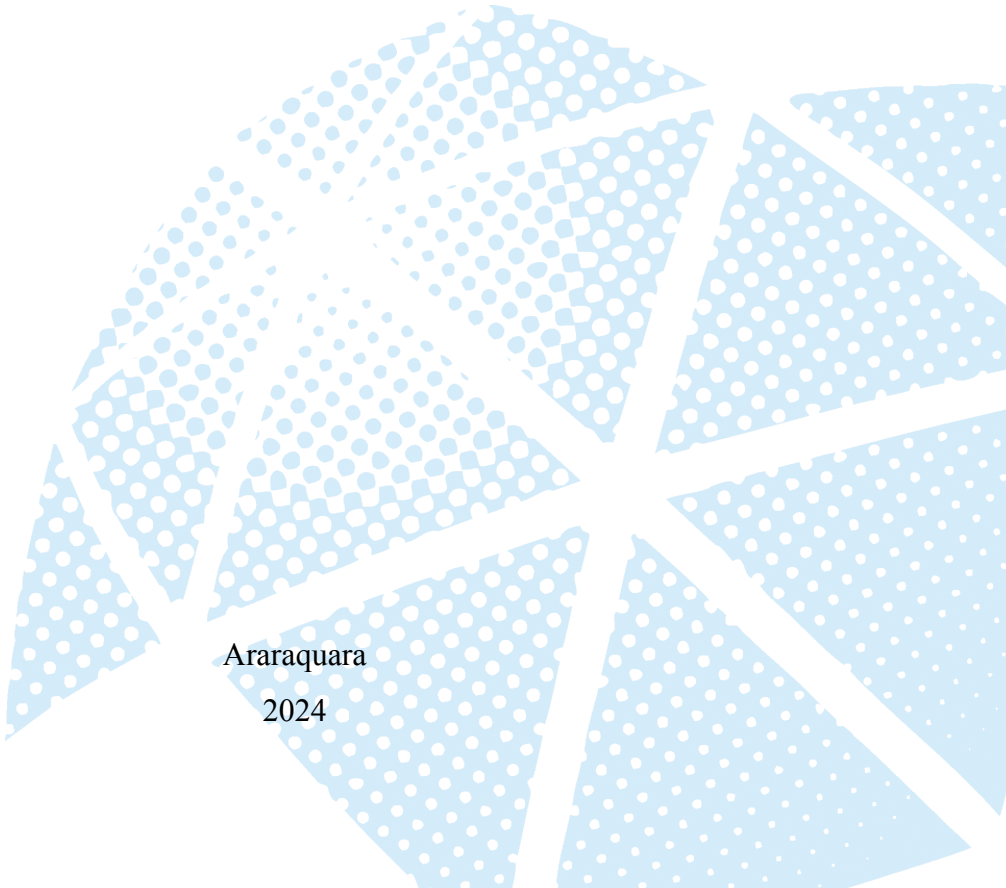


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

EMANOELY CRISTINA LIMA

**AS PRODUÇÕES DE SENTIDO DO CROMATISMO NO PERCURSO NARRATIVO
DE LA LA LAND.**

Araraquara
2024



EMANOELY CRISTINA LIMA

**AS PRODUÇÕES DE SENTIDO DO CROMATISMO NO PERCURSO
NARRATIVO DE LA LA LAND.**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Relações intersemióticas

Orientador(a): Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

Araraquara

2024

L732p

Lima, Emanoely Cristina

As produções de sentido do cromatismo no percurso narrativo de La la land / Emanoely Cristina Lima. -- Araraquara, 2024
97 p. : tabs., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Alexandre Silveira Campos

1. Relações Intersemióticas. 2. Cinema. 3. Semissimbolismo. 4. Semiótica plástica. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

EMANOELY CRISTINA LIMA

**AS PRODUÇÕES DE SENTIDO DO CROMATISMO NO PERCURSO NARRATIVO
DE LA LA LAND.**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Relações Intersemióticas

Data da defesa: 27 / 05 / 2024

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. Ana Silvia Lopes Davi Médola
UNESP - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - Campus de Bauru

Prof. Dr. Marco Aurelio Scarpino Rodrigues
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. Emerson Cerdas
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. Rafael Borgato
Instituto Federal De Educação, Ciência E Tecnologia (IFSP)

À minha mãe, que sempre acreditou em mim mais do que eu mesma.

AGRADECIMENTOS

Escrever esse agradecimento parece muito pouco quando penso no turbilhão que foram os últimos dois anos e, correndo o risco de transformar essa seção em uma lista de nomes, minha gratidão se estende ainda àqueles que estão aqui desde muito antes de eu decidir cursar o mestrado.

Agradeço à minha mãe, para quem também dedico essa pesquisa, por sempre ter acreditado na educação e mais ainda em mim. À minha irmã, que é também minha melhor amiga desde o dia em que nasceu. À todos os meus outros familiares que me acham muito mais inteligente do que eu realmente sou.

À Andrew Hozier-Byrne que embalou cada palavra escrita aqui.

Aos meus amigos (de Araraquara e Bauru), Feij, Gabs, Berê, Gi e todos os outros que me deram colo e ombro quando precisei; Ao Mena, meu gêmeo de outra mãe que me faz lembrar de não perder a cabeça. À Mariana, minha amiga da pós graduação, que vai me julgar por citar tanta gente.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos pela empatia, mesmo quando eu escolhi me enveredar por outra graduação em meio ao mestrado.

À Prof. Dra. Renata Soares Junqueira e ao CNPq pela Bolsa de Apoio Técnico em Extensão (Atp-A) e por me permitirem experimentar unir o jornalismo e a pesquisa na divulgação científica.

“ Here’s to the ones who dream,
foolish as they may seem”

(Pasek; Hurwitz, 2016)

RESUMO

A presente pesquisa tem como pressuposto a compreensão de texto da semiótica greimasiana. Inicialmente concentrada na análise de textos literários, a semiótica ampliou seu escopo para incluir diferentes manifestações, como o audiovisual. Greimas concebe o sincretismo como a utilização de múltiplas linguagens, um conceito fundamental para compreender obras como o cinema, cuja narrativa se expressa não apenas verbalmente, mas também visualmente. Tendo isso em vista e baseado nos estudos da semiótica plástica realizados por Jean-Marie Floch, que estendem os fundamentos da teoria greimasiana para a análise do plano de expressão, considerando categorias intrínsecas dos objetos visuais, como disposição das formas e as cores. Dessa forma, buscamos analisar o cromatismo da obra cinematográfica “La La Land: Cantando estações” (2016) e sua influência no percurso narrativo do longa.

Palavras-chave: Semiótica; Semiótica plástica; Cinema; *La La Land: Cantando estações*

ABSTRACT

The present research is based on the understanding of Greimasian semiotics text. Techniques in the analysis of literary texts, semiotics initially expanded its scope to include different manifestations, such as audiovisual. Greimas conceives of syncretism as the use of multiple languages, a fundamental concept for understanding works such as cinema, whose narrative is expressed not only verbally, but also visually. With this in mind and based on the studies of plastic semiotics carried out by Jean-Marie Floch, which extend the foundations of Greimasian theory to the analysis of the plane of expression, considering intrinsic categories of visual objects, such as the arrangement of shapes and nuclei. In this way, we seek to analyze the chromaticism of the movie “La La Land” (2016) and its influence on the narrative of the film.

Key words: Semiotics; Plastic semiotics; Cinema; La La Land.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Antes e depois da colorização.	49
Figura 2- O mágico de Oz (1939)	49
Figura 3- Sequência 1	51
Figura 4- Sequência 1	52
Figura 5- Sequência 2	53
Figura 6- Sequência 2	53
Figura 7- Sequência 3	55
Figura 8- Sequência 3	56
Figura 9- Sequência 3	56
Figura 10- Sequência 4	57
Figura 11- Sequência 4	57
Figura 12- Sequência 5	58
Figura 13- Sequência 5	59
Figura 14- Sequência 5	59
Figura 15	60
Figura 16- Sequência 6	61
Figura 17 - Sequência 6	61
Figura 18- Sequência 7	62
Figura 19- Sequência 8	62
Figura 20- Sequência 8	63
Figura 21- Sequência 8	63
Figura 22- Sequência 9	64
Figura 23 - Sequência 9	65
Figura 24 - Sequência 9	65
Figura 25- Sequência 10	67
Figura 26- Sequência 10	67
Figura 27- Sequência 11	68
Figura 28- Sequência 11	68
Figura 29	69
Figura 30- Sequência 12	70
Figura 31 - Sequência 12	70
Figura 32- Sequência 12	70
Figura 33	71
Figura 34	73
Figura 35- Sequência 13	74
Figura 36- Sequência 13	75
Figura 37- Sequência 13	75
Figura 38- Sequência 14	76
Figura 39- Sequência 14	76
Figura 40- Sequência 14	77

Figura 41- Sequência 14	77
Figura 42- Sequência 15	78
Figura 43- Sequência 15	78
Figura 44 - Sequência 15	79
Figura 45 - Sequência 16	79
Figura 46 - Sequência 16	80
Figura 47 - Sequência 17	80
Figura 48 - Sequência 17	81
Figura 49 - Sequência 18	81
Figura 50 - Sequência 18	82
Figura 51 - Sequência 19	82
Figura 52 - Sequência 19	83
Figura 53 - Sequência 19	83
Figura 54 - Sequência 19	84
Figura 55 - Sequência 19	84
Figura 56- Sequência 20	85
Figura 57- Sequência 20	85
Figura 58- Sequência 21	86
Figura 59- Sequência 21	86
Figura 60	87
Figura 61	87
Figura 62	88
Figura 63	88
Figura 64	89
Figura 65	89
Figura 66- Sequência 22	90
Figura 67- Sequência 22	90
Figura 68	91
Figura 69- Sequência 23	91
Figura 70- Sequência 23	92
Figura 71- Sequência 24	92
Figura 72- Sequência 24	93
Figura 73 - Sequência 24	93
Figura 74- Sequência 25	94
Figura 75- Sequência 25	94

LISTA DE TABELAS

Quadro 1: Percurso Gerativo	24
Quadro 2: Categorias da expressão	39
Quadro 3: Categorias visuais	40
Quadro 4: Análise do plano da expressão	41
Quadro 5: Relações semi-simbólicas	54
Quadro 6: Relações semi-simbólicas (Mia)	65
Quadro 7: Relações semi-simbólicas (Sebastian)	72
Quadro 8: Relações semi-simbólicas	96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 CINEMA E SEMIÓTICA	17
1.2 O FILME	19
2 SEMIÓTICA GREIMASIANA	23
2.1 O plano de expressão e sua articulação com o conteúdo	28
2.2.1 Semi-simbolismo	29
2.3 SEMIÓTICAS SINCRÉTICAS	30
2.4 SEMIÓTICA PLÁSTICA	33
2.4.1 Figuratividade	35
2.4.2 Sistemas semissimbólicos	35
2.4.3 Categorias plásticas	37
3 ANÁLISE E DISCUSSÃO DO PLANO DO CONTEÚDO	40
4. COR E CINEMA	43
5. O CROMATISMO: UMA ANÁLISE DO PLANO DA EXPRESSÃO	46
5.1 Mia	52
5.2 Sebastian	64
5.3 La La Land	70
6 CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

1 INTRODUÇÃO

A teoria semiótica de matriz francesa e seus estudos estão contidos em um grupo de teorias linguísticas que têm o texto como objeto de pesquisa, buscando a compreensão dos procedimentos que constituem sua interpretação e a formação de sentidos a partir do estudo dos signos. A chamada semiótica greimasiana, ou discursiva, se ocupa dessa compreensão examinando, em primeiro lugar, o plano do conteúdo por meio de um percurso que funciona como um modelo teórico-metodológico, o chamado percurso gerativo de sentido.

Dividido em três níveis- fundamental, narrativo e discursivo - o percurso parte de uma análise mais elementar que se torna mais complexa até chegar à manifestação, ou seja à união do plano de conteúdo (do discurso) ao plano de expressão (onde o conteúdo se manifesta).

As análises iniciais realizadas utilizando os fundamentos teóricos da semiótica tinham como principal objeto o texto literário consolidando os estudos semióticos como de grande importância na análise científica da narrativa. Barros (2005) retoma que “A semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” e, ainda segundo a autora, “Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um todo de sentido, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário” (2005, p.11).

A partir de definições mais abrangentes da natureza do texto, como a colocada por Barros, e com o desenvolvimento da teoria semiótica, outros objetos passaram a ser objeto de estudo e textos das mais variadas formas de linguagem passaram a ser analisados enquanto narrativa, ou seja, um encadeamento de significados.

Surgem, portanto, desdobramentos teóricos como a semiótica tensiva, a semiótica da canção e a semiótica visual ou plástica, de suma importância para o desenvolvimento deste trabalho. À vista disso, trata-se nesse contexto de uma teoria da significação do texto seja ele expresso em linguagem verbal ou não-verbal assim como dos textos sincréticos, em que se mesclam várias linguagens, como é o caso dos quadrinhos e do cinema.

Para Greimas (1979), o sincretismo do que ele chama de semióticas sincréticas, pode ser compreendido como o emprego de várias linguagens. Dessa forma, o cinema como formato possui uma linguagem complexa onde a narrativa se realiza não apenas por meio de características verbais, mas também das categorias visuais presentes em sua execução.

Quando tratamos da análise narrativa, existem alguns elementos que podem ser analisados no plano de expressão como: escolhas lexicais, morfológicas, fonéticas e sonoras.

Já a análise do plano de expressão das linguagens visuais se relaciona com características figurativas, isto é, elementos como texturas, posições, focalizações e cores, por exemplo.

Assim, é através da teoria semiótica que buscamos realizar a análise do objeto textual escolhido, o filme “La la land: cantando estações” (2016), escrito e dirigido por Damien Chazelle. A definição de tal objeto se relaciona com as escolhas de linguagem colocadas em cena, que apontam para a plurissignificação e ambiguidade, demonstrando presença da literariedade (Jakobson, 1971), e colocando o longa metragem em posição de ser analisado como um texto literário de linguagem sincrética.

Ao tratar de um filme devemos primeiro compreender que há, neste objeto, a união de diferentes linguagens no plano de expressão, a linguagem verbal das falas dos personagens e, nesse caso, das canções, que se relacionam com a linguagem visual do gestual, das expressões faciais, da dança, e do cromatismo, cuja as produções de sentido aqui pretendemos analisar. Assim, ao analisar a linguagem cinematográfica é preciso levar em consideração seu caráter heterogêneo e sincrético.

Isso posto, pretendemos considerar como o cromatismo presente no objeto influencia e gera significações no percurso narrativo. Para isso, pretendemos utilizar do modelo de análise realizado por Floch (1987) para a compreensão da chamada semiótica plástica ou visual.

A semiótica plástica se estabelece a partir dos modelos de análise do plano do conteúdo postulado por Greimas, como o percurso gerativo do sentido, estendendo os fundamentos dessas pesquisas para a análise do plano de expressão a fim de pensar o estudo das imagens. Floch (1987) pensou uma abordagem que, tendo em vista a invariância entre os planos de expressão e conteúdo, poderia ser utilizada na compreensão de qualquer imagem considerando categorias intrínsecas dos objetos plásticos como as topológicas (de disposição das formas e cores), relativas às formas (linhas, curvas etc.) e cromáticas (das cores). Assim, se torna possível uma análise baseada na relação dessas categorias com o conteúdo.

No contexto desta abordagem, surge o conceito de semissimbolismo que, compreendendo que as unidades de conteúdo e de expressão não possuem uma única correspondência, se coloca como “a conformidade, não entre elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e do conteúdo” (Floch, 2014, apud CORRÊA, 2019, p.134).

A fim de alcançar esses objetivos, essa dissertação foi estruturada em 5 capítulos. O

primeiro capítulo é composto pela introdução dos conceitos que abordaremos e de uma apresentação do corpus deste trabalho. O segundo capítulo consiste em uma revisão bibliográfica onde serão abordados conceitos básicos da semiótica francesa para a análise dos aspectos narrativos e conceitos básicos da teoria flochiana para análise dos elementos visuais.

Além disso, serão revisitados os conceitos de semissimbolismo e sincretismo. Tendo em vista que defendemos o ponto de vista teórico de que este último se coloca como um único plano do conteúdo para diferentes referenciais no plano de expressão.

Seguimos então para a aplicação das teorias realizando, em primeiro lugar, uma análise do percurso narrativo, isto é, do plano do conteúdo. Há, em seguida, um breve capítulo que tem como intenção traçar uma breve linha do tempo sobre a colorização no cinema e trazer esse aspecto que terá grande importância para a análise seguinte.

Por fim, o quinto e último capítulo tem como objetivo analisar o objeto de pesquisa sob a luz das teorias citadas, realizando um estudo do plano da expressão do longa metragem tendo em vista a importância da categoria do cromatismo na construção da narrativa.

1.1 CINEMA E SEMIÓTICA

Compreendendo o cinema como um objeto composto por diferentes linguagens de manifestação que interagem entre si, podemos falar sobre uma semiótica sincrética, isto é, um texto que se realiza a partir de diferentes semióticas que se manifestam concomitantemente. Em comentário no segundo tomo de *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Floch (1993) busca dar mais precisão às primeiras considerações de Greimas e Courtés sobre as chamadas semióticas sincréticas, da seguinte forma:

As semióticas sincréticas (no sentido de semióticas objetos, quer dizer, das magnitudes manifestadas que dão a conhecer) se caracterizam pela aplicação de várias linguagens de manifestação. Um ‘spot’ publicitário, uma historieta, um telejornal, uma manifestação cultural ou política são, entre outros, exemplos de discursos sincréticos. [...] Semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão – e mais precisamente a substância de seu plano de expressão – com os elementos dependentes de várias semióticas heterogêneas. Afirma-se assim a necessidade – e a possibilidade – de abordar estes objetos como ‘todos’ de significação e de proceder, em um primeiro momento, a analisar seu plano do conteúdo. (Courtés e Greimas, 1993, p.217)

Essa definição coloca, portanto, que existem nesses casos uma relação entre os sentidos e que a partir dessa relação os elementos da expressão resultam em um único significado e formam um texto, ou seja “um todo de sentido”.

Dessa forma, a abordagem semiótica se concentra na análise da estrutura narrativa e dos elementos simbólicos que compõem uma obra, destacando as relações entre os diferentes níveis de significado e os processos de sentido, buscando identificar os elementos fundamentais que compõem essa narrativa e entender como eles se organizam para criar significado.

Um dos conceitos centrais da semiótica greimasiana é o de "percurso gerativo de sentido", que descreve como os elementos narrativos interagem para construir a significação. No contexto do cinema, esses termos podem ser relacionados aos personagens, aos elementos da trama, ao público e à equipe criativa por trás do filme.

Tendo em vista as proposições de Fiorin (2002) podemos pensar como a análise semiótica também possa pretender examinar os diferentes níveis de significado presentes no cinema. No nível fundamental, estão os elementos concretos da narrativa, como imagens e diálogos. O nível narrativo é aquele onde ocorre a mudança de estado, isto é, onde se desenvolve o programa narrativo. No nível discursivo, por sua vez, encontram-se os padrões e estruturas que organizam esses elementos em uma história coerente.

O plano da expressão no cinema, por sua vez, refere-se à maneira como os elementos visuais, sonoros e narrativos de um filme são combinados para transmitir significado ao público. Esse nível está relacionado à forma como os cineastas comunicam ideias, emoções e mensagens por meio da linguagem cinematográfica. Na semiótica, a análise do plano da expressão, nesse caso, envolve examinar como os elementos textuais, visuais e sonoros são utilizados para construir significados dentro do filme.

Esses elementos incluem todos os aspectos da composição visual do filme, como enquadramentos, ângulos de câmera, movimento de câmera, cenários, figurinos, cores e iluminação. Cada um desses elementos contribui para a criação de uma estética visual única e influencia a maneira como os espectadores interpretam a história e os personagens.

A maneira como os elementos visuais são organizados dentro do quadro também é crucial, a composição visual envolve a disposição dos objetos, personagens e elementos visuais dentro da moldura, bem como o uso de espaços vazios e linhas de perspectiva para

guiar o olhar do espectador.

A montagem é a arte de organizar as cenas individuais de um filme em uma sequência coesa, realizando assim, a seleção das tomadas apropriadas, a ordem das cenas e a duração de cada tomada. A análise da montagem ou edição permite examinar como as escolhas de corte e transição afetam a narrativa e o ritmo do filme.

Os cineastas utilizam, também, frequentemente símbolos visuais e motivos recorrentes para transmitir significados sutis ao público. A análise semiótica pode revelar como certos objetos, imagens ou elementos visuais adquirem significados simbólicos ao longo do filme.

Além disso, é possível analisar como o diretor utiliza contrastes visuais e sonoros a fim de revelar mais sobre os temas do filme. A comparação de elementos opostos ou complementares pode ajudar a criar impacto emocional e ressaltar a evolução da narrativa. O som desempenha um papel fundamental na construção de significado no cinema, isso inclui diálogos, trilha sonora, efeitos sonoros e até mesmo o silêncio. A trilha sonora pode criar tensão, emoção e estabelecer o tom de uma cena, enquanto os efeitos sonoros podem fornecer informações contextuais.

Quanto à cor, que é o objeto de análise deste trabalho, é uma ferramenta poderosa para criar atmosferas e transmitir emoções. Determinadas cores podem ser associadas a estados emocionais específicos ou a temas subjacentes do filme, a semiótica plástica ou visual, tratará o cromatismo como uma das categorias principais para a análise de textos visuais como um filme.

Sendo assim, a análise semiótica do plano da expressão no cinema envolve examinar como esses diversos elementos trabalham juntos para criar um todo coeso e como eles contribuem para a construção de significado e comunicação de mensagens complexas aos espectadores.

1.2 O FILME

La la land: Cantando estações (2016) é um filme dirigido e escrito pelo cineasta Damien Chazelle. Lançado em dezembro de 2016, *La la land* foi um sucesso de audiência e crítica, sendo indicado à quatorze Academy Awards. A narrativa do filme acompanha o casal de personagens principais, Mia e Sebastian.

Mia é uma aspirante à atriz, interpretada por Emma Stone¹. Apaixonada pela arte de atuar desde muito pequena, por influência de sua tia, Mia deixou a faculdade e mudou-se para Los Angeles para realizar seu sonho. Por sua vez, Sebastian, interpretado por Ryan Gosling² é um pianista apaixonado por Jazz, estilo musical que ele acredita que esteja em decadência graças à modernidade. Ele sonha em abrir um bar de Jazz onde ele e outros músicos possam ter liberdade para tocar o que quiserem e, dessa forma, salvar seu gênero musical preferido.

