "peixe grande".

Trata-se de um *percurso figurativo* cheio de significação. Indiretamente, Tim Burton mostra que a arte cinematográfica menos comprometida com o lucro pode até não ser compreendida por todos, mas sua grandeza, tanto quanto a de Bloom, é tanta que transpõe os limites do tempo e se imortaliza. Podemos verificar essa característica em obras como "O pequeno príncipe" e "O mágico de Oz" (este se identifica muito com o modelo isotópico de "Peixe grande").

No plano real, o pai de Will morre feliz ao término da história do filho e tem um funeral também inusitado. Nessa cerimônia, as personagens das histórias de Bloom reaparecem. Então ocorre o imbricamento de uma situação de conformidade com o mundo real, de Will, e o estar no mundo fantástico, de Edward Bloom. A *disjunção*, que aparece no início da obra se transmuta em *conjunção* paradoxal, concebível apenas na esfera da arte.

Fiorin (2009) acredita que não há texto *figurativo* sem um nível *temático* subjacente, pois para ele, articulando-se os elementos do *percurso figurativo* com os do *percurso temático*, constrói-se a *coerência semântica*. De acordo com ele, em qualquer obra, esses dois níveis formam uma cadeia geradora de sentidos. Tanto os aspectos semânticos como os temáticos, são essenciais em o filme o "Peixe grande".

O esquema narrativo abstrato em "Peixe grande" é revestido com uma série de *temas*, que por sua vez, são revestidos por diversas figuras. Tais figuras são enfatizadas na abertura do filme. O "peixe" que não pode ser fisgado, no plano global da obra, identifica-se com o *não limite* de Bloom e sua busca pela imortalidade. A "aliança" remete a sua fidelidade à esposa e enfatiza seu amor. "Espectre", uma cidade em que ninguém usava "sapatos", simboliza o ideal de liberdade, de valorização da terra e da amizade. A "cartola" representa a magia da arte, que serve tanto à manipulação quanto à humanização, pois é a porta através da qual se penetra nas profundezas da natureza humana. A "chave da cidade", conquistada por Bloom após seu episódio com o gigante Karl, simboliza a confiança e a vontade de vencer os próprios limites. O "cofre" simboliza sua prosperidade econômica, que lhe permitiu salvar "Espectre" e dar um lar confortável a sua família. O "olho de vidro" da bruxa, que tinha poderes mágicos de prever o futuro, simboliza sua morte. Finalmente, a "árvore" de onde brotam todas as figuras representa a própria vida de Bloom.

Fiorin (2009) entende que é possível concretizar os temas que subjazem a uma narrativa, revestindo-os com figuras. O sentido maior das semioses observadas na obra tende a mostrar quão importante é a ficção para a felicidade do ser humano no plano da realidade, já que estas duas esferas, ficção e realidade, se interligam. Assim, em "Peixe Grande", a concretização do sentido se dá da seguinte forma: Todos os textos tematizam o nível narrativo, mostrando algum aspecto da condição humana que precisa ser entendido. No episódio do lobisomem, por exemplo, percebemos, além de uma aventura fabulosa, o tema do julgamento de caráter. O filme demonstra que o ser humano considerado mau, na realidade, é um ser incompreendido, isto é, como não se oferece a chance de criaturas assim se tornarem melhores, elas se fecham num mundo de rejeição e sua maneira de compensar a incompreensão do mundo é reagindo contra a ele. Ao mostrar essas peculiaridades humanas através da criação artística, o *enunciador* deixa subentendido também que a ficção serve como elemento chave para entender complexidade humana. Isso significa que a ficção pode ajudar a construir um mundo mais compreensivo e solidário. A *tematização*, no caso de "Peixe Grande", manifesta-se, indiretamente, através de uma cobertura *figurativa*. As histórias de Bloom têm uma mesma

perspectiva isotópica. Nelas as figuras saem de uma situação de *disjunção* para uma situação de *conjunção*.