Como colocado pelo cineasta: “É um filme sobre paixão, paixão pela arte e paixão pelo amor³” (Chazelle, 2016)

Apesar disso, no início do filme, somos apresentados a uma Mia que trabalha em um café de um estúdio enquanto faz testes para papéis pequenos e um Sebastian que vive de tocar em restaurantes e festas.

Como temática recorrente temos, portanto, o sonho que se estabelece como principal desde a primeira cena, onde, em um número musical, somos apresentados à outro dia de sol em Los Angeles, enquanto pessoas cantam e dançam em meio ao trânsito, contextualizando que o filme será sobre a cidade e seus aspirantes à fama e encaixando o filme em um gênero cinematográfico: o musical.

Os musicais tiveram seu nascimento e apogeu nas décadas de 30 e 50 e *La la land* busca homenagear a era de ouro dos musicais referenciando clássicos como *Dançando na chuva (1952)*⁴ e *Os chapéus de chuva de Cherburgo*⁵ (1964), desde o enquadramento dos números de dança até referências mais claras como os cenários da montagem final do filme

Dessa forma, o filme de Chazelle é também sobre o fazer cinematográfico e como os clássicos Hollywoodianos influenciaram o cinema atual. Além disso, *La la land* apoia-se

¹ Emma Stone é uma produtora e atriz estadunidense. Foi indicada duas vezes ao Oscar na categoria Melhor atriz coadjuvante e venceu possui duas estatuetas por suas duas indicações na categoria de Melhor atriz pelo longa aqui estudado, *La La Land* em 2017 e *Pobres Criaturas* em 2024.

² Ryan Gosling é um ator, músico, produtor e diretor de cinema canadense. Foi três vezes indicado ao Oscar, duas vezes na categoria Melhor ator, uma delas por seu papel em *La La Land*.

³ Tradução livre de “The movie is about passion, passion for art and passion for love”

⁴ Comédia romântica musical estadunidense, estrelada por Gene Kelly, Donald O'Connor e Debbie Reynolds, que se passa no final dos anos 20, durante a transição do cinema mudo para o cinema falado em Hollywood. Considerado pelo American Film Institute o primeiro colocado na lista dos 25 maiores musicais de todos os tempos.

⁵ Musical francês, protagonizado por Catherine Deneuve e Nino Castelnuovo. Ganhador da Palma de Ouro do festival de Cannes no ano de 1964 e Indicado ao Oscar na categoria de Melhor filme internacional no ano seguinte.

quase que completamente na ausência de pacto ficcional necessário para a compreensão de um musical, isto é, para uma completa absorção de filmes desse gênero é preciso que haja um acordo entre o autor e o espectador de que as pessoas cantam e dançam juntas naquele universo. Dessa maneira, há pouco que deixe claro se no universo do filme eles realmente cantam e dançam ou se se trata de uma escolha de representação de sentimentos e pensamentos.

Em *La La Land* eu quis explorar o equilíbrio entre a vida e a arte, seus sonhos e realidade. Como um artista que se mudou para Los Angeles ainda jovem em busca de seu sonho, você nota esse equilíbrio entre seu sonho e a realidade. Pra mim, o musical é um ótimo veículo para isso, então eu quis contar essa história usando a música e a dança para expressá-la (Chazelle, 2016)

O caráter musical do filme se dá, portanto, neste equilíbrio entre realidade e sonho, entre o acontece no mundo real e o que poderia acontecer e pode acontecer por meio do cinema que não tem de ser uma arte realista. Dessa mesma forma são construídos os personagens e a temporalidade do longa, tanto Mia e Sebastian quanto a Los Angeles ao seu redor constroem o equilíbrio entre passado e presente.

Mia e sua paixão pelo cinema herdada de uma tia que fez parte de uma companhia de teatro e que assistia clássicos como *Casa Blanca*⁶ com ela, além de incentivá-la a escrever pequenas peças de teatro que eram encenadas em seu quarto e Sebastian que é um purista do Jazz, gênero musical que serviu de base para muitos outros e que sofreu diversas modificações, que ele considera a decadência do gênero se equilibram em seu presente de querer algo do futuro enquanto não conseguem alcançar seus objetivos.

Ainda entre passado e presente está a relação dos dois durante o desfecho do filme. Depois de terminarem o relacionamento amoroso para perseguir suas ambições, o casal se reencontra anos depois, ela uma atriz de sucesso, ele dono de seu bar de Jazz. Neste momento presente e passado se cruzam e os dois vislumbram o que poderia ter acontecido durante esses anos se as coisas tivessem sido diferentes, cruzam-se aqui também a realidade e aquilo que poderia ser.

O vislumbre das possibilidades se dá ainda por meio de uma montagem realizada em cenários estáticos, onde o fazer cinematográfico é enaltecido e a “era de ouro” de Hollywood homenageada, demonstrando ainda outra referência ao passado.

⁶ Drama romântico estadunidense estrelado por Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e Paul Henreid. Vencedor do Oscar de Melhor filme em 1944.

Roman Jakobson (1971) introduziu o conceito de "literariedade" como parte de sua teoria da linguagem. A literariedade é um dos seis fatores da comunicação verbal que Jakobson identificou em sua análise linguística. A literariedade se concentra nas características que tornam o texto literário diferente de outras formas de comunicação verbal. Jakobson considerava que a literatura se destacava pela forma como a atenção é direcionada à própria linguagem, em vez de apenas ao conteúdo da mensagem.

Portanto, literariedade, para Jakobson (1971), seria o que diferencia a linguagem poética da linguagem cotidiana, o que ressalta a importância da forma, da criatividade linguística e do uso estilizado da linguagem para criar experiências estéticas e comunicativas.

Tendo isso em vista, e a partir dos elementos utilizados para a criação da narrativa fílmica de *La la land*, onde encontramos uma diversidade de temas que assumem diferentes formas em meio a história desses dois personagens, como as relações entre sonho e realidade e passado e presente, assim como a associação desses temas com a cidade de Los Angeles, podemos pensar em um objeto literário, diante da presença de uma linguagem polissêmica, que permite múltiplas interpretações e camadas de significado.

2 SEMIÓTICA GREIMASIANA

A semiótica greimasiana busca compreender a forma como o sentido é construído nos sistemas simbólicos e o sentido se dá pela articulação do plano de conteúdo e do plano de expressão. À esta relação, ou seja, a significação Greimas e Courtés (1979) dão o nome de semiose ou “função semiótica”.

A análise do Plano de conteúdo apoia-se no percurso gerativo de sentido, “[...] modelo que simula a produção e a interpretação do *significado, do conteúdo*.” (Fiorin, 2002, p. 44). Como citado anteriormente, o Percurso parte de uma análise mais elementar para uma análise mais completa.

São três os níveis que constituem o percurso gerativo – o fundamental, o narrativo e o discursivo. Cada um desses níveis comporta o que podemos chamar de “gramática semiótica” (Barros, 2002, p.16) formada pela combinação de uma sintaxe (que organiza os conteúdos) e uma semântica (os conteúdos propriamente ditos). Como colocados no quadro prototípico presente no *Dicionário de Semiótica* (1979), onde são colocados os “diferentes componentes e subcomponentes desse “percurso””.

Quadro 1: Percurso Gerativo

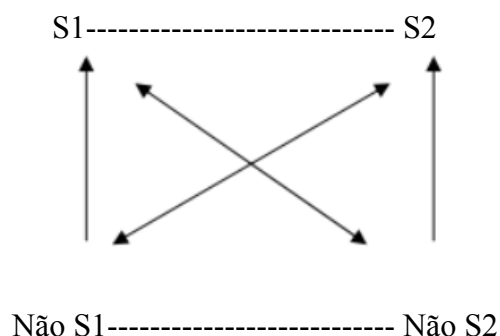
PERCURSO GERATIVO			
	componente sintático		componente semântico
Estruturas sêmio-narrativas	nível profundo	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	nível de superfície	SINTAXE NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	SINTAXE DISCURSIVA Discursivização / actorialização / temporalização / espacialização		SEMÂNTICA DISCURSIVA Tematização Figurativização

Fonte: Courtés e Greimas (1979, p. 209)

A respeito da organização da gramática semiótica Fiorin (2012, p.167) coloca:

Na Gramática tradicional a sintaxe opõe-se à morfologia. Esta ocupa-se da formação das palavras e da expressão das categorias gramaticais por morfemas; aquela, da combinação de palavras para formar orações e de orações, para constituir períodos. Na Semiótica, a sintaxe contrapõe-se à semântica. Aquela é o conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos; esta, os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos. Observe-se, no entanto, que não se trata de uma sintaxe puramente formal, ou seja, não se opõem à sintaxe e semântica como o que não é dotado de significado e o que tem significado.

Os níveis do Percurso podem ser compreendidos isoladamente, mas também por sua relação entre si. O nível fundamental é onde encontramos as estruturas elementares da significação, as quais são representadas pelo quadrado semiótico. O quadrado semiótico para Greimas & Courtés (1979, p. 364-65), se coloca como uma representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica, que se organiza a partir de uma oposição preenchida por conceitos binários, assumindo a seguinte forma:



---- Relação de contrariedade

→ Relação de complementaridade

↔ Relação de contradição

Aqui colocada está a sintaxe do nível fundamental, ou seja, o conjunto de relações que os termos mantêm entre si. Isto é, os termos S1 e S2 são contrários, assim como não S1 e não S2 que constituem os sub contrários, já os termos S1 e Não S1 se relacionam por contradição da mesma maneira que S2 e Não S2. S1 e Não S2 e S2 e Não S1, por sua vez, possuem uma relação de complementaridade.

Para Fiorin (2002, p. 24), “A semântica e a sintaxe nível fundamental representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os nível mais abstratos da

produção, do funcionamento e da interpretação do discurso”, a estrutura sintática fundamental sugere, portanto, as operações de negação e afirmação enquanto o eixo semântico do quadrado semiótico sugere valorações positivas ou negativas, o que resulta da relação entre de conformidade e não conformidade, ou, euforia vs disforia. Uma vez que se tenha um investimento semântico, é pelo texto que essas operações de manifestam, já que “A categoria semântica do nível fundamental deve dar sentido ao conjunto de elementos do nível superficial” (Fiorin, 2002, p.27).

O nível seguinte do Percurso é o narrativo, aquele que analisa a narratividade que difere da narração e se configura como a transformação entre um estado inicial e um estado final. Ocorre, na passagem do nível fundamental para o narrativo, a inscrição de valores em objetos assim como a ascensão do sujeito inscrito na narrativa, sendo sujeito e objeto papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial, por coisas, pessoas ou animais” (Fiorin, 2002, p.29). A narratividade é, portanto, uma transformação de estado que afeta a relação de conjunção ou disjunção entre sujeito e um objeto de valor qualquer.

Na sintaxe narrativa, existem dois tipos de enunciados básicos: os de fazer e os de estado. O primeiro consiste nas transformações que demonstram a passagem de um enunciado de estado para outro, enquanto este último estabelece uma relação de junção ou disjunção entre um sujeito e objeto. Dessa forma, são dois os enunciados de estado, os que se iniciam em estado de conjunção e terminam em disjunção e os que têm como estado inicial a disjunção e seguem para a conjunção.

Da organização de pelo menos um enunciado de estado e um enunciado de fazer surge o programa narrativo (ou PN), a unidade funcional da narrativa. São quatro os PNs convencionais (manipulação, competência, performance e sanção), com seus respectivos actantes (destinador-manipulador, destinatário-sujeito, destinatário-sujeito, destinador-julgado). No que chamamos de sequência narrativa canônica, há um destinador-manipulador que persuade por meio da manipulação um sujeito a realizar uma ação. Esta manipulação pode ocorrer através de tentação, sedução, provocação ou intimidação.

Uma narrativa complexa deve estruturar-se a partir de uma sequência canônica que inclui, a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Uma vez dotado de um querer e/ou de um dever fazer (manipulado), o sujeito deve adquirir uma competência, ou seja, um poder e/ou um saber fazer, para executar a performance que é a transformação principal da narrativa, que será, em seguida, sancionada por um destinador-julgador. A

sanção ocorre em dois níveis: o cognitivo onde há o reconhecimento de que a performance ocorreu e o pragmático onde há uma recompensa ou castigo.

Nas narrativas existentes essas fases não aparecem organizadas dessa maneira exata e algumas fases podem ficar ocultas, assim como muitas narrativas não se realizam completamente.

Por sua vez, a semântica narrativa “ocupa-se dos valores inscritos nos objetos” (Fiorin, 2002, p.36). Sendo assim, deve-se compreender que são dois os tipos de objetos os modais e os objetos de valor, aqueles se relacionam com o querer, o saber, o dever e o poder enquanto esses são os elementos com os quais se entra em disjunção ou conjunção para que a performance principal se dê. Em Fiorin (2002, p.37): “O objeto modal é aquele necessário para obter outro objeto. O Objeto-valor é aquele cuja obtenção é o fim último de um sujeito”. Esses dois actantes podem, ou não, serem sincretizados no próximo nível da análise semiótica, o nível discursivo.

O nível discursivo, é o nível mais próximo da manifestação e pode ser compreendido como aquele onde as formas abstratas passam a ter concretude. Ou seja, enquanto no nível narrativo há, por exemplo, a conjunção com a fama, essa ideia aparecerá no nível discursivo como a viralização de um conteúdo ou como o recebimento de um prêmio importante.

A sintaxe discursiva trata da relação do enunciador com seu dizer, permitindo-nos observar as condições da enunciação e alguns efeitos de sentido presentes no enunciado. A enunciação, ou o ato de produção do discurso é pressuposta pelo enunciado. A relação do sujeito com o enunciado é marcada pelos embreantes, que são elementos relacionados às categorias de pessoa, espaço e tempo.

Ao definir-se a partir de um *eu- aqui- agora*, a enunciação projeta para fora de si os atores do discurso, criando um discurso-enunciado. As projeções da enunciação no enunciado podem ser de dois tipos: a debreagem e a embreagem. A primeira ocorre quando a enunciação se aparta de si mesma e projeta para fora (para a discursivização) os elementos básicos do enunciado: Espaço, tempo e pessoa, seja como um eu-aqui-agora (debreagem enunciativa), seja como um ele-lá-então (debreagem enunciva). Sobre o processo de embreagem Courtés e Greimas (1979) conceituam:

Denomina-se embreagem o efeito de retorno à enunciação, produzido pela oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou tempo, bem como pela negação da instância do enunciado (Greimas; Courtés 1979, p.140)

Por tratarem-se de dois processos que lidam com os elementos de espaço, pessoa e tempo, existem as debreagens e embreagens actanciais, espaciais e temporais.

Os efeitos de sentido nas operações de debreagem, de modo geral, podem ser resumidos como objetividade e subjetividade: Na debreagem enunciativa, o enunciador se apresenta explicitamente na enunciação, gerando, assim, um efeito de sentido que reflete subjetividade, na debreagem enunciativa, por sua vez essa presença é presumida ou implícita resultando em um efeito de objetividade, uma vez que o enunciador está ausente.

Quanto à semântica discursiva, devemos considerar as concepções de isotopia, tema e figura. Compreendendo que:

Os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. A disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade. (Barros, 2005, p.66)

Fiorin (2002) define temas como termos abstratos, que organizam, classificam, categorizam os elementos do mundo natural e figuras como termos concretos, que possuem um correspondente perceptível no mundo natural, quer seja este dado ou construído.

Isotopia se refere ao conjunto de características recorrentes que estruturam o texto em uma unidade temática estabelecendo um significado coeso. “A reiteração dos temas e a recorrência das figuras no discurso denominam-se isotopia. A isotopia assegura, graças à idéia de recorrência, a linha sintagmática do discurso e sua coerência semântica.” (Barros, 2005, p.71)

Assim, pode-se dizer que é a partir do processo de tematização que se constroem os percursos a partir da recorrência de abstrações semânticas enquanto no processo de figurativização as figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos dando-lhes características sensoriais. Os temas e as figuras encadeiam-se em percursos temáticos e figurativos que representam, no “contexto paradigmático”, o que as isotopias representam no “contexto sintagmático”.

Sendo assim, os temas e as figuras estabelecem ligações entre si de caráter paradigmático, os percursos, enquanto as isotopias (contexto sintagmático), tomadas como traços semânticos recorrentes, conferirão homogeneidade aos temas e figuras, tornando os

discursos coerentes (Courtés; Greimas, 1979, p. 130-1).

Por sua vez, deve-se compreender que o percurso figurativo é livre e ao mesmo tempo arbitrário, pois sofre as coerções culturalmente estabelecidas que regem a significação da relação entre temas e figuras. Desse modo, a escolha destas, bem como sua instalação, dependem da significação a que elas possam remeter, sendo essa significação depreensível numa dada cultura.

2.1 O plano de expressão e sua articulação com o conteúdo

Embora o plano de expressão tenha ganhado maior relevância, sobretudo com a ascensão da teoria flochiana, os estudos semióticos ainda são, em sua maioria, centrados no plano do conteúdo. Não há, até o momento, um percurso gerativo de sentido de análise do plano da expressão, isso se dá, principalmente, porque a manifestação se materializa de muitas maneiras diferentes. No entanto, o interesse por textos plásticos motivou o surgimento de modelos semióticos de análise para objetos específicos, como a pintura e o audiovisual.

Na esteira de L. Hjelmslev, denomina-se plano de expressão o significante saussuriano considerado na totalidade de suas articulações, como o verso de uma folha de papel cujo anverso seria significado, e não no sentido de "imagem acústica" como uma leitura superficial de Saussure permite a alguns interpretá-lo. O plano da expressão está em relação de pressuposição recíproca com o plano do conteúdo e a reunião deles no momento do ato de linguagem corresponde à semiose. (Greimas e Courtés, 1979, p.174)

Tanto o significante da teoria Saussuriana quanto o plano da expressão foram amplamente definidos como instâncias de exteriorização do conteúdo, onde são manifestadas características concretas da linguagem. No entanto, Greimas sugere que o plano da expressão e o plano do conteúdo estão em uma relação de pressuposição recíproca, isso significa que eles dependem um do outro para existir e serem compreendidos. O plano da expressão só adquire significado quando há um conteúdo subjacente a ser expresso, e o conteúdo só se torna comunicável quando é expresso através de uma forma linguística.

Greimas também coloca aqui o conceito de "semiose", que se refere ao processo de produção e interpretação de significados por meio da linguagem. A semiose ocorre quando o plano da expressão (a forma linguística) e o plano do conteúdo (o significado) são reunidos, de acordo com Fiorin (2003, p. 77), o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão e apenas quando temos a junção dos planos no simulacro

metodológico, ocorre o que a teoria chama de textualização.

Para o mesmo autor, a partir da relação entre conteúdo e expressão podemos pensar em dois tipos de texto, os de função utilitária e os de função estética, sendo que o primeiro tipo é tem como utilidade documentar e informar, entre outras enquanto o segundo da literatura e dos demais textos considerados literários.

Nos textos de função estética, o plano de expressão ganha grande relevância, já que não se limita a expressão do conteúdo, passa também a importar o modo como se diz e não apenas o que é dito. “A compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão” (Fiorin, 2003, p.78).

2.2.1 Semi-simbolismo

Compreendendo os conceitos de plano de expressão e plano do conteúdo, como duas dimensões do texto colocados por Louis Hjelmslev (1975), que atualizam o binômio postulado por Ferdinand de Saussure, de significante e significado respectivamente, colocando o signo como produto da relação entre os fúntivos da expressão e do conteúdo, podemos então entender melhor a conceitualização adotada por Greimas: tanto significado quanto plano do conteúdo referem-se ao campo semântico, enquanto Significante e plano da expressão, tratam dos conceitos perceptíveis aos sentidos, ou seja, mais concretos do signo.

Também a partir da teoria hjelmsleviana, são herdadas as noções de semióticas monoplanas e biplanas que diferencia sistemas simbólicos de semióticos.

O número de planos (de linguagem) de que uma semiótica é constituída. Distinguir-se-ão, assim semióticas monoplanas (ou sistemas de símbolos, na terminologia de Hjelmslev), as quais são quer científicas (exemplo: a álgebra), quer não-científicas (exemplo: Os jogos), as semióticas biplanas (ou semióticas propriamente ditas, para Hjelmslev), as quais serão também científicas ou não, e semióticas pluri planas, que são semióticas biplanas em que pelo menos um plano é uma semiótica (chamada semiótica-objeto). (Greimas e Courtés, 1979, p. 412)

Há, portanto, em um sistema simbólico, uma conformidade termo a termo entre plano do conteúdo e plano da expressão enquanto nos sistemas semióticos não há conformidade, neste caso, coloca Hjelmslev (1975), cada plano pode ser analisado em suas menores unidades- femas na expressão e semas no conteúdo- e não haverá conformidade entre elas ou entre as unidades maiores.

A Semiótica desenvolve, portanto, o conceito de sistemas semissimbólicos, que são aqueles que a conformidade entre os planos se dá através da correlação entre categorias. No

segundo Tomo do *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la theorie du langage*, onde Greimas colabora com diversos semióticos há o seguinte comentário a respeito do Semi-simbolismo:

“O conceito de linguagem semi-simbólica ou “molar” tem sido proposta por Greimas e Courtés (v.Semiótica 5.d) com o objetivo de especificar a teoria Hjelmsleviana relativa às línguas monoplanas ou sistemas de símbolos . Ao contrário dos sistemas puros de símbolos (as linguagens formais, por exemplo), os sistemas semi-simbólicos são sistemas que significam e não são caracterizados pela conformidade* entre unidades do plano de expressão e do plano de conteúdo, mas pela correlação entre categorias* incluídas nos dois planos.” (Greimas e Courtés, 1993, p.204. Tradução nossa.)

Um exemplo citado por Floch (1988, p. 225) ilustra as linguagens gestuais presentes em diversas culturas. Nesse contexto, o eixo semântico que abrange os conceitos de "sim" e "não" e que pertencente à categoria do plano de conteúdo está em correspondência com um eixo semântico no plano da expressão. Esse eixo é composto pela oposição de dois tipos de movimentos oscilatórios de cabeça: /verticalidade/ vs /horizontalidade/.

A capacidade de um gesto ambíguo, envolvendo os movimentos verticais e horizontais refletir, por exemplo, uma indecisão entre uma resposta positiva e negativa, evidencia que essa conexão não se baseia na associação direta do termo positivo com a verticalidade e do negativo com a horizontalidade. Pelo contrário, trata-se de uma correlação entre categorias cujos extremos estão interligados por um eixo, que permite que essas categorias mantenham sentido em qualquer ponto desse espectro, caso essa correlação fosse restrita a termos específicos estaríamos lidando com um sistema simbólico.

Para Fiorin (2003) essa definição se mostra insuficiente diante de textos como a poesia onde as categorias do conteúdo homologadas às da expressão são categorias abstratas e onde é possível verificar homologações em todos os níveis do percurso gerativo do sentido. Dessa maneira, para o autor “é preciso ampliar a definição de sistema semi-simbólico: é o que estabelece correlações entre categorias situadas em todos os níveis do percurso gerativo de sentido” (Fiorin, 2003, p.79).

2.3 SEMIÓTICAS SINCRÉTICAS

Em sua maioria, os textos com que temos contato em nosso dia a dia no mundo contemporâneo são sincréticos, ou seja, inter relacionam simultaneamente linguagens diferentes para a sua execução. Interessa, portanto, à semiótica compreender como identificar e reconhecer os mecanismos através dos quais se dá essa relação de significação.

O cinema e o audiovisual de forma geral, se encaixam nas descrições de um sistema

sincrético tanto para Greimas quanto para Floch, já que as semióticas são um objeto constituído a partir da articulação entre um sistema visual e um sistema sonoro. Para compreender um objeto sincrético, se coloca como problemática a descrição dos procedimentos que estabelecem a sincretização das linguagens distintas de manifestação a fim de solucionar essa questão, faz-se necessário, primeiro, conceitualizar o sincretismo.

O conceito de sincretismo é colocado por Louis Hjelmslev (1995), ainda no campo dos estudos linguísticos, para se referir ao fenômeno no qual “ [...] em certas condições, a comutação entre duas invariantes pode ser suspensa.” (Hjelmslev, 1995, p.93). Hjelmslev define como invariantes correlatos de comutação mútua. Podemos compreender, portanto, que para existir uma invariante no plano da expressão é necessário haver uma correlação que corresponda à uma correlação no plano do conteúdo (1995, p. 69-70).

A concepção Hjelmsleviana considera os planos de conteúdo e expressão de forma estrutural, ou seja, como funtivos da função semióticos, este dado é importante para a compreensão da problemática do sincretismo, já que se faz necessária a análise tanto do plano do conteúdo quanto da expressão. A teoria do linguista dinamarquês evidencia ainda homologação entre esses dois planos, já que Hjelmslev (1995) os observa não como conformes, mas isomórficos.

A partir das colocações de Hjelmslev acerca do sincretismo e tendo como objeto a estrutura de textos, Greimas (1979) coloca dois tipos de sincretismo em semiótica. O primeiro, é definido “como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (e linguística) que os reúne” (1979, p.426). Termos e categorias, explica Fiorin (2009), são os funtivos que podem ser invariantes ou superpostos dependendo do contexto, “contraindo um sincretismo” (2009, p.30).

Para exemplificar, Fiorin e Greimas utilizam os funtivos da estrutura narrativa, isto é, destinador, destinatário, sujeito de estado e de fazer, entre outros. O primeiro pesquisador coloca como exemplo os programas narrativos de atribuição e apropriação, onde, respectivamente, sujeito de estado e fazer são invariantes e superpostas.

Greimas vai ainda subdividir este primeiro tipo de sincretismo entre aqueles que se manifestam em níveis mais superficiais, o que chamou de *sincretismo a priori*, e sincretismos que ocorrem no nível mais profundo, o dos actantantes em que ocorre os funtivos em superposição.

O sincretismo assim conseguido acha-se ligado à utilização de uma unidade linguística (sujeito frasal) que pertence a um nível de geração mais superficial que os dos actantes: trata-se, pois, de um sincretismo a posteriori. Ao contrário, quando se define, por exemplo, a instância da enunciação como o lugar de uma indistinção original do "eu-aqui-agora", a enunciação deve ser considerada como um sincretismo a priori. (Greimas e Courtés, 1979, p.426).

O segundo tipo de sincretismo é o das semióticas sincréticas:

Num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas que - como a ópera ou o cinema- acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc. (Greimas e Courtés, 1979, p.426).

Essa definição de semiótica sincrética é revisitada por Floch em seu comentário presente no segundo tomo do *Sémiotique: Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, onde além de posicionar as semióticas sincréticas como textos-objeto, as caracteriza como a partir do emprego de diversas linguagens de manifestação. Para Fiorin (2009), Floch coloca em destaque a problemática da tipologia das linguagens que surge da pluralidade de manifestação.

Quanto a essa problemática, até o momento, na teoria semiótica não há consenso. Fiorin (2009, p.33) explica que enquanto alguns pesquisadores levam em consideração a natureza do signo e classificam as linguagens em indiciais, simbólicas e icônicas, outros levam em consideração o fator sensorial, dividindo-as em visuais, táteis etc. Uma terceira corrente, se fundamenta no que ele chama de “substância dos significantes” distribuindo as linguagens em sonoras verbais e não verbais, gestuais, entre outras. Uma última visão levaria em conta o grau de cientificidade e o número de planos dessa semiótica tal qual foi colocado por Hjelmslev.

Ao revisitar a definição inicial de Greimas, Floch relaciona-se com um conhecimento prévio do conceito de signo para Hjelmslev e apresenta importantes novidades teóricas que se mantêm válidas, como a noção de que em um texto sincrético não há uma soma de sentidos, mas sentidos que se relacionam entre si e a não existência de diversos planos da expressão para um só plano do conteúdo.

Floch (1993, p. 218) caracteriza o plano de expressão das semióticas sincréticas como formado por uma pluralidade de substâncias de semióticas heterogêneas. Para o autor, em um texto sincrético todas as substâncias da expressão formam um todo de sentido, ou seja, são percebidas simultaneamente para Médola (2008, p. 402): “tal premissa nos coloca uma primeira dicotomia: O texto denominado sincrético só o é porque é percebido

discretizado em diferentes linguagens que se inter-relacionam, mas não perdem suas características enquanto sistemas de signos”

Para a autora, as contribuições de Jean-Marie Floch evidenciam também a eficácia de se concentrar não apenas nos elementos individuais, mas sim nas categorias que surgem da interação entre os elementos dos níveis da expressão e conteúdo, tendo em vista a homologia entre os planos, pode-se pensar a análise de textos sincréticos a partir de conexões estabelecidas entre as categorias de conteúdo e expressão, revelando assim os mecanismos subjacentes à criação de significado.

2.4 SEMIÓTICA PLÁSTICA

Como uma ciência que se especializou na análise de textos e tendo como base os trabalhos desenvolvidos por grandes nomes da linguística como Louis Hjelmslev e Ferdinand Saussure, a semiótica desenvolve uma concepção sobre a manifestação do discurso pode ocorrer tanto através de textos verbais quanto não verbais e, apesar da hegemonia dos estudos de textos verbais, ainda na década de 1960 a teoria semiótica se desenvolve à uma semiótica geral do discurso.

Tendo em vista, essa preferência dos signos verbais pelos estudos da linguagem, a semiótica plástica parece destoar ao ser colocada neste campo, o estudo de imagens em uma área baseada em teorias linguísticas tende a causar certa estranheza.

Faz-se necessário, portanto, que para compreender a inserção da semiótica plástica no campo dos estudos linguísticos se compreenda que, tendo como objeto de estudo a linguagem, os estudos linguísticos também se concentram nos objetos constituídos a partir do uso das línguas e “a manifestação da linguagem através de outros códigos constitui não uma linguagem em si, mas uma tradução intersemiótica” (Morato,2008, p.15).

Em *Semiótica figurativa e semiótica plástica* (1984), Greimas define textos plásticos e destaca que a semiótica greimasiana oferece uma estrutura conceitual e métodos flexíveis para analisar a visualidade, reconhecendo que a significação em contextos visuais pode ser substancialmente diferente da linguagem natural e que não existe uma abordagem única correta para essa análise.

A semiótica geral coloca à disposição do semioticista, às vezes com os problemas da visualidade um instrumental conceitual e procedimental numeroso e diversificado, embora não lhe forneça receitas prontas e, sobretudo, não o force a transpor procedimentos linguísticos reconhecidos, mas provavelmente mal adaptados a domínios cujas articulações significantes parecem intuitivamente bastante diferentes daquelas da línguas naturais . Pouco importa então que a análise comece pelo reconhecimento dos traços mínimos cuja combinatória produz as figuras e os formantes plásticos,

ou que procure aprender, em primeiro lugar, "blocos de significação" ou "dispositivos", que são unidades de dimensões mais amplas, decomponíveis. (Greimas, 1984, p.14)

Em 1985, Floch definiu a semiótica visual como aquela que se concentra na análise de obras que incorporam elementos visuais como parte fundamental de sua linguagem significativa. Greimas, no artigo *semiótica figurativa e semiótica plástica* (2004, p. 92-3) coloca a semiótica plástica como aquela que se dá a partir da compreensão dos objetos plásticos como significantes e entende a linguagem dos objetos plásticos como uma reelaboração das línguas naturais.

É importante esclarecer, no entanto, que, embora os objetos estéticos sejam frequentemente abordados de forma abrangente nos estudos da semiótica visual, a intenção dessa abordagem não é criar uma nova teoria, mas, como colocado por Greimas utilizar dos conceitos da semiótica geral que estão à disposição dos pesquisadores para compreender o sentido do texto.

Isso se dá graças ao contexto dos desdobramentos científicos relacionados à semiótica, sob a liderança de Greimas surge o Groupe de Recherches Sémio-linguistiques (GRSL), composto por diversos pesquisadores que debatiam entre si. Neste contexto, nasce o Ateliê de semiótica planar ou visual que, liderado por Floch, passa a debater sobre a plasticidade dos objetos.

[...] o ateliê de semiótica planar, ou semiótica visual, liderado por Jean-Marie Floch, participou da elaboração de inúmeros conceitos, que se tornaram tanto operatórios na metodologia da disciplina como aplicáveis a todo tipo de manifestação discursiva, entre eles, os conceitos de figuratividade, semissimbolismo e formante, intimamente ligados à construção da plasticidade dos objetos ali analisados. (Santos e Portela, 2023, p.69)

Apesar do caráter heterogêneo da construção das idéias do Ateliê, era de Floch a função de organizar os conceitos em teorias. Santos e Portela (2023, p. 29) compreendem que, portanto, “é sobretudo a literatura produzida por Floch que é tomada como baliza por muitos semioticistas que se ocupam da plasticidade dos textos“. Dessa forma, iremos observar a seguir, as ideias consolidadas pelo pesquisador francês que serviram tanto para a compreensão dos objetos plásticos quanto dos demais objetos, isto é, a figuratividade, os sistemas semissimbólicos e as categorias plásticas de análise.

2.4.1 Figuratividade

No primeiro tomo do Dicionário de semiótica (Greimas ; Courtés, 1979, p. 186-87) a figuratividade é definida como o patamar do processo de figurativização responsável pela iconicidade sendo, portanto, parte do nível superficial do discurso. A figuratividade se opõe a outro patamar dos procedimentos de figurativização, a figuração que por sua vez, é o patamar de “instalação das figuras semióticas (uma espécie de nível fonológico)” (Greimas; Courtés, 1979, p. 187).

Somente no segundo tomo do Dicionário, Floch, Bertrand e Rastier- três participantes do Ateliê de semiótica planar- revisitam o termo e passam a estabelecer a figuratividade como presente em todos os níveis do sentido e responsável por interligá-los

Bertrand e Floch (1986) esclarecem que ela é vista em todas as camadas do percurso gerativo do sentido, engendrando-as ao mesmo tempo em que articula e une os espaços cognitivo e tímico, bem como tece, em cada uma delas, as isotopias responsáveis por fazer significar valores, modalizações, transformações e contratos veridictórios conforme realiza procedimentos de ancoragem espacial, temporal, actorial, etc. (Santos e Portela, 2021, p.10)

Santos e Portela (2021, p.10) colocam ainda um terceiro momento do conceito de figuratividade, que se desenvolve a partir de *Da imperfeição* (1987), texto escrito por A J Greimas e grande responsável por despertar maior interesse dos semioticistas pelos textos estéticos. Greimas adiciona a noção de figuratividade a instância das sensações.

Após *Da imperfeição* (GREIMAS, 2002 [1987]), a figuratividade é chamada a despertar e/ou a fazer perceber, em cada camada do percurso gerativo, diferentes sensações por meio da estesia e da sinestesia; é, pois, convocada a integrar os estudos sobre o corpo que sente, que é e que faz ser o sujeito semiótico, segundo Prado e Santos (2017). Simultaneamente, é vista entramando as figuras a fim de produzir a plasticidade dos textos, dando continuidade ao que Floch propusera ainda em 1979 e Greimas em 1984. (Santos e Portela, 2021, p. 10)

2.4.2 Sistemas semissimbólicos

Para Floch (1988), a problemática do semissimbolismo surge justamente do interesse pelas qualidades sensíveis da imagem, em sua fala ao congresso da Associação Internacional de Estudos Semióticos intitulado *Um tipo notável de semiose: os sistemas semissimbólicos* Jean-Marie Floch discorre sobre a análise de imagens que, para ele se torna significativa a partir da forma como é articulada.

Ao pensar objetos como a fotografia e a pintura, o visualista remete à um de seus textos presentes em um boletim da revista *Actes Sémiotiques*, onde Floch realiza asserções

acerca do papel do cromatismo na construção do sentido e da plasticidade dos objetos quando pensa sobre a temática do cromatismo pelo qual se dá a construção da forma da expressão de tais objetos que “é realizado por um dispositivo topológico de zonas coloridas, tratar-se-á de reconhecer as qualidades cromáticas que constituem o sistema aquém e além das cores que só produzem o tremeluzir da manifestação” (Floch, 1988, p. 224).

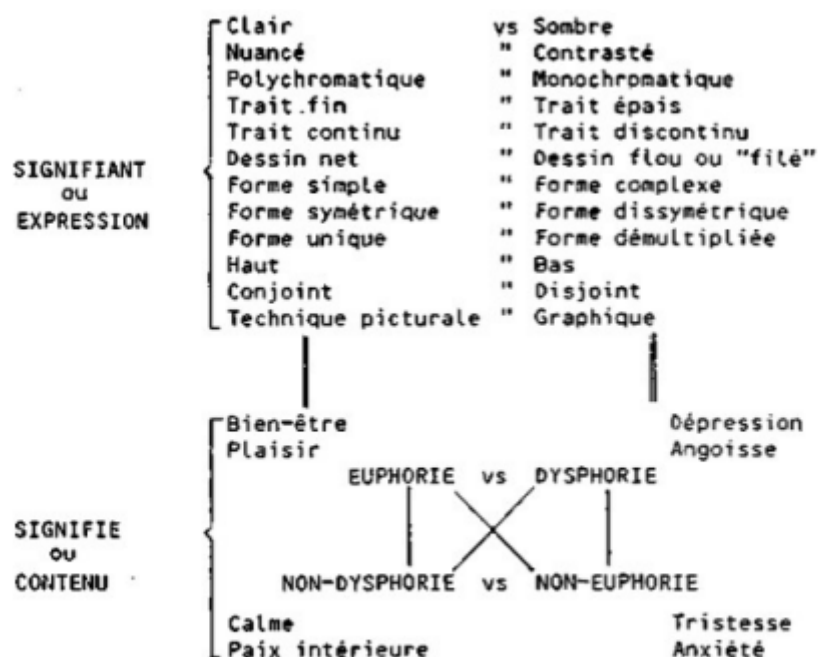
No caso contrário, ou seja, em um sistema apenas simbólico as cores não são significantes e portanto, não precisam ser compreendidas como traços do cromatismo, pois tratam-se de não-signos. Dessa forma, a compreensão da forma de expressão das diversas formas de comunicação visual é o ponto central da discussão sobre sistemas semissimbólicos.

Floch (1988), coloca ainda a questão do semissimbolismo como resultado de uma abordagem metodológica "histórica" adotada pelos visualistas. Inicialmente, examinava-se o status semântico dessas unidades sintagmáticas chamadas de contrastes plásticos que são capazes de articular uma forma diferentemente da que a lexicalização de sua dimensão figurativa.

Em linguística, o termo contraste é usado sobretudo para designar a relação e... e..., ela própria constitutiva do eixo sintagmático. O contraste plástico é da mesma natureza mas é particularizado pela copresença, na mesma superfície, dos termos opostos da mesma categoria visual ; o contraste plástico é caracterizado à maneira da antítese. Tal organização do enunciado visual possui uma vantagem muito apreciável para o analista : permite reconhecer as categorias com seus termos presentes em uma mesma superfície, sem recorrer previamente a procedimentos de comparação entre diferentes objetos. (Floch, 1988, p. 224-25)

Assim como a linguagem das cores, a linguagem das linhas e dos planos são constituídas em um sistema semissimbólico, essas linguagens podem ser definidas como aquelas que se dão “[...] pela conformidade das categorias –e não dos elementos isolados– de expressão e conteúdo”(FLOCH, 1978b, p. 13 apud. Santos e Portela, 2023, p.77).

A partir da análise de sistemas semissimbólicos Floch (1988), coloca um quadro de representação de um “sistema global” baseando-se nas categorias na homologação das categorias semânticas euforia/disforia com 12 categorias da expressão, isto é, “categorias de valores, cores, feições, formas, relações espaciais e finalmente de técnicas, [...] que projetamos aqui em um quadrado semiótico porque a homologação afeta tanto os contrários euforia / disforia, quanto os subcontrários, não disforia / não euforia.”:

Quadro 2: Categorias da expressão

Fonte: Floch (1988, p.226)

2.4.3 Categorias plásticas

No que se refere ao caráter específico de análise da semiótica plástica, Floch (1983a apud Santos e Portela, 2023, p.80) coloca a necessidade de reconstrução do plano da expressão do objeto visual, para tornar a expressão da imagem um significante e, dessa forma, acessar as qualidades sensíveis do objeto e compreender seu sentido de forma mais completa.

Tendo em vista a invariância entre os planos de expressão e conteúdo, Floch pensou uma abordagem que poderia ser utilizada na compreensão de qualquer imagem considerando categorias intrínsecas dos objetos plásticos como as topológicas (de disposição das formas e cores), relativas às formas (linhas, curvas etc.) e cromáticas (das cores).

Em *Da imperfeição* (2002 [1987]) Greimas realiza asserções acerca das categorias de análise de textos visuais. Neste artigo, o semioticista coloca em debate as sensações e as categorias geradas por elas nos textos visuais e musicais (no caso específico dos objetos observados). Para melhor visualização e compreensão Lopes (2003) organiza essas categorias no quadro a seguir:

Quadro 3: Categorias visuais

	VISUAL	MUSICAL
<i>Nível superficial</i>	forma (eidético)	tom (melodia/harmonia)
<i>Nível intermediário</i>	cor (cromático)	pulso (ritmo)
<i>Nível profundo</i>	luz	freqüência

Fonte: Lopes (2003, p.69)

Ainda assim, a produção de sentido se dá na relação com as categorias semânticas associadas aos objetos plásticos e é crucial que essas categorias sejam escolhidas e reiteradas, a fim de que o significado resultante da expressão plástica, que é mais abstrato, não seja obscurecido pela análise isolada dos traços icônicos. Nesse contexto, o objetivo do pesquisador é assegurar a articulação da figuratividade superficial com a profundidade, e, por consequência, com as categorias plásticas.

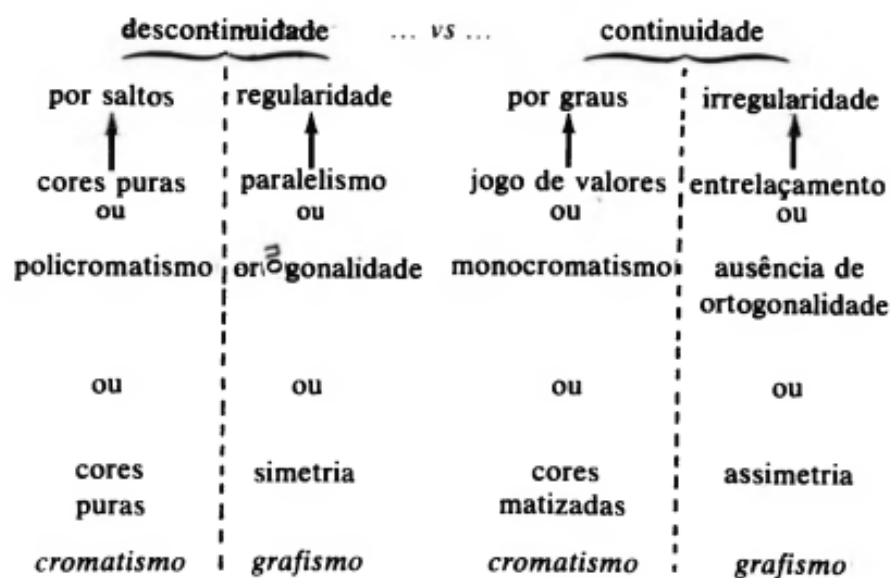
a identificação de categorias plásticas de análise, a saber, as relacionadas às cores, às formas e ao espaço, produtoras do sentido não somente em textos visuais (pintura, arquitetura etc.), mas também verbais (como os literários, os políticos, os religiosos, entre outros) e sincréticos, a exemplo da publicidade, seja na construção da figuratividade, em grande medida, a icônica, seja na observação da homologação entre categorias dos dois planos da linguagem (relações semi-simbólicas). (Santos e Portela, 2023, p.69)

Tendo isso em vista, buscamos analisar a categoria plástica do cromatismo. No artigo *Quelques positions pour une sémiotique visuelle*, publicado em 1978, Floch discorre sobre as produções de sentido do cromatismo e traz à tona algumas categorias cromáticas, como colocado por Santos e Portela (2023, p.76):

Floch (1978b) propõe que o estudo semiótico sobre as cores considere o plano da expressão de um objeto planar como sendo composto de dois níveis, ou seja, no nível profundo estariam instaladas as categorias cromáticas (que constituem os traços cromáticos –seriam valores, como a oposição entre o claro e o escuro), e, no nível superficial, as “figuras cromáticas ou [os] ‘tons’” (produtos das combinatórias de traços cromáticos), bem como os formantes cromáticos (produtos das combinatórias de tonalidades –o branco com o violeta, por exemplo).