Fiorin (2009) sustenta que uma *configuração discursiva* é um lexema do discurso que engloba várias transformações narrativas, diversos *percursos temáticos* e diferentes *percursos figurativos*. Assim sendo, para ele, uma *configuração* deve reunir um *núcleo sêmico* comum e *figuras* variadas. Em "Peixe grande", observa-se que a configuração discursiva é permeada de inúmeras particularidades. Podemos superpor dois percursos figurativos distintos. Há duas ordens de fenômenos marcados pela oposição /ficção/ *vs* /realidade/. No primeiro plano (da realidade), as *figuras* de Bloom, Will, a esposa de Bloom, a de Will e o médico compõem o *percurso figurativo* gerativo de sentido em que ocorre a quebra de coerência. A troca de *enunciador* sem marcas determinantes, por exemplo, cria determinados efeitos de sentido. Nesse caso, há a ruptura do princípio da coerência, isto é, ocorrem ações aparentemente desconectadas que ajudam a capturar a tese principal da obra: A ficção é indispensável à realidade. No plano da ficção, há um encadeamento de temas que corroboram com a ideia central. Conquanto, esses temas também apresentam figuras secundárias que formam um *percurso figurativo*, em que um conjunto de operadores semânticos abstratos manifesta um *tema* mais particular e, ao mesmo tempo, constitui a coerência interna da obra porque significam o *núcleo sêmico* comum.

Podemos perceber, a partir dessa *configuração discursiva*, a construção da *metáfora* e da *metonímia*, pois elas são procedimentos discursivos de constituição do sentido em que o narrador rompe, de maneira calculada, as regras combinatórias das *figuras*, criando uma impertinência semântica, que produz novos sentidos (FIORIN, 2009). A partir dessa noção, podemos perceber a construção desses recursos semânticos no filme "Peixe Grande", uma vez que todas as *figuras* apresentadas na obra, apesar de dissociadas, acomodam sentidos para a construção do todo. Temos, pois, um trabalho com a *metáfora*. Paralelamente a esse trabalho de *metaforização*, ocorre a *metonímia*, já que, tomados separadamente, os temas secundários representam, de alguma forma, a *metáfora* do texto e deixam subentendida a concretização dos valores semânticos, que se inscrevem na manifestação sutil da ideologia presente na obra.

5. Considerações finais

Da análise acima, observamos que a discussão acerca do papel positivo ou negativo da arte para o homem, tomando como parâmetro seu aspecto mimético, que remonta à filosofia grega, ainda perdura. Poderíamos traçar um paralelo entre a atitude de Wiil e a de Bloom, associando-as às visões de Platão e Aristóteles, respectivamente. Para Will, assim como para

Platão, a ficção, por distanciar-se da realidade, poderia desvirtuar as pessoas, afastando-as da verdade. Para Bloom e para Aristóteles, no entanto, a ficção era uma forma de tornar a realidade mais compreensiva. No percurso desta análise, observamos que a narrativa, em um nível complexo, consegue apresentar uma ficção, que percorre um caminho capaz de chegar a uma verdade, e que os fatos só ganham veracidade e vida porque se imbricam com a ficção. Parece-nos que uma postura intermediária entre esses dois polos pode favorecer a compreensão e a solidariedade humana.

Da mesma forma, poderíamos traçar um paralelo entre Bloom e Will e associá-los à arte cinematográfica e ao jornalismo. O percurso gerativo de sentido do filme "Peixe Grande", que é construído predominantemente a partir de metáforas, formula com o próprio filme uma grande metáfora da arte cinematográfica. Afinal, o cinema assemelha-se a Bloom. A sétima arte é a grande contadora de histórias da sociedade contemporânea. Enquanto o jornalismo, que se assemelha a Will, que transmite fatos em instantâneos, ao vivo, conta histórias reais que não agradam tanto ao seu publico. Os fatos transmitidos pelos jornais não prendem a atenção dos telespectadores como o cinema, com sua magia e sua forma peculiar de transformar fatos em fantasias.

A mensagem desse filme nos mostra que o homem sem história é um homem sem verdade e sem vida. Por esse motivo, ele conta suas histórias tantas vezes, que acaba se misturando a elas, e estas sobrevivem a ele. Assim, nos tornamos imortais. Imortalizar-se é fazer com que a vida nunca seja uma mera passagem terrestre, e sim um ponto de início dentro do infinito universo humano que, como um peixe, será lançado nas grandes correntezas de um rio, passando por vários caminhos, sem nunca perder a essência e o equilíbrio.

6. Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1998.

BURTON, T. *Peixe grande*. (Título original: Big Fish) [filme-DVD]. Produção: COHEN, B.; JINKS, D.; ZANUCK, R. D. EUA. 125min. 2003.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2009.

PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

Notas

[i] Para os gregos, *mimesis* significava algo como *simulacro*, *cópia*, *imitação*.