O cromatismo desempenha um papel essencial na criação de significado, estética e impacto emocional nas obras visuais e são justamente as categorias “cores puras” e “cores matizadas” as escolhidas por Floch na conhecida análise da propaganda de cigarros News para demonstrar o cromatismo, como observado no diagrama a seguir:

Quadro 4: Análise do plano da expressão



Fonte: Floch (1980, p.150)

Aqui colocada está a relação entre conteúdo e expressão, onde no plano do conteúdo temos as categorias descontinuidade vs continuidade enquanto na expressão estão as categorias plásticas do grafismo e do cromatismo. A partir dessas categorias e conceitos é que pretendemos estruturar nossa análise.

Há para cada formante plástico um formante figurativo, no caso dos formantes cromáticos, as cores são o formante figurativo. Santos e Portela (2023, p.78), colocam da seguinte forma:

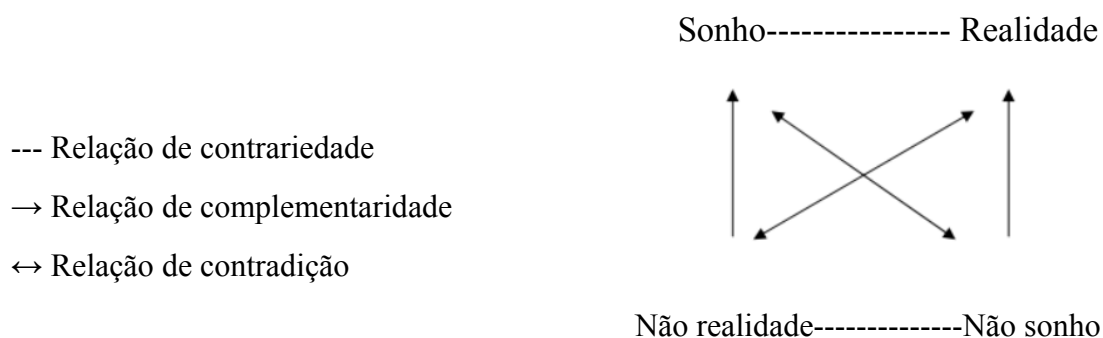
Resumidamente, os formantes figurativos necessitam de uma grade de leitura do mundo natural para fazerem sentido, por isso são responsáveis por reunir traços visuais que foram transformados nos signos-objetos que serão reconhecidos pelo enunciatário. Já os formantes plásticos, tomando de empréstimo as palavras de Floch (1979, p. 28, tradução nossa.), “[...] são organizações particulares do significante que não se colocam a significar pela aplicação dessa grade de leitura, mas servem de pretextos para investimentos de outras significações, mais abstratas e que são, no caso desse romance, de natureza modal-veridictória”.

3 ANÁLISE E DISCUSSÃO DO PLANO DO CONTEÚDO

Considerando os elementos empregados na construção da narrativa cinematográfica de "La La Land: cantando estações", percebemos uma variedade de temas que se manifestam de várias maneiras ao longo da história dos protagonistas, isto é, de uma linguagem polissêmica. Esses temas abrangem a relação entre sonho e realidade, passado e presente, além da conexão desses elementos com a cidade de Los Angeles.

A partir disso, analisamos o plano do conteúdo, a fim de compreender o processo narrativo, partindo mais tarde para a compreensão do plano da expressão onde observamos a produção de sentido da categoria plástica do cromatismo.

O nível fundamental, o mais profundo do texto, "organiza uma estrutura elementar que é uma oposição semântica" (Lara; Matte, 2009, p. 21). Dessa forma, podemos em uma oposição central no desenvolvimento do longa *La la land: Cantando estações*



Tendo em vista os PNs dos protagonistas, podemos traçar essa relação de oposições semânticas. Primeiro pensamos no programa narrativo de Mia (actante) que sonha ter uma carreira de atriz (objeto de valor), mas que está em disjunção com esse objeto e, portanto, em um estado de não sonho. “Seis anos de “não” em L.A. endureceram ela, mas ela ainda é uma sonhadora⁷”(Chazelle, D. *La la land: Cantando estações*. 2016. p 2).

No início do filme, a realidade da protagonista é a de trabalhar em um café que fica localizado dentro de um estúdio, onde ela pode ter contato com sets de filmagem e pessoas que vivem o seu sonho, entrando em um estado de não realidade. Neste programa narrativo, Sebastian assume o papel de destinador, pois é dele que parte a ideia de Mia escrever suas próprias peças. “Então você poderia escrever seus próprios papéis. Escreva algo que seja tão interessante quanto você⁸.”(Chazelle, D. *La la land: Cantando estações*. 2016. p 27).

⁷ Tradução livre de “Six years of “no” in L.A. have toughened her, but she’s still a dreamer.”

⁸ Tradução livre de “So you could write your own roles. Write something that’s as interesting as you are”

Ela adquire então competência para realizar uma tentativa de conjunção com o objeto-modal escrevendo um monólogo e colocando ele em cartaz em um pequeno teatro, no entanto, volta a entrar em disjunção quando a peça fracassa e Mia resolve voltar para a casa dos pais. No terceiro ato, Sebastian age novamente como um destinador ao passar o recado de uma produtora de elenco que tentou entrar em contato com a atriz para um teste. Ela realiza o teste e depois de uma passagem de tempo, percebemos que ela se tornou uma famosa atriz, finalizando o PN em conjunção com o objeto-valor.

No que se refere ao Programa narrativo do personagem principal masculino, temos a mesma estrutura de maneira diferente. Sebastian (actante) sonha ter um clube (objeto-valor), mas sua realidade é a de um solitário que precisa de dinheiro (objeto-modal) para se manter e realizar o sonho. Neste caso, no entanto, o destinador é um personagem secundário, Keith, o vocalista de uma banda de *jazz moderno* que o convida para tocar teclado e sair em turnê. Um purista do Jazz, Sebastian aceita mesmo não gostando das músicas que tocam apenas para obter o objeto-modal: “ – Cadê o piano? Keith mostra – para um teclado eletrônico. Sebastian estremece.”⁹(Chazelle, D. *La la land: Cantando estações*. 2016. p 45) Depois do corte temporal, encontramos Sebastian sendo dono de seu clube, ou seja, em conjunção com o objeto-valor. Dessa forma ele sai de um estado de realidade, para um não sonho e por último de sonho.

Tendo em vista o contexto geral do filme, isto é, aquele que acompanha o romance entre os protagonistas, podemos pensar em dois actantes, Mia e Sebastian. A observação das figuras e dos temas do longa, explicita que o mesmo está cheio de figuras que podem-se relacionar a determinados temas. Colocaremos aqui como principais temas a ser trabalhados, o presente e passado que se relacionam com a figura da arte.

O espaço de quase todo o filme é a cidade de Los Angeles, que tem papel importante na construção de sentido do plano da expressão, e se revela também como figura para tematização do sonho no plano do conteúdo. Los Angeles é a materialização daquilo que se pode ser, do sonho da protagonista feminina de ser atriz, ou do protagonista masculino de salvar seu ritmo musical favorito, mas também o sonho de todos os personagens a quem somos apresentados, é uma cidade habitada e feita por sonhadores e nada mais.

Focalizando o tema do passado, percebemos que existem duas formas diferentes de representação, uma que se relaciona à Mia e outra à Sebastian. Para ela, o passado está na influência de sua tia sobre a sua vontade de atuar, que surge a partir dos filmes que viam em

⁹ “Where 's the piano? Keith gestures -- to an electronic keyboard. Sebastian winces”

fitas cassetes, o passado é ,portanto, tematizado pelo passado do próprio cinema, colocado nas referências à grandes clássicos da chamada “era de ouro” de Hollywood.

Relacionado à Sebastian, podemos observar a figura do bar que ele visita todos os dias e que pretende comprar. O estabelecimento já foi o maior clube de jazz de Los Angeles e o rapaz se apegua à possibilidade de trazer esse passado de volta. O tema da arte segue a mesma linha e tem como figuras claras, o cinema (para Mia) e o Jazz (para Sebastian)

4. COR E CINEMA

Desde os primeiros experimentos para a colorização do cinema a cor foi pensada como um elemento que adicionaria mais do que beleza ao fazer cinematográfico. A colorização, assim como a adição de som foram estratégias criadas a partir da ideia de trazer ao cinema maior poder de representação da realidade. No entanto, diferentemente do som, não se pode dizer que houve uma boa recepção do processo de colorização tanto pelo público quanto por parte de alguns diretores.

Havia um receio de que a cor fosse roubar a atenção de coisas “mais importantes” como os diálogos e as próprias ações dos personagens. No que diz respeito ao público, já havia uma aceitação de que os filmes poderiam representar a realidade dentro daquele degradê de cinzas como colocado por Costa (2000):

A verdade é que o espectador aceita a ausência da cor em filmes quando outros códigos estabelecidos na narrativa sustentam o realismo. A cor, portanto, não foi, e não é, um elemento fundamental para que o espectador perceba o filme como realista. Ao assistir um filme, o espectador compreende os pontos de vista lá expostos. (Costa, 2000, p.132)

Pensando na prática, as primeiras técnicas de colorização consistiam na pintura manual dos fotogramas, artesanalmente e com pincéis, até o desenvolvimento de duas outras técnicas- a técnica do estêncil, utilizada para fins de pigmentação a partir de cortes específicos e a técnica de viragens onde se utilizava um processo químico parecido com a revelação fotográfica que coloria apenas as partes escuras das imagens.- mas essas técnicas artesanais demandavam muita mão de obra, tempo e consequentemente, dinheiro.

Desta forma, se fez necessário o desenvolvimento de técnicas automatizadas que capturassem as cores durante o processo de filmagem, a tentativa que melhor se sucederam foram realizadas pela empresa *Technicolor*, que consistia na utilização de três películas para captar as imagens a cores em negativos monocromáticos.

O processo, aperfeiçoado em 1932, usava originalmente um cubo óptico de divisão de feixe de luz que junto a uma lente de câmera era capaz de revelar três filmes em preto e branco. O feixe de luz era dividido em três partes ao entrar na câmera, um feixe favorecendo a parte vermelha do espectro, uma favorecendo a verde e outra a azul. As três tiras eram reveladas separadamente e impressas, depois passadas pelas tintas coloridas e laminadas juntas para produzir algo que se aproximava das cores naturais.

Inicialmente, esse processo só era capaz de atingir três cores, o vermelho, o verde e o azul, o que ficou conhecido como sistema RGB (red, green and blue). Em 1935, foi produzido que podemos considerar como primeiro longa colorido dessa maneira, o drama *Vaidade e*

beleza (1935) do diretor Rouben Mamoulian. Neste contexto, o uso do cromatismo passou a ser mais comum nos filmes da década, mas não comumente aceito pelo público que, por sua vez, achava as cores do *Technicolor* “irreais”, devido a sua alta saturação.

Tendo em vista a naturalização por parte do espectador com relação ao preto e branco, a cor do *Technicolor* passa a não representar a realidade, mas o contrário disso. Um exemplo claro dessa compreensão é a utilização tanto do preto e branco quanto da cor, no clássico musical do fim da década de 30, *O mágico de Oz* (1939). Nele, o preto e branco toma as cenas que se passam no Kansas, de onde Dorothy saiu para viver sua aventura. O Kansas, ou seja, o mundo real é representado pela ausência de cores enquanto a terra de Oz, o mundo da magia, do “irreal” é representado com as cores saturadas da nova tecnologia de colorização.

Diante das dificuldades de consolidar a novidade, o cinema preto e branco e o colorido dividiram as telas nas próximas décadas. Compreendendo a cor como mais que um elemento de embelezamento, a empresa *Technicolor* passa a oferecer uma espécie de consultoria sobre cores, dirigida pela esposa do criador do processo, Nathalie Kalmus.

Nathalie escreveu, em 1935, um artigo intitulado “Consciência da cor”, para o *Journal of the society of motion pictures engineers*, onde ela coloca:

Nós descobrimos que pela compreensão do uso da cor, nós podemos transmitir sutilmente atmosferas dramáticas e sensações para o público, fazendo com que ele fique mais receptivo a qualquer efeito emocional que as cenas, ações e diálogos queiram transmitir. Da mesma maneira que cada cena tem alguma atmosfera dramática clara, algumas tem com clareza a resposta emocional que buscam provocar nas mentes de seu público [...] (Kalmus, 1935, p.142)

A partir dessas ideias a consultoria de cores era responsável por criar uma paleta de cores para o projeto e em supervisionar a cenografia, o figurino e mesmo a maquiagem para que esses aspectos fossem bem representados no processo de colorização.

Essa busca por uma padronização dos elementos fílmicos tendo em vista o que ela chama de “atmosfera dramática” condiz com o que coloca Vanoye (2002) ao pensar a análise fílmica. Para o pesquisador, a narrativa precisa de continuidade para se fazer entender e este fator só é alcançado a partir dos princípios de linearização e homogeneização do significante visual, ele coloca:

A continuidade narrativa irá se elaborar aos poucos com base nos seguintes princípios: homogeneização do significante visual (cenários, iluminação) e do significado narrativo (relações legendas/imagens, desempenho dos atores, unidade do roteiro: história, perfil dramático, tonalidade de conjunto), depois do significante audiovisual (sincronismo da imagem e dos sons-palavras, ruídos, música); linearização, pelo modo como se vincula um plano ao plano seguinte: vínculo no movimento (no gesto de um Persona (Vanoye, 2002, p.25-26)

Partindo dessas primeiras reflexões, a consultora da *Technicolor* coloca ainda como e quais cores poderiam ser usadas para cada finalidade nas obras cinematográficas.

As cores consistem em dois grupos gerais. O primeiro grupo é o das cores “quentes” e o segundo das cores “frias”. Vermelho, laranja e amarelo são chamadas de quentes ou cores avançadas. Elas estabelecem sensações de entusiasmo, atividade e calor. Em contraste, verde, azul e violeta são as cores frias. Elas sugerem descanso, comodidade e frescor. Agrupando as cores de outra maneira notamos que cores misturadas com branco indicam jovialidade, vivacidade e informalidade. [...] Quando misturadas com preto, as cores demonstram força, seriedade, dignidade, mas às vezes representam as emoções mais básicas da vida. (Kalmus, 1935, p.142-43)

Tendo isso em vista, podemos repensar as escolhas feitas por diretores de cinema e de fotografia ao longo dos anos. No cinema contemporâneo, podemos pensar em alguns realizadores que são conhecidos pelo uso de paletas de cores muito específicas, como é o caso do diretor Wes Anderson, que tem como marca registrada não apenas a simetria com que filma pessoas e espaços, mas também o uso de tons pastéis.

Dois clássicos de diferentes épocas utilizam o caminho contrário para estruturar a narrativa visual. No caso de um dos maiores clássicos do terror psicológico, *Psicose* (1961), de Alfred Hitchcock é a utilização do preto e branco que realça as cenas brutais e que retratam tão fortemente a psiquê do serial killer Norman Bates. Em *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, o uso do P & B traz não apenas o caráter documental que requer um drama histórico, mas a intensifica o uso pontual da cor vermelha.

No longa aqui estudado, a paleta de cores vibrantes foi uma escolha colocada desde o início pelo diretor Damien Chazelle, que buscava aqui fazer uma ode aos anos dourados dos musicais hollywoodianos e ao fazer cinematográfico e musical como um todo.

Ainda assim, *La La Land* não foi o único filme lançado em 2016 que tinha uma paleta de cores saturadas, muito próximas do neon, que variam entre vermelhos, azuis e roxos. Curiosamente, o verdadeiro¹⁰ ganhador do *Academy Award* de Melhor filme daquele ano, *Moonlight* carregava uma estética muito parecida para falar sobre a temática do não pertencimento e da busca pelo autoconhecimento.

Com essas reflexões em mãos, pensaremos como a colorização foi utilizada a favor do percurso narrativo e das temáticas tratadas ao longo do filme e como a escolha cuidadosa das cores pode desempenhar um papel crucial na narrativa visual e na experiência do espectador.

¹⁰ Na cerimônia de premiação do Academy Awards de 2017 o envelope que continha o ganhador da categoria Melhor filme foi trocado e *La La Land* ganhou o prêmio por alguns minutos, até que se percebesse o erro e *Moonlight* fosse premiado.

5. O CROMATISMO: UMA ANÁLISE DO PLANO DA EXPRESSÃO

Ao analisar o plano da expressão, é preciso considerar sua atuação no nível sensorial a fim de compreender as manifestações de elementos significativos presentes na visualidade do texto audiovisual. Tendo em vista os formantes plásticos concebidos por Jean-Marie Floch, analisamos no objeto escolhido os formantes cromáticos. Um formante se estrutura como significante a partir de oposições categóricas como as colocadas em Floch (1985): contínuo/ descontínuo ou claro/ escuro.

Tratando-se de um filme, o objeto é construído a partir de diferentes semióticas e, portanto, se considera um objeto sincrético. Para além disso, a significação se dá a partir de uma relação semi-simbólica, isto é, por meio da conformidade de certas categorias dos planos do conteúdo e da expressão.

É uma prática comum no cinema o uso de cores na composição das imagens buscando estabelecer uma comunicação visual com o espectador. São muitos os casos onde uma imagem assume tons de vermelho para demonstrar perigo ou uma coloração azulada a fim de representar a tristeza de um personagem. Quando pensamos em Hollywood, podemos pensar ainda na representação de países latinos com tons saturados para representar o calor.

Alguns filmes, no entanto, surgem com um novo ‘dicionário’ das cores, e ressignificam o uso desses formantes figurativos de acordo com o que se faz necessário no processo narrativo. É o caso de *La la land: cantando estações*, que aqui analisaremos.

Em entrevista, no ano de lançamento do longa metragem, o diretor Damien Chazelle conta sobre sua vontade de passar mensagens através das cores e construir, a partir delas, a Los Angeles dos sonhadores, criando, por exemplo, o que o diretor de fotografia, Linus Sandgren (2016), chama de “mágicas noites azuis”.

Figura 1- Antes e depois da colorização.

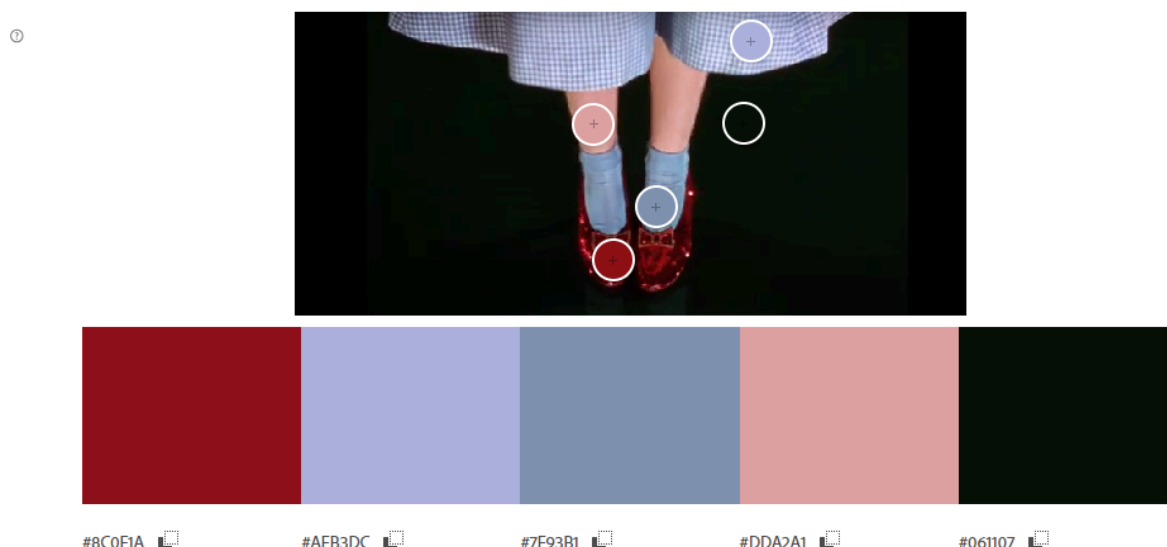


Fonte: Captura do filme *La La Land: Cantando estações* (2016)

Tendo em vista a oposição semântica principal, isto é, sonho vs realidade, buscamos compreender como o elemento do cromatismo é utilizado através da colorização. A tese que buscaremos ressaltar na observação das cenas que realizaremos a seguir, é a de que as escolhas de coloração em *La La Land: Cantando estações* utilizam de uma alta saturação nas cores para aproximá-las do resultado obtido com a técnica do *Technicolor* e, dessa maneira, referenciar o passado de Hollywood, mas também se fazer valer da aparência irreal dessas cores para atenuar a linha que separa sonho e realidade.

Observemos, antes de iniciarmos a verificação das cenas de *La La Land*, a paleta de cores de uma das cenas mais famosas do cinema mundial, colorizada em *Technicolor*. Para isso lançamos mão da ferramenta de extração de tema do aplicativo Adobe Color. Essa ferramenta cria uma paleta de cores com as cinco cores principais da imagem adicionada e será utilizada para demonstrar semelhanças e diferenças durante todo o trabalho.

Figura 2- O mágico de Oz (1939)



Fonte: Captura do filme O mágico de Oz (1939) submetida à ferramenta Adobe Color

Los Angeles é o primeiro actante a ser apresentado, tão importante quanto a história dos protagonistas é a história que a permeia, a de centenas de pessoas sonhadoras como Mia e Sebastian que deixaram suas cidades para buscar um sonho na cidade dos Anjos. É com essa narrativa que temos contato primeiro. Antes de Mia e Sebastian passarem um pelo outro no engarrafamento, o maior número musical do filme toma forma.

Another day of sun é a primeira cena de *La La Land*, lugar geralmente destinado para as cenas que mostram o espaço onde a narrativa será realizada, mas também para o tema principal do filme. Para uma maior organização das cenas e desta análise, agrupamos algumas capturas de cenas em sequências, organizadas por proximidade das cenas e, em alguns casos, para que possam ser comparadas.

Além de iniciar com um contexto que antecipa a trama centrada em Los Angeles e seus aspirantes à fama, a cena de abertura já estabelece o emprego de cores no filme e destaca sua relevância. Uma das partes mais significativas da música menciona um "mundo *Technicolor*, composto por música e máquinas"¹¹ referindo-se a antiga técnica de colorização de películas cinematográficas, já citada neste trabalho, que desempenhou um papel dominante em Hollywood durante a Era de Ouro dos musicais hollywoodianos, entre as décadas de 1930 a 1950. Esse período é muito retomado em diversas referências durante o longa. Uma das características principais do *Technicolor* é a representação de cores vibrantes e altamente saturadas, é assim que os sonhadores que fazem parte desse número musical são retratados.

¹¹ Tradução livre de "A Technicolor world made of music and machine"

Na sequência abaixo vemos a personagem que canta os primeiros versos da música, responsável também pela citação ao *Technicolor*. Observamos, já na primeira cena (Figura 3), onde ela ainda está sozinha, como o amarelo saturado do figurino dela destoa dos tons pálidos à sua volta.

Antes de nos aprofundarmos nesta oposição, iremos fazer uma breve contextualização a respeito da saturação em si. Segundo Silveira (2020) a saturação é um dos três parâmetros utilizados para identificar as cores dentro dos parâmetros do modelo colorimétrico HSL- Hue (matiz), Saturation (saturação), Lightness (luminosidade)- e compreende-se a partir da quantidade de cinza em sua composição. Ou seja, quando mais cinza na cor, menos saturada ela é.

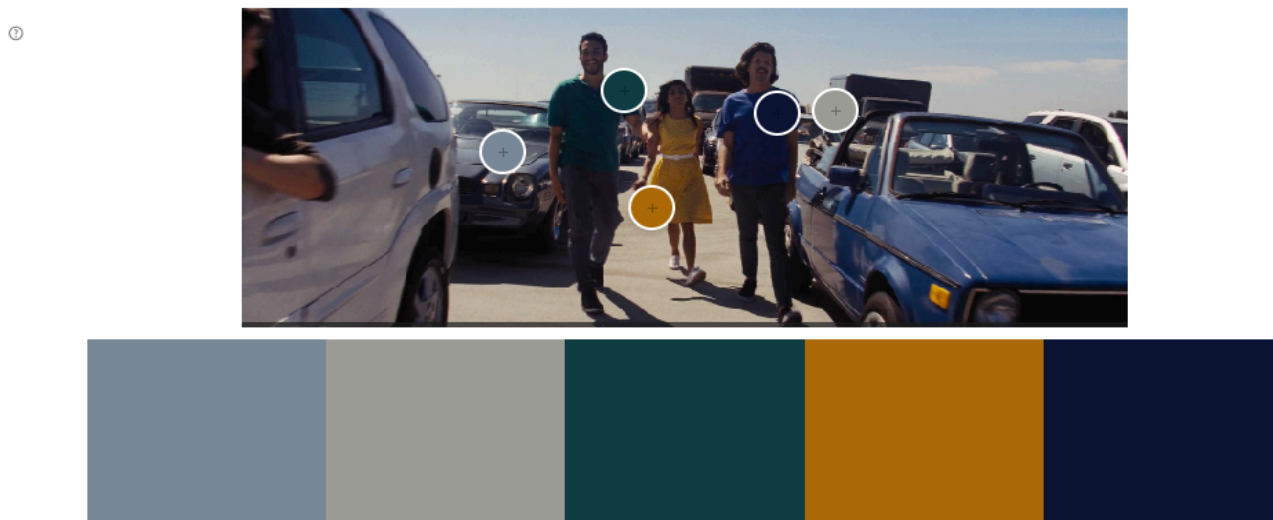
Figura 3- Sequência 1



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Assim, podemos observar como contrastam as cores dos figurinos dos sonhadores em cena em relação com a ambientação. A continuação do número musical, outros “sonhadores”, se unem a primeira enquanto cantam sobre suas buscas e os motivos que os levaram até Los Angeles, é mais um dia de sol e aqueles que sonham e que movimentam a cidade continuam sua procura por uma oportunidade. O mesmo ocorre com os dois homens que a seguem, as camisetas usadas por eles têm cores mais saturadas do que as do ambiente ao redor.

Figura 4- Sequência 1

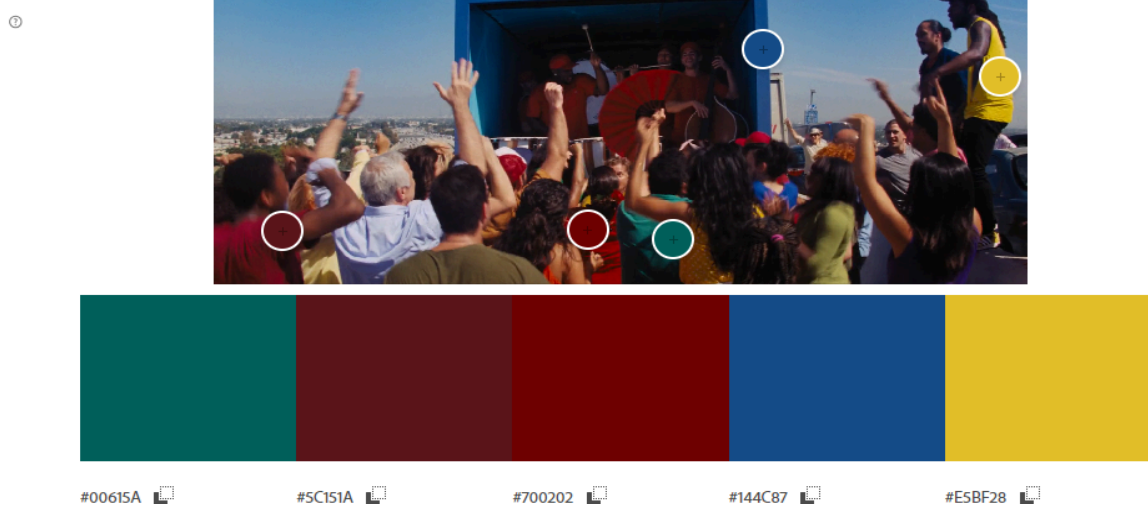


Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Utilizando agora a paleta de cores, podemos ver como as cores que têm relação mais direta com os personagens em cena, isto é, as três cores mais à direita tem uma saturação muito maior do que as duas cores relacionadas ao ambiente.

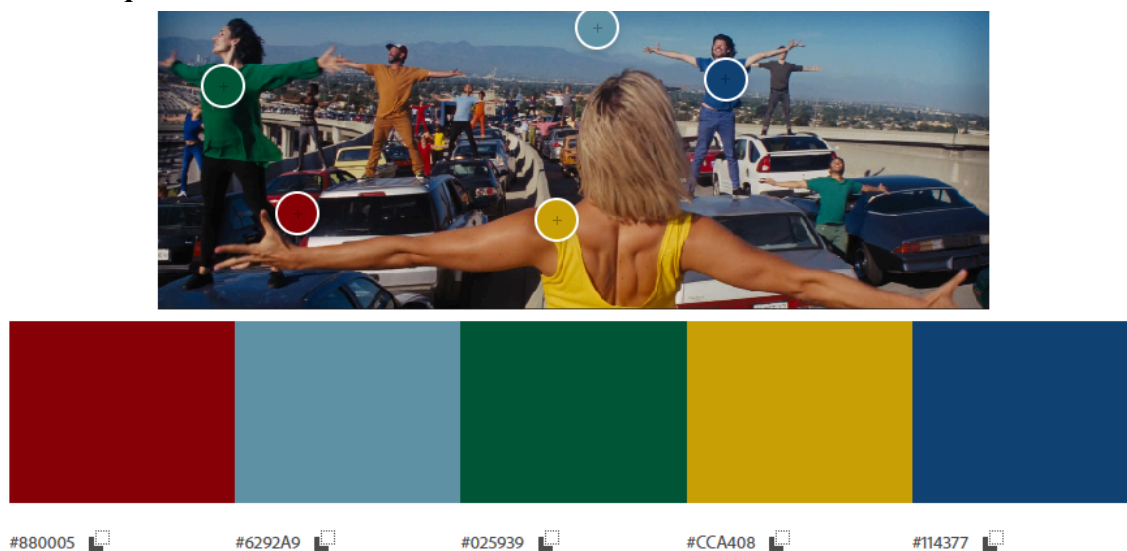
Na sequência, que apresenta duas cenas do final do número musical, estão presentes a grande maioria dos “sonhadores” que participaram dele. Nesses momentos, em que há um agrupamento dessas pessoas, é possível perceber melhor como os tons dos figurinos e mesmo do caminhão onde estão os músicos, demonstrados na paleta da Figura 5, apresentam maior saturação em relação ao azul do céu ou aos tons dos carros na Figura 6 por exemplo.

Há, principalmente, o uso de cores primárias, nota-se também grande utilização das cores vermelho, verde e azul, que, assim como a alta saturação, estão relacionadas à técnica do *Technicolor*, pois eram as três cores possíveis de se conseguir com sua utilização, no princípio da utilização da técnica.

Figura 5- Sequência 2

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Nota-se também como a diferença de saturação diminui com o passar do número, até quase desaparecer na cena final como veremos na paleta da figura 6.

Figura 6- Sequência 2

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Ao relacionar, dessa maneira, a utilização de cores saturadas e de insaturadas com a oposição fundamental, isto é, /Sonho/ vs /Realidade/, por meio de uma relação semi-simbólica podemos pensar o final do número como o ápice da mescla entre o sonho e a realidade. Afinal, trata-se de uma música sobre a realidade vivida pelos sonhadores da cidade de Los Angeles, mas ainda de um número musical em meio ao trânsito. Nada é mais

real do que os engarrafamentos das grandes cidades e nada é tão feito de sonho quanto um número musical e é nessa oposição que se constroem todos os filmes musicais, na possibilidade de se sair por aí cantando e dançando para expressar seus sentimentos, mas, principalmente, no desencontro com a realidade no qual esse ato se estrutura.

Há, portanto, também neste primeiro momento a tematização da arte, no percurso temático do número musical onde o tema se repete a cada novo verso cantado em oposição à vida demonstrada no engarrafamento, nas pessoas que seguem dentro dos carros seguindo normalmente.

A partir dessas reflexões, podemos organizar essas observações da seguinte forma:

Quadro 5: Relações semi-simbólicas

Plano do Conteúdo	Termos		
Nível Fundamental	Sonho	vs	Realidade
Nível discursivo (temático)	Arte	vs	Vida
Plano da expressão	Formantes		
Dimensão cromática	Cores Saturadas	vs	Cores Insaturadas

Fonte: elaboração própria com base em Morato (2008)

A relação entre as oposições principais, a saber, do nível fundamental do plano do conteúdo e da dimensão cromática do plano da expressão, mantém-se basicamente em todo o filme, no entanto, no que se refere aos percursos narrativos dos protagonistas, difere em manifestações e se relaciona com diferentes temas e figuras no nível discursivo para cada um dos actantes e difere ainda um pouco mais em determinado momento. Sendo assim, veremos separadamente como isso se dá.

5.1 Mia

“Inside is MIA, 27, Nevada-raised. Six years of “no” in L.A.”

(Chazelle, D. La la land: Cantando estações.2016. p 2)

Mia é a primeira Actante que acompanhamos, é sob seu ponto de vista que o filme segue desde a primeira cena falada do longa, que se inicia ainda no trânsito do primeiro

número musical. Na cena Mia decora falas no trânsito caótico de Los Angeles e percebemos que estamos sendo apresentados à uma atriz. É também nessa cena que ela e seu interesse amoroso se veem pela primeira vez.

Na sequência seguinte, compreendemos Mia como uma sonhadora aspirante a atriz quando a vemos trabalhando em um café, onde uma mulher entra atraindo todos os olhares, percebemos que se trata de uma atriz famosa pela reação da gerente do café- que oferece uma bebida grátis- e pelo seguimento da cena dentro do café, quando ela se dirige para o lado de fora, para onde somos levados pelo olhar de Mia, que acompanha a cliente ilustre. O café fica em um estúdio de filmagens e a atriz é levada em um carrinho de golf em direção aos sets, passando por figurantes que olham para ela e cochicham.

Figura 7- Sequência 3



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 8- Sequência 3



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 9- Sequência 3

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Percebemos, em cena o uso de cores mais saturadas, há o vermelho da roupa da atriz, na Figura 7 e os guarda-sóis amarelos, os carros vermelho e azul assim como a parede também azul do set de filmagem na figura 9. Somente na Figura 8, quando vemos Mia, não há a presença de cores mais saturadas, os verdes e azuis tomam tons acinzentados, insaturados.

Logo na próxima cena, Mia se dá conta de que precisa sair do trabalho para ir ao teste para o qual estava decorando falas no trânsito da primeira cena. A partir daí vemos mais uma vez a colorização do figurino e do ambiente entram em consonância, demonstrando uma proximidade da realidade com o sonho de Mia.

A jaqueta azul, que ela tem que vestir depois de um acidente envolvendo um cliente e seu café, faz com que Mia e a sala onde ocorre o teste tenham praticamente a mesma tonalidade (Figura 10) e a diferencia das outras mulheres que esperam no corredor (Figura 11) para passar pelo mesmo teste e que, dessa forma, demonstram a realidade, são todas iguais, estão todas ali pelo mesmo motivo que Mia.

Figura 10- Sequência 4

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 11- Sequência 4



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Frustrada, Mia segue para a casa que ela divide com mais três amigas, todas estão em Los Angeles em busca de seus sonhos. A casa, local que tem um pouco da personalidade de cada uma, é toda composta por objetos coloridos, com cores saturadas. Mais uma vez observamos o uso do que chamamos de cores primárias.

O segundo número musical do longa metragem se inicia no quarto de Mia, as amigas tentam animá-la e convencê-la a ir à uma festa, onde podem encontrar “alguém na multidão”¹². Com esse alguém, a música se refere tanto à um amor quanto à uma oportunidade de trabalho na “indústria”¹³

Figura 12- Sequência 5



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

¹² Someone in the crowd, ou Alguém na multidão em tradução livre, é o nome da música que compõe o segundo número musical de La La Land.

¹³ Forma como as pessoas que trabalham no chamado Show Business se referem tanto à indústria cinematográfica quanto à indústria da música.

Mesmo se tratando de uma cena onde a personagem demonstra desânimo, o azul não se relaciona com o seu estado de espírito, como poderíamos pensar levando em consideração a teoria das cores e como coloca Bellatoni (2005, tradução nossa) “Azul pode ser uma tranquila lagoa ou um suave cobertor de tristeza [...] tem um penetrante senso de melancolia”

O azul está quase que todo no espaço do quarto, que é também tomado por um enorme pôster de Ingrid Bergman¹⁴, a atriz principal do filme favorito de Mia, vestida em um azul ainda mais saturado que os demais.

Todas as aspirantes a artistas participam do número e cada uma está vestida com uma cor primária. A de Mia é o azul como já era definido no último tratamento do roteiro:

-- Até que Mia APARECE vestida com um vestido azul. Suas colegas de quarto a olham surpresas E então em contentamento. A energia aumenta e as quatro personagens dançam na rua. Elas entram no mesmo CARRO...¹⁵
(Chazelle, 2016, p.7)

Tendo isso em vista, assim como as demais cenas analisadas, podemos compreender o azul como a cor que está associada à personagem Mia, assim como com o tema da arte e sua figurativização para as personagens, a saber, o cinema. Mais uma vez, podemos observar a diferença entre as cores saturadas dos vestidos em relação aos tons do ambiente da rua.

Figura 13- Sequência 5



¹⁴ Ingrid Bergman (1915- 1982), foi uma atriz sueca conhecida principalmente por ter protagonizado um grande clássico do cinema *Casablanca* (1942). Ganhadora de três Academy Awards, é considerada pelo American Film Institute a quarta atriz mais importante de todos os tempos.

¹⁵ Tradução livre de: -- until Mia APPEARS, blue-dress-clad. Her roommates look at her in surprise -- then delight. The energy swells and the four characters dance their way together down the street. They dive into a single CAR, and WE DISSOLVE TO...

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 14- Sequência 5



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

O número continua em uma festa que ocorre em uma mansão, muitos dos convidados usam também cores primárias saturadas. Uma montagem de letreiros neon (Figura 15) toma a cena por alguns segundos, o néon é também muito utilizado em *La La Land* e é nada mais do que uma super saturação de uma cor, além disso assim como o Technicolor, o néon é compreendido como uma cor não natural.

Figura 15



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Durante o momento que tem como foco a ambientação da festa, Mia se mostra incomodada. e segue para o banheiro, onde canta mais uma vez o refrão enquanto se olha no

espelho, em um tom mais baixo do que a música tinha anteriormente, demonstrando sua melancolia, que, ao contrário do colocado por Bellantoni (2005) em seu livro que utiliza da teoria das cores para compreender cenas de filmes, assume tonalidades vermelhas, cor associada por essa teoria à raiva ou as paixões.

Talvez a melancolia de Mia tenha mesmo uma irritação com os ambientes como o da festa que ela e muitos dos convidados frequentam com o objetivo de conhecer a pessoa certa no momento certo para fazer sua carreira decolar. Há certa tristeza raivosa também em sentir que não é capaz de alcançar seus sonhos por si só e os anos de “não” em Los Angeles a endureceram, como coloca a rubrica que a apresenta no tratamento final do roteiro.

Figura 16- Sequência 6



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 17 - Sequência 6



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

O filme segue e a cena que mostra Mia no lado externo da festa, tem uma tonalidade muito mais pálida que as anteriores, assim como uma iluminação muito mais forte. Nela, somos lembrados do porquê da tradução para o português ter dado ao filme o subtítulo “Cantando estações”, o longa metragem é dividido em estações afinal. A primeira, o inverno é também muitas vezes relacionada aos sentimentos de tristeza e solidão, nela os personagens principais ainda não se apaixonaram um pelo outro e estão desiludidos com relação aos sonhos que buscam realizar.

Essa cena é quase toda branca com poucos pontos de um amarelo saturado, na parte de dentro do ambiente, Mia no entanto parece mergulhada nesse branco de realidade enquanto deixa a festa.

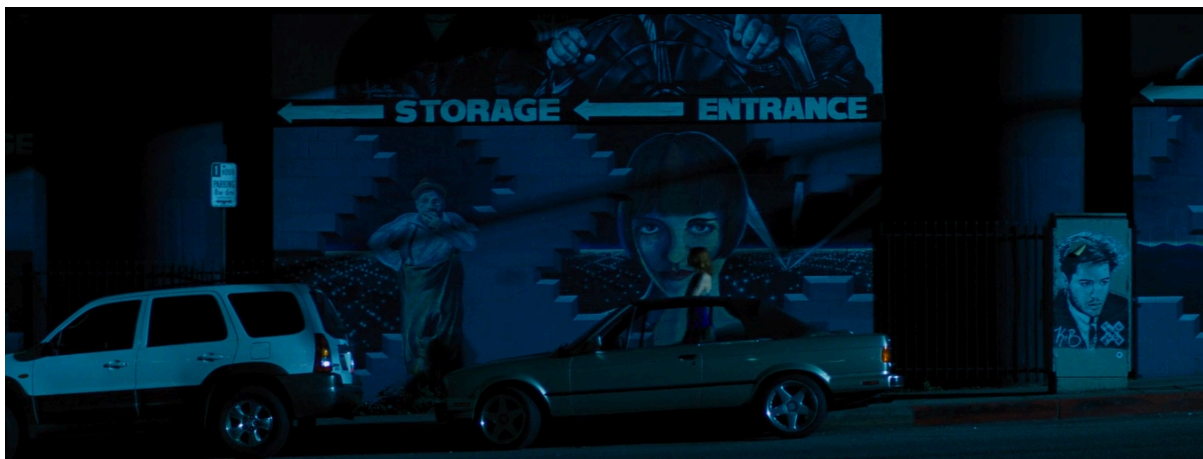
Figura 18- Sequência 7



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Ao deixar a festa, Mia percebe que seu carro foi apreendido por estacionar em local proibido e decide caminhar pelas ruas de Los Angeles. Durante todo o percurso, as ruas assumem um tom de azul acinzentado como podemos ver na Figura 20

Figura 19- Sequência 8



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Na última sequência, que segue o ponto de vista da protagonista feminina, ela passa por uma parede de um restaurante com uma espécie de moldura em vermelho néon que a enquadra como pode ser visto na Figura 21. Neste momento, a atenção dela é chamada por uma música instrumental tocada no piano e que a faz entrar no restaurante em questão

Sobre o uso do neon no cinema, o diretor de arte Larry Paull, responsável pela direção de arte de um dos grandes clássicos da ficção científica, Blade Runner, diz: “O imaginário visual, como as cores neon intensas, a sinalização, e as formas básicas, foram feitas para acertar as pessoas nas entranhas. (Paull apud Bellantoni, 2005, p. 142)¹⁶ Isso explicaria o uso desse tipo de cor na ficção científica, atingir as pessoas e causar estranhamento. Mia é atingida pela música de Sebastian e de certa forma pelo sonho dele, já que ele está improvisando no piano mesmo depois dos avisos para não fazê-lo e isso é representado pelo estranhamento da saturação daquele vermelho neon em meio a um azul acinzentado.

¹⁶ Tradução livre de: “The visual imagery, like the hard neon colors, the signage, and the basic forms, was meant to really hit people in their gut.” (Paull apud Bellantoni, 2005, p. 142)

Figura 20- Sequência 8



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 21- Sequência 8



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Na última cena antes do filme mudar de ponto de vista, Mia observa enquanto Sebastian toca *Mia and Sebastian's Theme* música instrumental que é contada como número musical no roteiro apesar de não possuir uma coreografia como os demais.

Nota-se ao observar as cenas e sequências aqui escolhidas que, mais uma vez, a oposição /Sonho/ vs /Realidade/ se relaciona no plano da expressão com a oposição /Cores Saturadas/ vs /Cores Insaturadas/. Neste momento do percurso narrativo da actante, percebemos que as cores estão sempre nos objetos do cenário e figurinos, elementos que se ligam a arte do cinema que é, por sua vez, o sonho da personagem. A arte está ainda distante da vida real como colocado na cena do café.

No entanto, quando o sonho parece se aproximar da realidade, em momentos de testes, por exemplo, vemos mais uma vez o uso de figurinos e cenários com cores tão

saturadas que parecem irrealis aos olhos, como observamos nas Figuras da Sequência 9, que pertencem a outro momento do filme mas ainda mostram esse uso relacionado à protagonista feminina.

Figura 22- Sequência 9

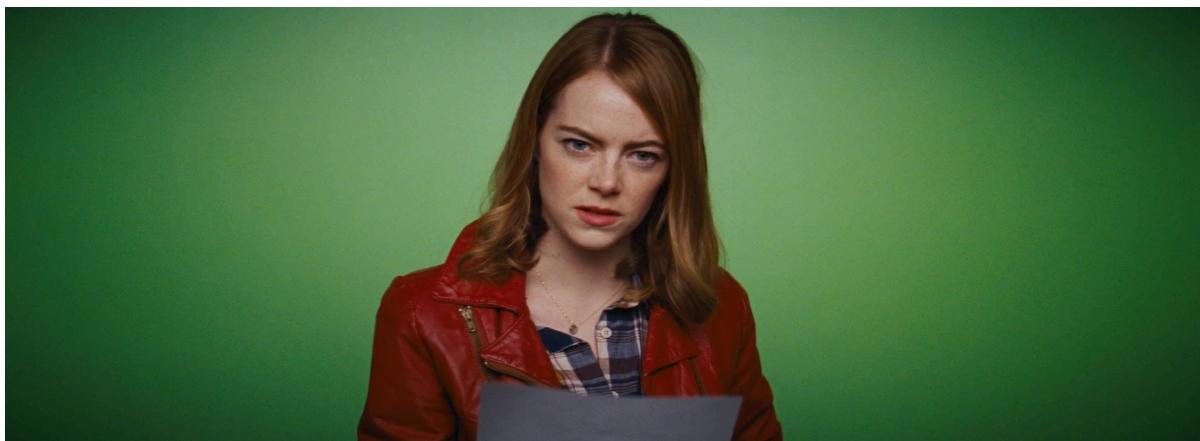


Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 23 - Sequência 9



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 24 - Sequência 9

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Outra relação que pode ser tratada entre a oposição da expressão e uma temática do plano de conteúdo se refere ao passado. O passado de Hollywood, representado em Ingrid Bergman, é também saturado, em uma referência ao *Technicolor*, que se relaciona ao sonho e à figura do cinema, o passado é também um momento antes de tantos “nãos” onde o sonho tinha mais força. Quando pensa no futuro, no entanto, Mia não se vê em conjunção com seu objeto valor e por isso as cenas que se seguem à melancolia dessa percepção, isto é, as sequências 7 e 8 são tomadas por cores insaturadas.

Dessa forma podemos estabelecer:

Quadro 6: Relações semi-simbólicas (Mia)

Plano do Conteúdo	Termos		
Nível Fundamental	Sonho	vs	Realidade
Nível discursivo (temático)	Arte	vs	Vida
	Passado	vs	Futuro
Plano da expressão	Formantes		
Dimensão cromática	Cores Saturadas	vs	Cores Insaturadas

Fonte: elaboração própria, com base em Morato (2008)

Durante as outras fases do percurso narrativo, quando há uma mudança de estado há também uma mudança no que se refere a essas ideias, mas veremos isso mais adiante. Antes, é preciso compreender como essas relações se dão no caso do segundo actante, Sebastian.

5.2 Sebastian

“In it is SEBASTIAN, 32, L.A. native. He’s listening to the radio. He’s playing a track on his music system -- a tape of Thelonious Monk’s “Japanese Folk Song”.

(Chazelle, D. *La la land: Cantando estações*. 2016. p.1)

Depois de vermos a primeira cena do filme novamente, passamos a acompanhar Sebastian e seu ponto de vista sobre os acontecimentos no trânsito. Saindo do congestionamento ele segue para um café onde, descobrimos mais tarde, ele vai para observar o estabelecimento que quer comprar para restaurar um famoso clube de jazz.

Figura 25- Sequência 10



Fonte: Captura do filme *La La Land: Cantando estações* (2016)

O posicionamento do cartaz onde se lê *Californian Orange*, feito em tons altamente saturados, bem a frente remete a ideia do sonho como algo que se almeja. Em cena, a saturação toma quase todo o quadro.

Na Figura 25, o que mais se aproxima de uma menor saturação é, pela primeira vez no filme, o sonhador. Ainda que o marrom da camisa de Sebastian não possa ser considerado insaturado, é o ponto mais distante das outras cores.

No entanto, um corte rápido nos apresenta o verdadeiro ponto de observação do rapaz, um estabelecimento onde se lê *Tapas & Tunes*, não se trata mais de um clube de jazz, isso já ficou no passado. Hoje, no local funciona um bar de samba e tapas e todos os dias Sebastian toma um café enquanto sonha sobre o bar que quer abrir naquele lugar repleto da história do jazz.

Figura 26- Sequência 10



Fonte: Captura do filme *La La Land: Cantando estações* (2016)

A cena que mostra o *Tapas & Tunes*, tem uma outra iluminação e o próprio bar é colocado em tons acinzentados de azul, mesmo o néon com o nome do bar não brilha nem se destaca, ao se observar a realidade.

Depois do café rotineiro olhando para o bar, Sebastian vai para casa onde encontra sua irmã. Ela critica seu modo de viver, já que ele não tem um emprego fixo, fazendo pequenas apresentações ocasionais que não pagam as contas, enquanto junta objetos que tenham alguma relação com músicos de jazz para o futuro bar.

O apartamento onde ele vive, diferente do que Mia divide com as amigas, não tem nada que revele a personalidade do rapaz. As cenas da sequência 10, que se passam nesse cenário, são pálidas, diferente dos momentos anteriores, enquanto se permitia sonhar. A realidade é colocada pela irmã dele, mas também pelo apartamento sem identidade e de cores insaturadas.

Figura 27- Sequência 11



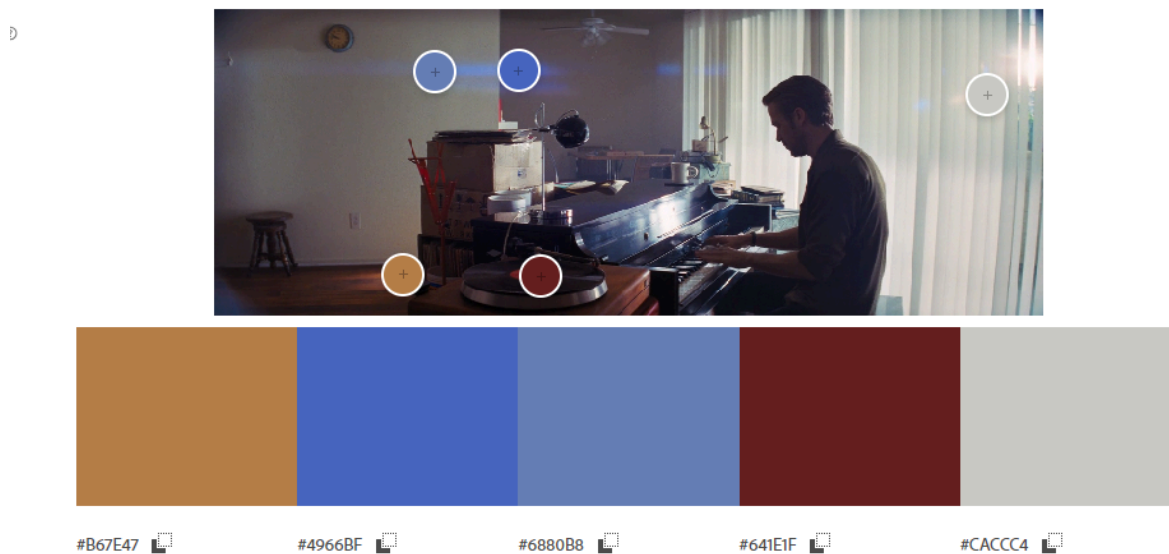
Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 28- Sequência 11



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 29



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

A única cena no apartamento em que há maior saturação é a que Sebastian improvisa algumas notas em seu piano. O vermelho surge justamente no disco onde ele grava improvisado e há um feixe de luz azul que adentra a sala, assim como a música.

Outro corte, nos leva a um restaurante, as decorações de natal relembram que estamos vendo um ponto de vista diferente do mesmo inverno de Mia. Sebastian e o gerente do restaurante tem uma conversa e descobrimos que essa não é a primeira vez que ele toca piano ali, e também que o contratante não gosta dos improvisos do pianista. Eles discutem sobre a setlist e ele senta ao piano para tocar a seleção de músicas natalinas.

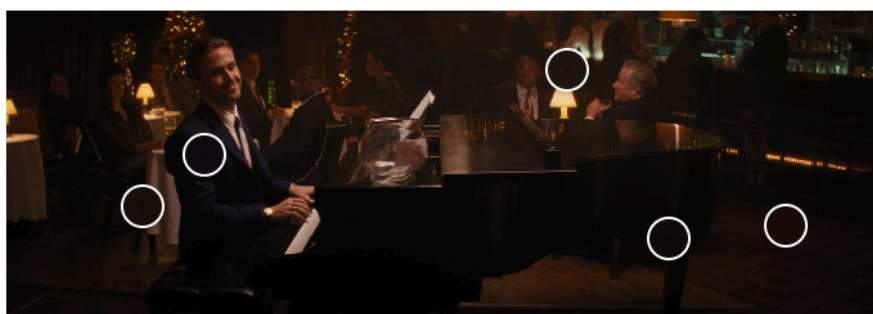
Figura 30- Sequência 12



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 31 - Sequência 12

D



#170F0E

#110C0A

#190E0A

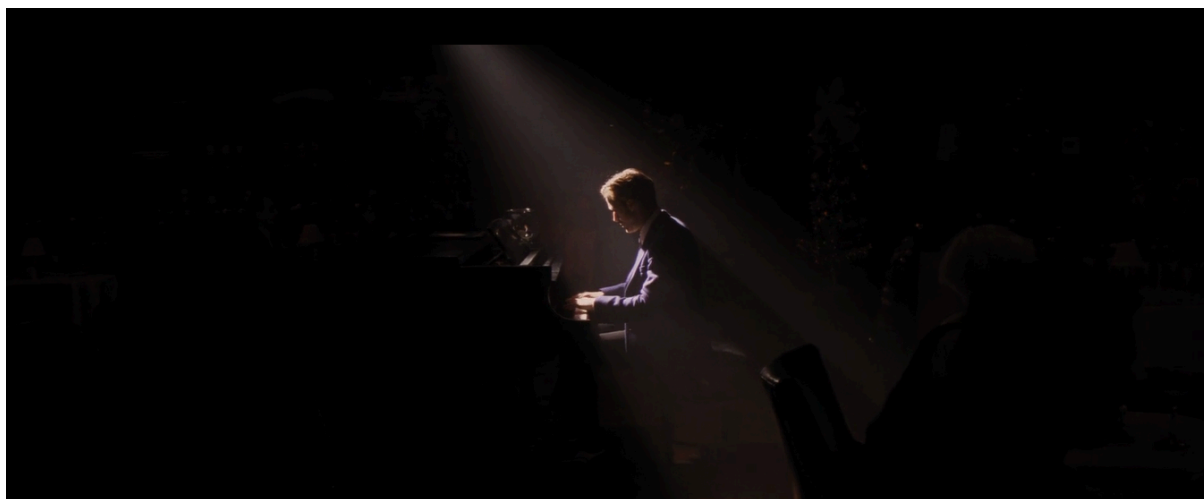
#1E1611

#110E11

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

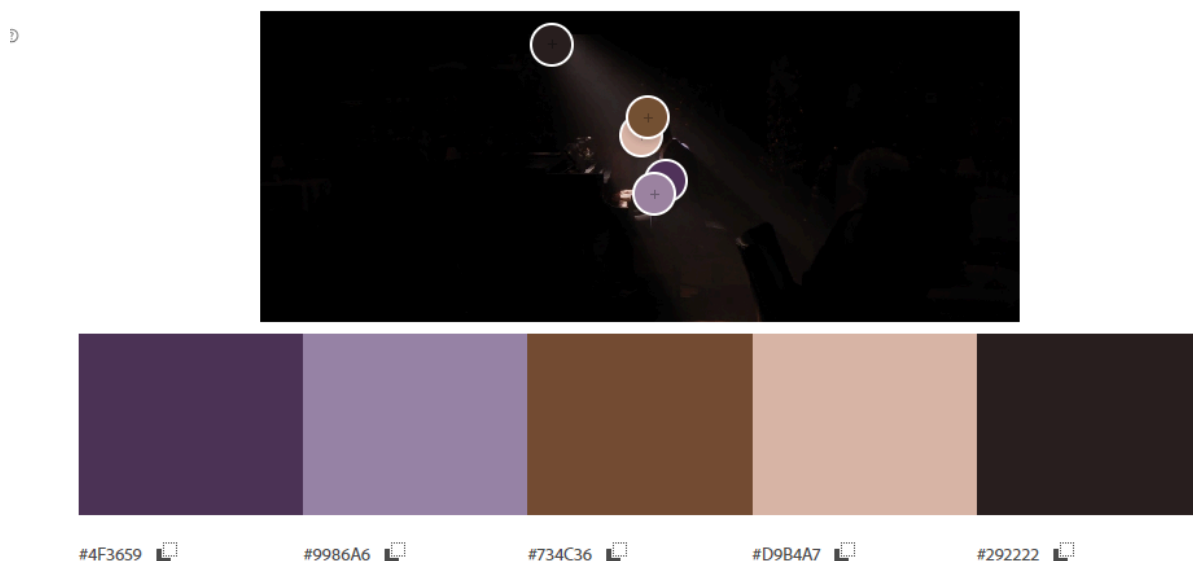
A iluminação e as decorações de natal trazem uma coloração quente ao ambiente que lembra tons de vermelho, no entanto, como podemos observar na paleta de cores, trata-se de tons de marrom cinzentos que demonstram como mesmo o contato com a música não é o suficiente para Sebastian, esse não é o seu sonho, mas uma realidade que não o agrada.

Figura 32- Sequência 12



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Ao perceber que ninguém no restaurante prestava muita atenção ao que ele tocava, Sebastian decide fazer o que disse ao gerente que não faria e tocar algo fora da setlist. Ele então começa a improvisar e é quando começa o número de *Mia and Sebastian 's theme*. Todo o ambiente sai de foco e uma espécie de refletor foca sobre o pianista, utilizando para isso uma técnica conhecida como Bokeh, empregada para diminuir distrações e destacar objetos. Observamos a partir da paleta de cores que é justamente neste foco onde surge alguma saturação.

Figura 33

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Nos interessa notar como as cores saturadas e mesmo as insaturadas são utilizadas nesta segunda parte da primeira estação que marca as divisões do filme, ou seja, nos momentos que acompanhamos Sebastian. Nestes momentos, a cor está muito mais relacionada com lugares do que com objetos, como vimos no momento anterior.

O outdoor em comparação com o bar demonstra isso primeiro, o local de onde se olha para o sonho é representado aproximando-se muito à estética Technicolor mais uma vez, apenas para que, em um rápido corte, sejamos apresentados à realidade cinzenta do local.

Nas cenas seguintes, é possível perceber como a cor se dá através de feixes de luz, o que pode ser lido como uma referência à música e a forma como os sons, assim como a luz, estão no ambiente como uma névoa. Mesmo o sonho de Sebastian, como vemos quando ele conta a Mia mais tarde no filme, é o de criar um ambiente confortável para a liberdade artística. Há, portanto, relacionada à figura do jazz uma oposição temática /Liberdade/ vs /Restrição/ que é demonstrada a partir do gerente do restaurante e sua setlist em oposição ao que Sebastian acredita que deve ser a arte da música.

A partir dessas reflexões podemos estruturar as seguintes relações:

Quadro 7: Relações semi-simbólicas (Sebastian)

Plano do Conteúdo	Termos		
Nível Fundamental	Sonho	vs	Realidade
Nível discursivo (temático)	Arte Liberdade	vs vs	Vida Restrição
Plano da expressão	Formantes		
Dimensão cromática	Cores Saturadas	vs	Cores Insaturadas

Fonte:elaboração própria, com base em Morato (2008)

Com o número instrumental se encerra a visão do ponto de vista do rapaz. Essa é a segunda vez que Mia e Sebastian se encontram e, assim como da primeira vez eles só se olham. Ela, encantada pela música, até tenta cumprimentá-lo. Ele, demitido outra vez, passa por ela irritado, esbarrando em seu ombro. A partir disso, os acontecimentos vistos por cada ponto de vista se encontram e um terceiro momento começa, no qual veremos os dois juntos. A segunda estação também é anunciada nessa altura, marcando a mudança do filme.

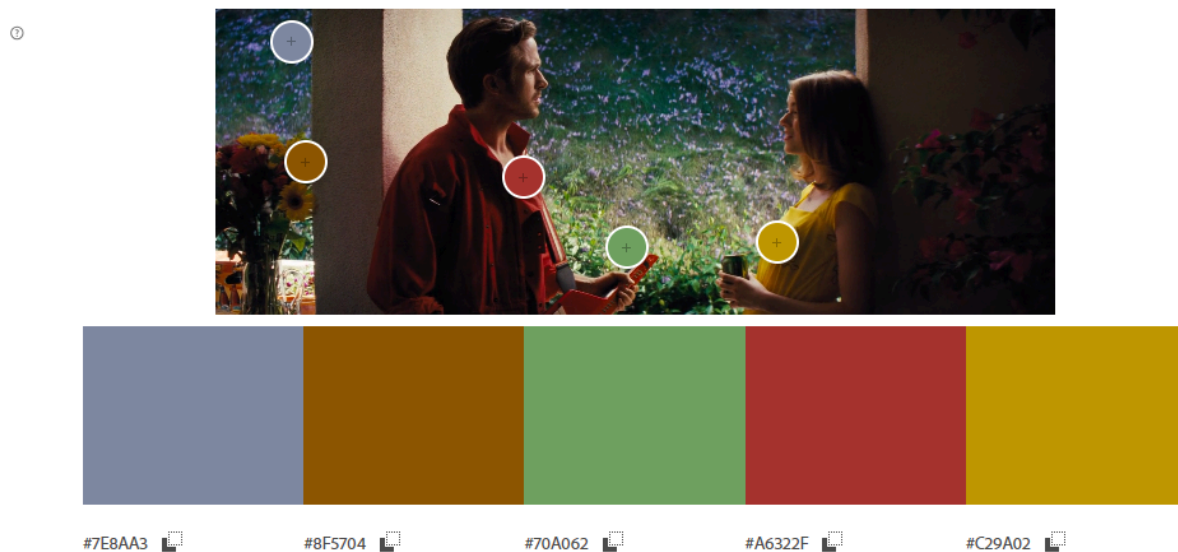
5.3 La La Land

A primavera inicia com as cenas das figuras Sequência 9, mostrando que Mia não deixa de tentar a sorte fazendo testes para muitos papéis. Outra festa cheia de pessoas procurando alguém na multidão de uma mansão em Los Angeles.

Sebastian, por sua vez, está tocando em uma banda cover de *A-ha* na mesma festa e eles se encontram pela terceira vez. A figura a seguir mostra o momento em que ele a procura para mostrar sua insatisfação com o pedido dela para que a banda tocasse *I run*, uma música com um pequeno solo de teclado que é tocado a contragosto pelo pianista.

Na cena, Mia conta que é uma atriz em desenvolvimento e Sebastian se diz um músico sério. Neste primeiro contato verdadeiro entre os dois observamos uma paleta já mais saturada.

Figura 34



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

É na saída dessa mesma festa que acontece o terceiro número musical do filme, o primeiro com os dois protagonistas, esse número é um dos mais conhecidos por ser o responsável pela imagem do poster do filme. Nele, vemos a primeira mágica noite azul a qual se referiu o diretor de fotografia. E é por essa coloração azul arroxeadada com que *La La Land* é geralmente associado.

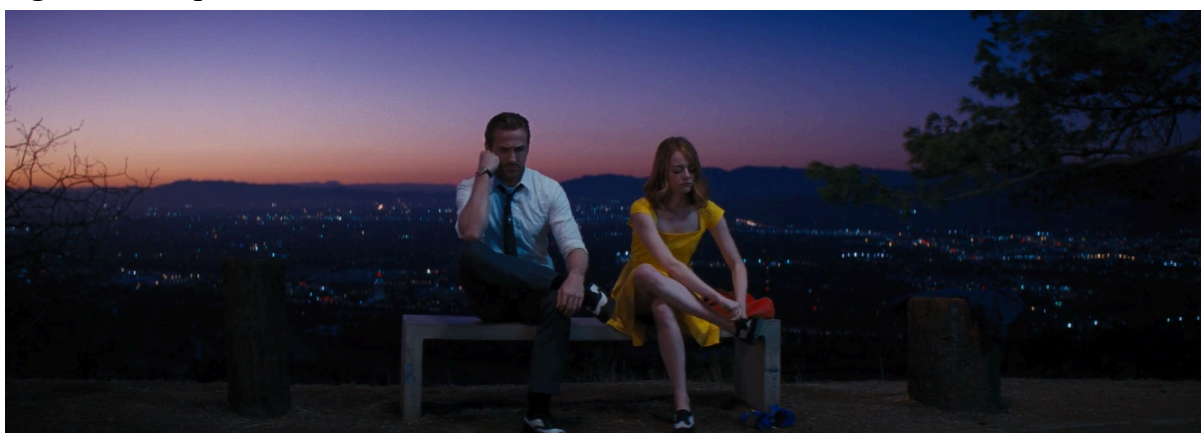
Figura 35- Sequência 13



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

O número se inicia ao entardecer, Los Angeles ao fundo o cenário agora também do amor dos protagonistas. Mia, como já observado anteriormente se veste de Technicolor, o vestido e a bolsa respectivamente de um amarelo e vermelho altamente saturados. Isso se une ao ambiente de cores saturadas a ponto de parecerem irreais que se relaciona mais com a forma como as cores são utilizadas em relação à Sebastian e temos então a Los Angeles de *La La Land* feita de sonho e da presença de sonhadores.

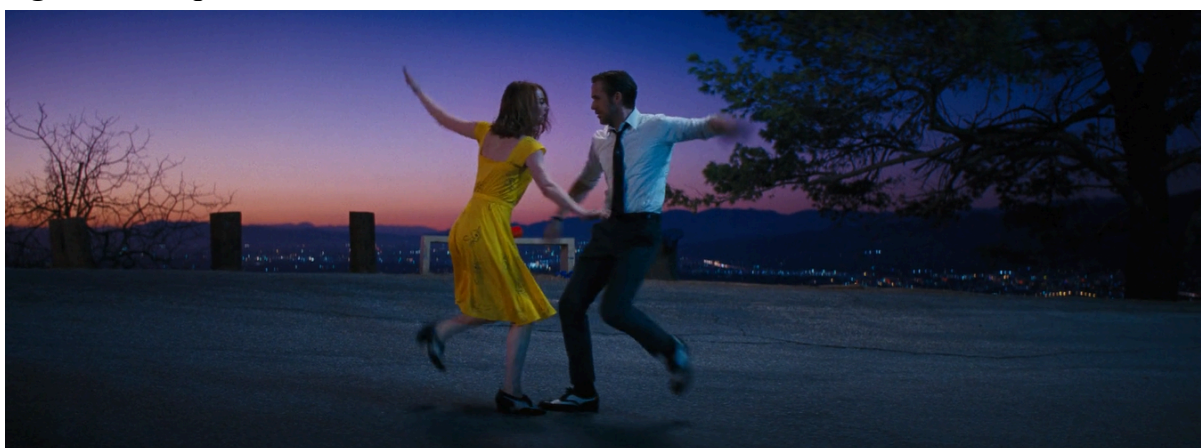
Figura 36- Sequência 13



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

O número de *A lovely night* é também um número de sapateado aos moldes dos clássicos musicais hollywoodianos, incluindo mesmo passos característicos de coreografias famosas como a de *Cantando na chuva* (1952).

Figura 37- Sequência 13



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Apesar de ser uma música sobre uma noite adorável para outras pessoas porque os dois não se gostam, não é isso que o número de dança mostra e, quando voltamos ao café onde Mia trabalha, na cena seguinte Sebastian nega isso ao visitá-la.

Em um passeio pelos estúdios onde o café fica, eles conversam sobre o passado de Mia, sobre sua paixão pela atuação e pelo cinema e a influência de sua tia sobre essa paixão. É também nessa conversa que Sebastian sugere que ela crie e atue em suas próprias peças, oferecendo a ela a competência necessária para uma tentativa de entrar em conjunção com seu objeto valor, ou seja, a carreira de atriz.

Mais uma vez observamos a utilização das cores do modo que se relaciona com a aspirante à atriz, o café é sua realidade, mas o set onde ele fica é o sonho. Dessa forma, são os objetos do estúdio que carregam as cores mais fortes nesta sequência, como observamos relacionando a figura 38 e 39 que são mais abertas e mostram o ambiente em contraste com o zoom da figura 40 que possui menos saturação por ter pouco dos arredores.

Figura 38- Sequência 14



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 39- Sequência 14



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

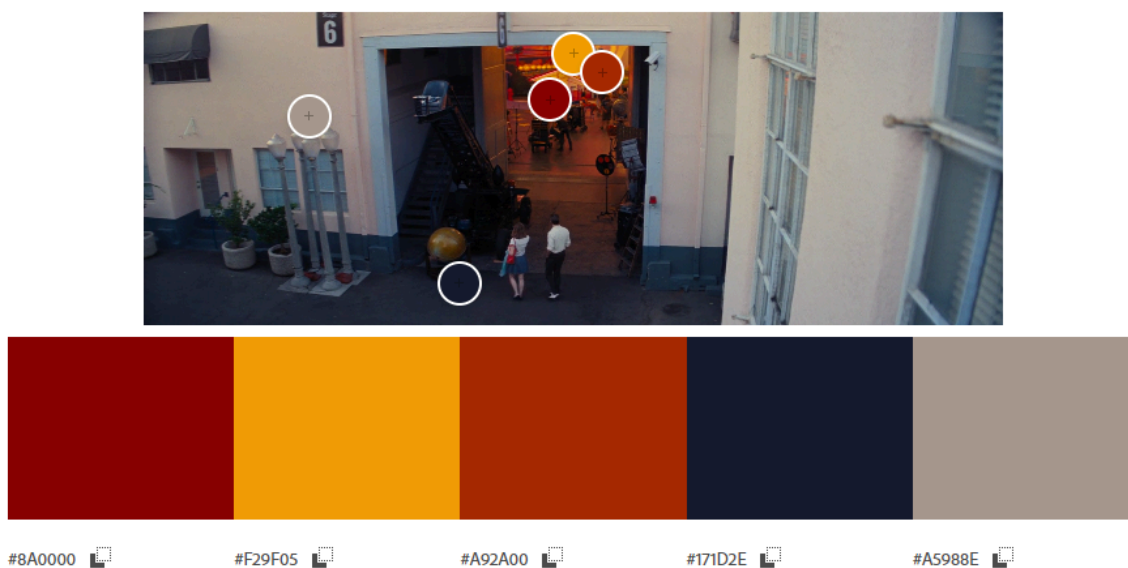
Figura 40- Sequência 14



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Uma cena que marca essa diferença entre o local onde se faz cinema e o resto do mundo é a colocada na Figura 41, ainda nesse mesmo momento do filme, enquanto eles caminham e conversam passam por um set interno em funcionamento, utilizando a ferramenta de criação de paletas é possível mostrar como as cores do set de filmagens (as três à esquerda) são muito mais vivas (e portanto saturadas) do que as duas cores do ambiente exterior.

Figura 41- Sequência 14



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Na continuação, eles seguem para o bar favorito de Sebastian, onde ele vai mostrar uma banda de jazz para Mia enquanto conta sobre sua paixão pelo gênero e como, em sua opinião, ele está morrendo porque não existem mais lugares como aquele, onde os músicos são livres para criar.

A ambientação do *The Lighthouse* é colocada como se todo o bar fosse coberto por uma névoa azul que dá ao lugar uma aparência quase etérea, mesmo em seu exterior, que é também marcado por um letreiro néon vermelho como o do bar onde a música de Sebastian encontrou Mia pela primeira vez. Os dois estão se conhecendo e apresentando suas paixões um ao outro. Estamos no mundo do músico agora.

Figura 42- Sequência 15



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 43- Sequência 15



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

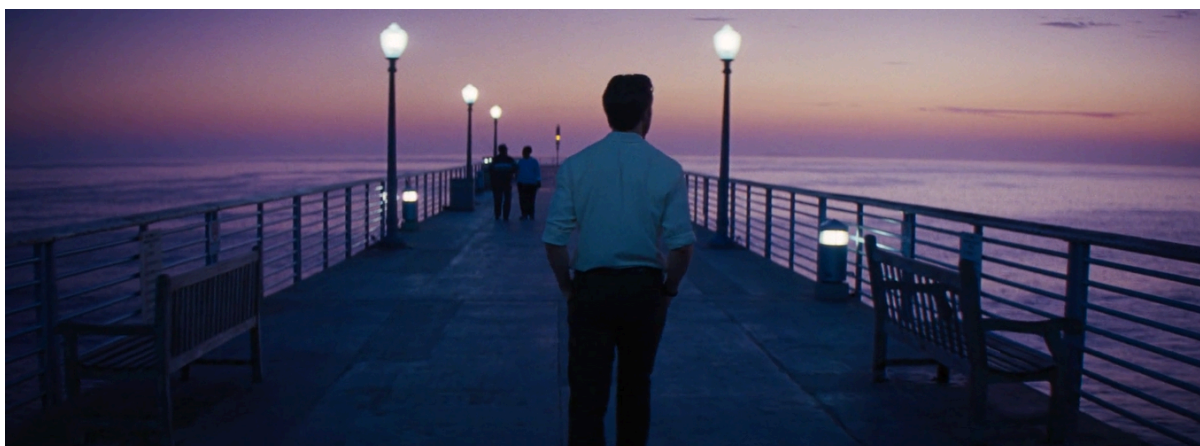
Figura 44 - Sequência 15



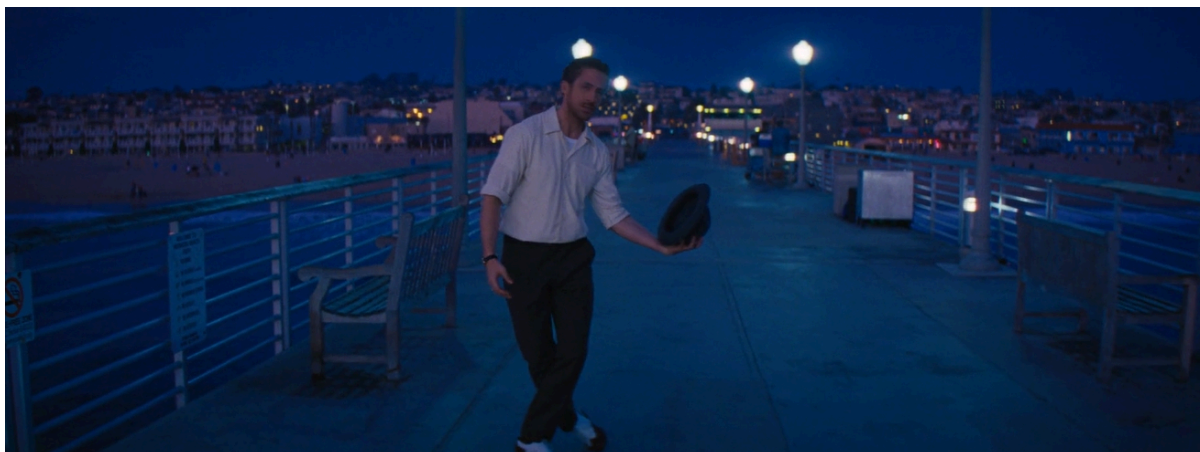
Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Em seguida, temos mais um número musical, o de *City of stars*, nele Sebastian canta para a cidade de Los Angeles sobre o sentimento de tê-la brilhando só para ele, que é como essa nova relação faz ele se sentir.

Figura 45 - Sequência 16

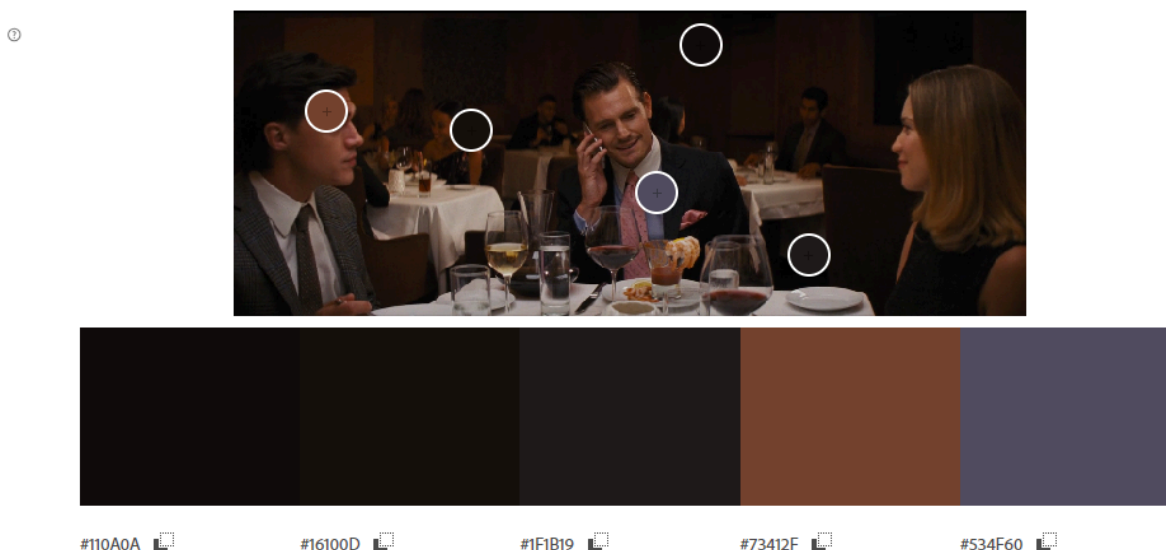


Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 46 - Sequência 16

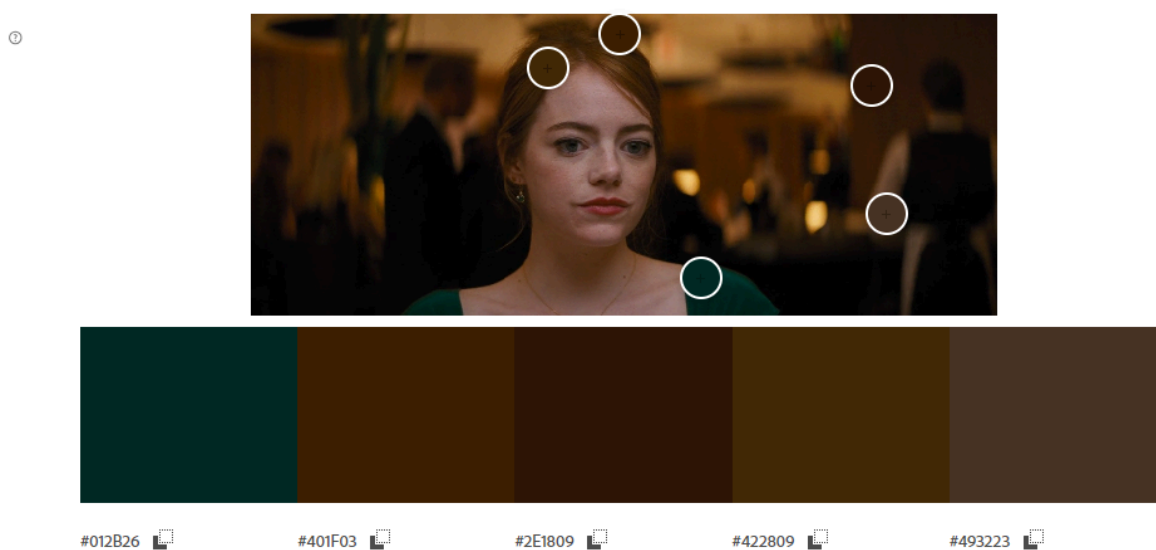
Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Mais uma mágica noite azul acompanha o número e percebemos que essas são também as cores deste romance. Essa tematização pode ser melhor compreendida quando observamos as cenas do jantar de Mia com o seu então namorado (Sequência 17) - do qual ela havia se esquecido e marcado de ir ao cinema com Sebastian - e onde a maior saturação vem da roupa de Mia, em contraste com as cenas dos protagonistas no cinema (Sequência 18) e a sequência do planetário que vem em seguida.

Figura 47 - Sequência 17

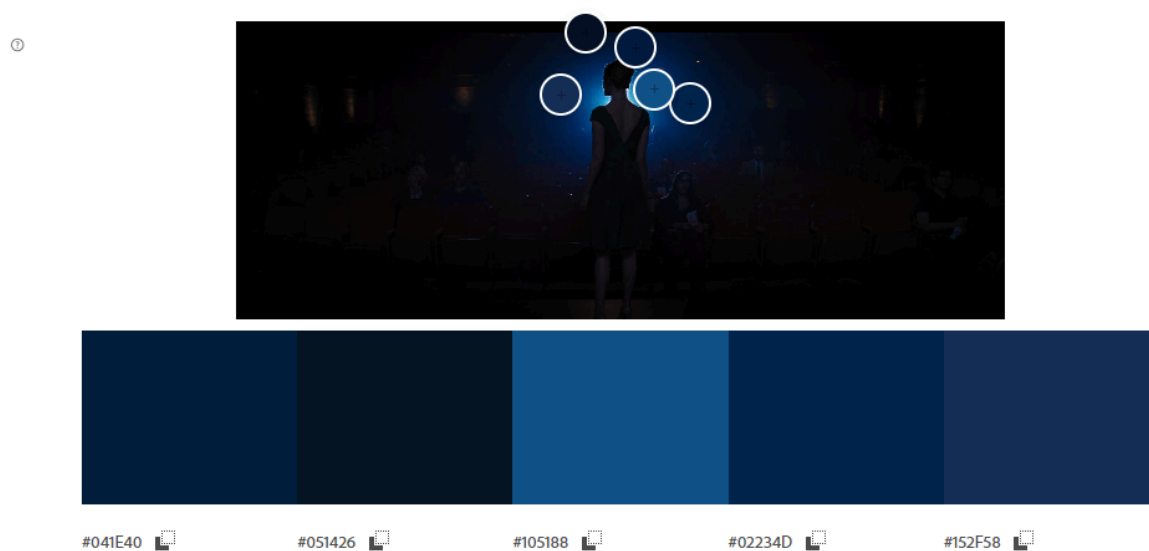
Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Figura 48 - Sequência 17



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Figura 49 - Sequência 18

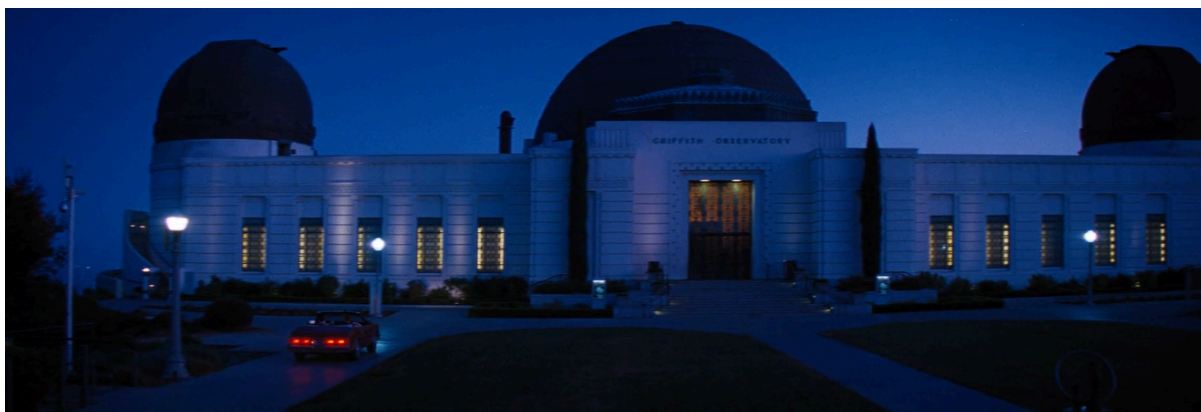


Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Figura 50 - Sequência 18

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

A cena seguinte ao encontro no cinema revisita uma cena do filme que os protagonistas assistem, *Juventude transviada* (1955). Vemos os dois chegando de carro ao planetário do mesmo ângulo em que isso acontece no clássico estrelado por James Dean, e essa referência, assim como as demais, é feita em *Technicolor* como o passado de Hollywood.

Figura 51 - Sequência 19

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

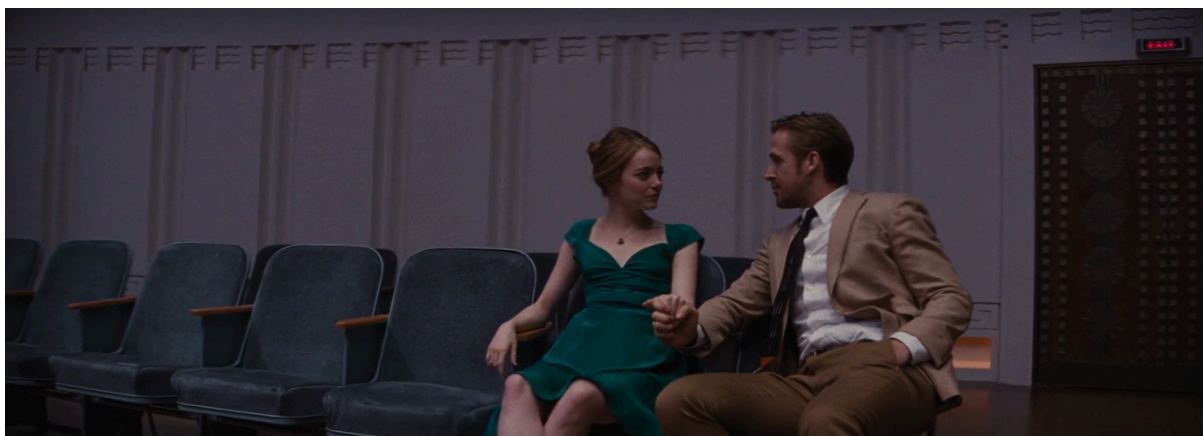
A linha que separa presente e passado se estreita por meio da metalinguagem, se usa o cinema para falar sobre cinema. É também nesse momento que sonho e realidade, vida real e arte se confundem. Dentro do planetário, Mia e Sebastian se olham e dançam nas cenas mais pálidas dessa sequência

Figura 52 - Sequência 19



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 53 - Sequência 19



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Com o projetor ligado, o céu estrelado surge e nele Mia e Sebastian voam e dançam ao som de *Planetarium* em uma metáfora de como é se sentir apaixonado, ou em um universo que se pode cantar e dançar também seria permitido voar? Por um instante, as estrelas da cidade das estrelas brilham só para eles.

Figura 54 - Sequência 19

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 55 - Sequência 19

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

O relacionamento entre os dois passa a ser o centro da trama por alguns momentos, no entanto é para o *callback* de Mia que somos levados logo depois do planetário. O segundo teste para a série cuja sinopse fez Sebastian se lembrar de *Juventude Transviada* (1954), traz outra referência ao filme, a jaqueta vermelha brilhante é também um símbolo do protagonista de Dean, e é ela que Mia tira com raiva depois de outro “não”, em um mundo que tem cores muito mais reais do que o fundo branco brilhante da primeira figura desta sequência.

Figura 56- Sequência 20



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 57- Sequência 20



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Outro momento importante do relacionamento dos dois, é iluminado por um verde. Na cena Sebastian toca e canta *City of stars* que Mia completa com alguns versos. Assim como Sebastian dá a ideia de Mia escrever as próprias peças ela completa a música dele e a relação dos dois está também sempre ligada à arte.

Figura 58- Sequência 21

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 59- Sequência 21

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

É, no entanto, nessa mesma luz e no mesmo local que o relacionamento começa seu fim. Depois de ir a um show da banda de jazz eletrônico em que Sebastian entrou, Mia fala sobre o projeto como algo temporário, lembrando Sebastian de que o sonho dele não era a fama. Mas ele se vê repensando isso e eles brigam. Mais a frente, ele não vai à estreia da peça de Mia por um compromisso da banda e a Figura 61 retrata o momento em que ele compreende como está se distanciando de seu sonho e consequentemente de Mia.

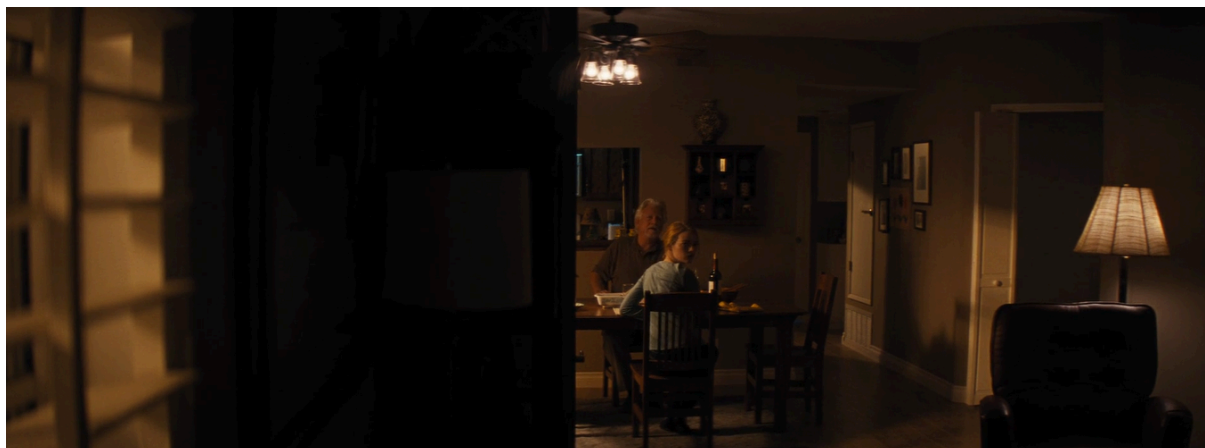
Figura 60

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 61

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Desiludida pelo fracasso de sua peça autoral, Mia volta para casa em Nevada, decidida a desistir do sonho de ser atriz. Sebastian aparece tocando em um casamento. Não há mais relacionamento ou busca por seus sonhos e as representações da vida real utilizam cores naturais.

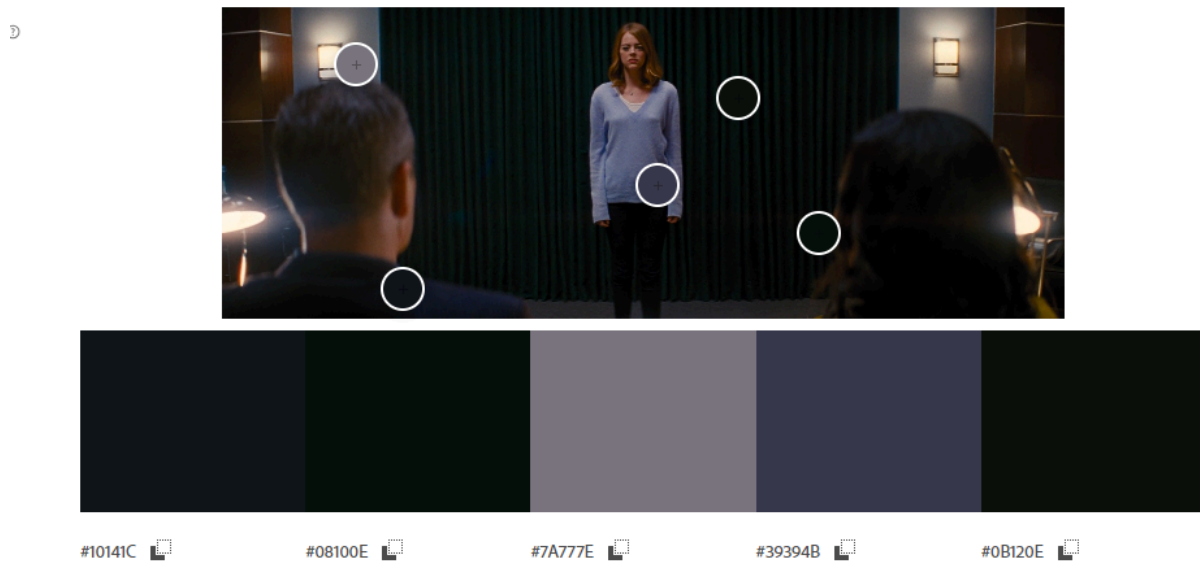
Figura 62

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

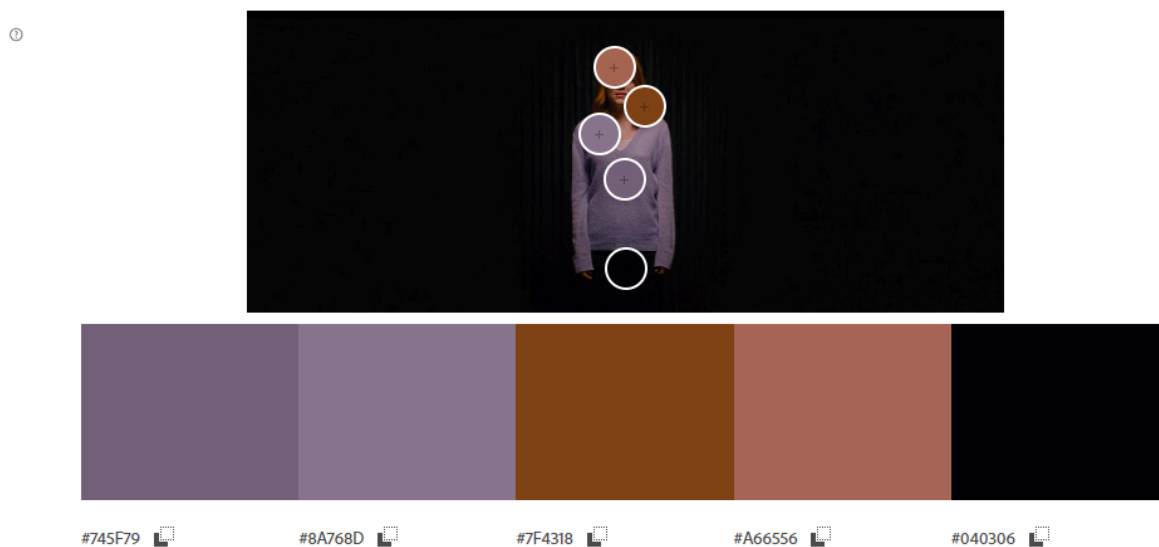
Figura 63

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Na cena da figura 63, Sebastian recebe uma ligação de uma diretora de elenco que está procurando por Mia, ele então a busca na casa dos pais e a convence a fazer a audição. O penúltimo número musical acontece. Mia canta sobre a Tia e como ela se inspirou em sua irreverência para continuar.

Figura 64

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color

Figura 65

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016) submetida à ferramenta Adobe Color.

Observamos nas cenas da audição, uma repetição do que ocorre nas Figuras 32 e 33. Mais uma vez utilizando do efeito Bokeh, a cena foca na personagem e uma paleta de cores antes insaturadas passa a ser saturada justamente em seu foco.

Ao sair do teste Mia e Sebastian conversam sobre o futuro e decidem continuar separados apesar de dizerem que sempre se amarão, essa conversa ocorre próximo ao

planetário onde os dois foram em seu primeiro encontro, dessa vez durante o dia. Há até mesmo um diálogo sobre a vista não ser das melhores e Mia comenta que nunca foi lá durante o dia. Tanto a cena com foco nos dois quanto o plano aberto, tem cores pálidas.

Figura 66- Sequência 22



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 67- Sequência 22



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

O filme completa o ciclo de estações e volta a marcar um inverno, a última estação. Passam também cinco anos e a partir desse momento, algumas cenas se repetem de outra maneira.

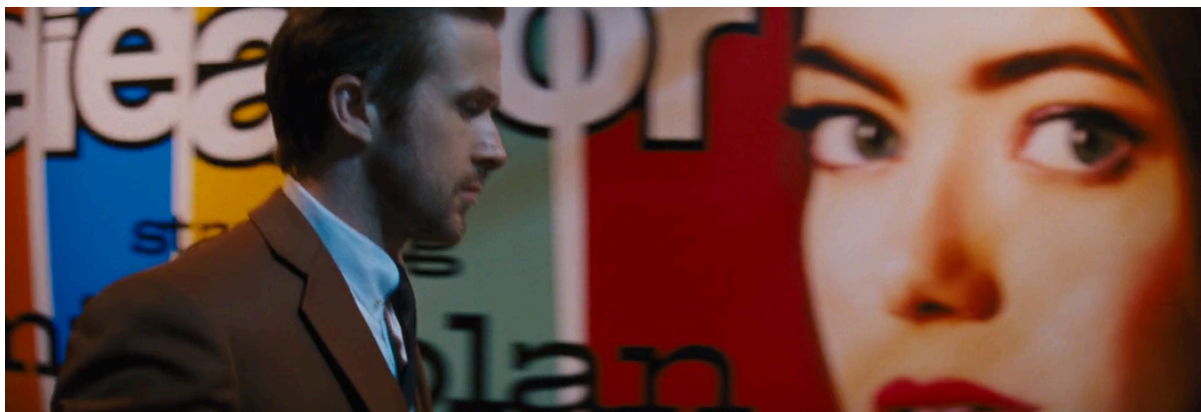
Primeiro, Mia vai ao café que trabalhava, mas assume o lugar da atriz da Figura 6, ela, no entanto, não se veste mais com as cores de antes. O sonho se tornou real.

Figura 68

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

A atriz sai para jantar com o marido e eles acabam presos no trânsito, decidem então pegar um atalho e caminham por uma rua quando decidem entrar em um bar.

Sebastian, já dono de seu bar de Jazz, sai do carro e passa por um cartaz que tem o rosto de Mia em cores marcantes, como a conhecemos.

Figura 69- Sequência 23

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Seb's é o bar de jazz que o músico sempre quis, com boa música e um ambiente onde a arte possa se desenvolver. O letreiro do bar em azul neon é também uma referência à Mia, que desenha o formato com uma nota musical no lugar do apóstrofo enquanto eles ainda estavam juntos.

Figura 70- Sequência 23

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

A partir do momento em que eles se olham e o rapaz senta ao piano para tocar, Mia & Sebastian 's theme inicia o que o tratamento final do roteiro chama de montagem final. Trata-se de um número musical onde Mia e Sebastian revisitam o filme todo em um cenário que remete à antiga Hollywood em diversos aspectos, mas principalmente no uso de cores semelhantes às conseguidas com a técnica de colorização do *Technicolor*.

Esse número metalinguístico é uma recapitalização do filme que pensa como as coisas poderiam ter sido para o casal se algumas de suas escolhas tivessem sido diferentes, mas também uma ode ao fazer cinematográfico e é todo colorizado em uma referência clara à era de ouro dos musicais.

Figura 71- Sequência 24

Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 72- Sequência 24



Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Figura 73 - Sequência 24



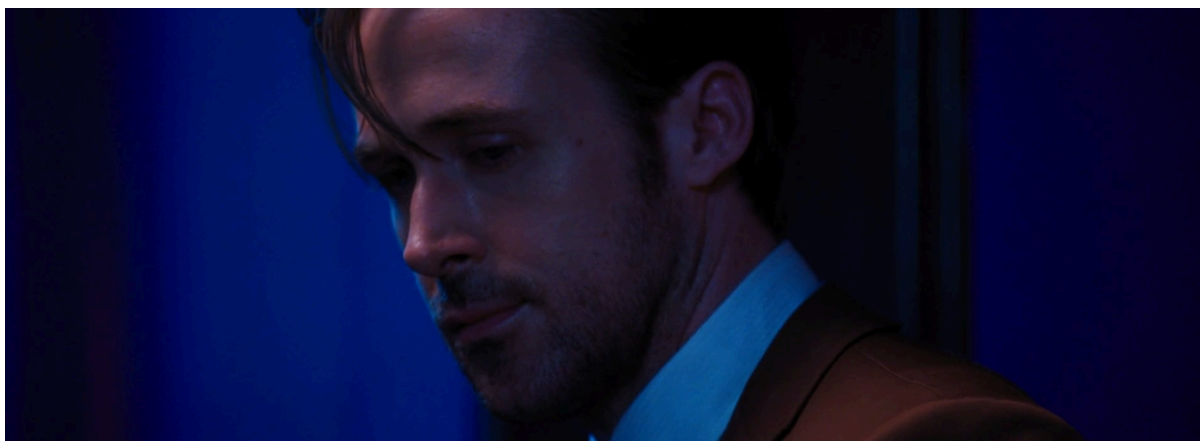
Fonte: Captura do filme La La Land: Cantando estações (2016)

Quando a montagem acaba, somos levados de volta para o *Seb 's* onde Miá decide ir embora com o marido. Antes de sair ela e Sebastian se olham e sorriem. Ela é coberta por uma coloração roxa, não mais uma cor primária, mas uma cor saturada. Ele é ambientado em um tom de azul.

Os dois se encontram em conjunção com o seu objeto-valor no que se refere ao percurso narrativo principal. Já quanto ao percurso narrativo do relacionamento, eles acabam em disjunção.

Figura 74- Sequência 25

Fonte: Captura do filme *La La Land: Cantando estações* (2016)

Figura 75- Sequência 25

Fonte: Captura do filme *La La Land: Cantando estações* (2016)

Ao analisar e contrastar as cenas e os acontecimentos do percurso narrativo, podemos compreender a utilização das cores e como elas funcionam em cada seção do longa-metragem. E é interessante que a mudança se dê em relação não apenas ao que ocorre em cena, mas que cada actante tenha sua forma de ser representado por elas, respondendo ainda à oposição fundamental, mas trazendo novos temas e figuras de acordo com seu próprio percurso narrativo.

Sob a ótica das relações semi-simbólicas entre os elementos temáticos e a dimensão cromática, é possível chegar a conclusões significativas sobre a jornada dos personagens e a evolução da história. A interação entre o sonho e a realidade, tão central na trama, reflete-se não apenas nas ações dos protagonistas, mas também na paleta de cores que os envolve.

No percurso narrativo de Mia, a dicotomia entre sonho e realidade e a tematização do passado e do presente se manifestam através da saturação presente nos objetos e figurinos, assim como nas referências ao passado de *Hollywood*.

Por outro lado, o trajeto de Sebastian é delineado também pela temática da liberdade e restrição, especialmente no contexto da sua paixão pela música. As cores saturadas estão associadas aos momentos em que ele se aproxima de sua visão de liberdade artística, como quando toca no bar de jazz dos seus sonhos e são utilizadas de uma maneira diferente, criando uma “aura” de cores saturadas. Já as cores insaturadas refletem a sensação de restrição e conformidade, como nas cenas em que ele se vê preso a compromissos e expectativas alheias.

Essa ambientação saturada se une às outras aplicações- dos objetos e figurinos- para criar as mágicas noites azuis nas quais o relacionamento dos dois se desenvolve.

Além disso, a evolução do relacionamento entre Mia e Sebastian é acompanhada pela mudança na paleta de cores. Essa ambientação saturada se une às outras aplicações- dos objetos e figurinos- para criar as mágicas noites azuis nas quais o relacionamento dos dois se desenvolve.

No início, quando seus caminhos se cruzam, as cores são mais vívidas e saturadas, refletindo a intensidade do romance e das aspirações compartilhadas. No entanto, à medida que enfrentam desafios e decepções, as cores tornam-se mais suaves e insaturadas, indicando a separação iminente e a perda do brilho inicial.

Por fim, a representação do passado e do presente também é mediada pelas cores, especialmente na montagem final que revisita os momentos-chave da história. O uso de cores semelhantes às do *Technicolor* evoca a nostalgia e a idealização do passado, enquanto as cores mais naturais do presente refletem a aceitação da realidade e o amadurecimento dos personagens.

Assim, ao examinar as relações semi-simbólicas entre os elementos temáticos e as dimensões cromáticas ao longo do filme, é possível compreender não apenas a estética visual, mas também a profundidade emocional e narrativa de *La La Land*. A dimensão cromática serve como um elo simbólico, conectando os temas centrais da história e refletindo a jornada dos personagens rumo aos seus sonhos.

Tendo isso em vista é possível compreender e organizar essas ideias da seguinte forma:

Quadro 8: Relações semi-simbólicas

Plano do Conteúdo	Termos		
Nível Fundamental	Sonho	vs	Realidade
Nível discursivo	Arte	vs	Vida

(temático)	Liberdade Relacionamento Passado vs Restrição Separação Presente
Plano da expressão	Formantes
Dimensão cromática	Cores Saturadas vs Cores Insaturadas

Fonte:elaboração própria, com base em Morato (2008)

6 CONCLUSÃO

Tendo em vista a complexidade da análise do plano da expressão revela sua importância crescente na compreensão dos textos, especialmente os de função estética.

Embora os estudos semióticos tradicionalmente tenham se concentrado no plano do conteúdo, a visão de Greimas sobre a relação recíproca entre expressão e conteúdo destaca a necessidade de considerar ambos os planos para uma compreensão mais completa da linguagem. A noção de semiose, como processo de produção e interpretação de significados, enfatiza a interdependência desses elementos na textualização.

Nos textos de função estética, em particular, o plano da expressão desempenha um papel fundamental, pois vai além da simples transmissão de conteúdo. Portanto, a investigação mais aprofundada do plano da expressão pode oferecer novas e valiosas percepções para a análise de uma ampla gama de textos, enriquecendo nossa compreensão da linguagem.

A análise da semiótica greimasiana e sua aplicação à compreensão de textos verbais e não verbais, como exemplificado pela semiótica plástica, oferece uma visão ampla e profunda sobre a natureza das linguagens. Ao reconhecer que a manifestação do discurso pode ocorrer através de uma variedade de modalidades, a semiótica nos permite explorar a complexidade da significação em contextos visuais, como filmes e obras de arte, de uma maneira que vai além das abordagens linguísticas tradicionais.

Por meio dos trabalhos teóricos de Jean-Marie Floch, podemos perceber como a semiótica greimasiana oferece um arcabouço teórico flexível e adaptável para analisar a visualidade e compreender a relação entre forma e significado em contextos visuais. Ao reconhecer a importância da figuratividade, dos sistemas semi simbólicos e das categorias plásticas de análise, a semiótica greimasiana nos equipa com ferramentas poderosas para desvendar os mecanismos subjacentes à produção de sentido em textos de diferentes manifestações.

No contexto do *corpus* desta pesquisa, que se trata de uma obra audiovisual, algumas categorias poderiam ser escolhidas no plano da expressão que se relacionam com o plano do conteúdo e portanto, influenciam no percurso narrativo. No caso de *La La Land: Cantando estações* (2016), o cromatismo é um dos elementos que mais chama a atenção, mesmo ao espectador mais desatento.

A análise da colorização no cinema, especialmente no que diz respeito à transição do preto e branco para o colorido, revela não apenas uma mudança estética, mas também uma

transformação na forma como os filmes comunicam aspectos emocionais e narrativos. Desde os primeiros experimentos de colorização, a cor foi concebida como uma ferramenta poderosa para enriquecer a representação da realidade no cinema.

Assim, a história da colorização no cinema não é apenas uma evolução técnica, mas também uma história de como os cineastas aprenderam a dominar a linguagem visual da cor para criar experiências cinematográficas mais ricas. A colorização, longe de ser apenas uma questão estética, tornou-se uma parte essencial da gramática cinematográfica, ampliando as possibilidades expressivas do meio e enriquecendo a experiência do espectador.

A análise das escolhas de colorização de *La La Land* revela como as escolhas cromáticas podem ser usadas para criar uma experiência visual e reforçar temas e figuras subjacentes à narrativa. Ao referenciar o passado do cinema, como a Era de Ouro dos musicais hollywoodianos, enquanto incorpora elementos modernos, *La La Land* utiliza a cor como uma ferramenta narrativa poderosa, que transcende a estética.

Tendo isso em vista e considerando a oposição fundamental entre sonho e realidade, investigamos o uso do cromatismo por meio da colorização em *La La Land: Cantando Estações*.

A hipótese destacamos na análise das cenas é que as escolhas cromáticas neste filme empregam uma alta saturação para evocar a estética do *Technicolor*, uma referência ao passado de Hollywood, ao mesmo tempo em que aproveitam a irrerealidade dessas cores para suavizar a fronteira entre o mundo dos sonhos e a realidade.

A partir da explicitação das discussões e dos padrões aqui explicitados, esperamos contribuir para provocar uma reflexão acerca das possibilidades de estudo da plásticidade de textos audiovisuais, assim como do emprego da colorização e as possibilidades dessa categoria no percurso narrativo desses objetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, D L P de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/USP, 2002.

BELLANTONI, P. If it 's purple someone' s gonna die. Waltham: Focal Press, 2005.

BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

CHAZELLE, D. **La la land**. Estados Unidos. 2016. disponível em: <https://imsdb.com/scripts/La-La-Land.html> .

COSTA, M. H. V. B. **A cor no cinema: Signos da linguagem**. Cronos, Natal, v.1, n.2, p.129-138, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4918979/mod_resource/content/1/maria%20elena%20vaz%20cronos%20cor%20no%20cinema.pdf.

FIORIN, J. L. Dos princípios teóricos. In: **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2005. pp. 27-57

_____. Elementos de análise do discurso. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. **Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo**. Itinerários, Araraquara, nº20, p.77-89, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2673/2379>.

_____. **A noção de texto na semiótica**. Organon, Porto Alegre, v. 9, n. 23, 2012. DOI: 10.22456/2238-8915.29370. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29370>. Acesso em: 10 de maio de 2023

FLOCH, J. M. **Petites mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique**. Paris/Amsterdam: Hadès/Benjamins, 1985

_____. **Um tipo notável de semiose : os sistemas semissimbólicos**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. Acta Semiótica. São Paulo. Volume 2, Nº 3, 223-229.

_____. **Identités visuelles**. Paris: PUF, 1995.

GREIMAS, A. J. **Semiótica figurativa e semiótica plástica**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], n. 4, p. 18-46, 1984. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.1984.90477. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90477>. Acesso em: 10 ago. 2023

_____. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker. 2002.

GREIMAS, A. J ; COURTÉS, J. **Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**, Tome I. Paris: Hachette, 1979.

GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. **Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**, Tome II. Paris: Hachette, 1993.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo:Perspectiva, 2006

JAKOBSON, R. **Do realismo artístico**. In: TOLEDO, D.O. (Org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

KALMUS, N. M. **Color Consciousness**. Journal of the Society of Motion Picture Engineers. 139-147 Agosto, 1935.

LARA, G. M. P.; MATTE, A. C. F. Semiótica – o que é e como se faz. O plano do conteúdo e o percurso gerativo do sentido. In: **Ensaio de semiótica: aprendendo com o texto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 11-33.

LA LA LAND: Cantando estações. Damien Chazelle, Estados Unidos, 2017, Drama; Musical, 127', cor, mp4.

LOPES, I. C. **Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condesação**. Itinerários, Araraquara, n. especial, 65-75, 2003. p. 65-75.

MORATO, E. F.. **Do Conteúdo à expressão: uma análise semiótica dos textos pictóricos de mestre Ataíde**. 2008. disponível em: <https://docplayer.com.br/63209620-Do-conteudo-a-expressao-uma-analise-semiotica-dos-textos-pictoricos-de-mestre-ataide.html>.

OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (Org.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos da semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PARIS Filmes. **La La Land - Cantando Estações | Entrevista exclusiva com o diretor Damien Chazelle**. Youtube. 6 de jan. de 2016. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4G3uxCaRzwY>

SANTOS, F. K. R. PORTELA, J. C. **O legado de Floch sobre figuratividade, plasticidade e semissimbolismo na revista Actes Sémiotiques**. Estudos Semióticos, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 68-86, 2023. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.207619. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/207619>. Acesso em: 18 ago. 2023.

_____. **Contribuições para o estudo da figuratividade em textos de Ignacio de Assis Silva**. 2021 Alfa: Revista de Linguística. São José do Rio Preto, 65. <https://doi.org/10.1590/1981-5794-13198>

SILVEIRA, F. L. **Colorimetria: O que é saturação**. 2020. disponível em: <https://cref.if.ufrgs.br/?contact-pergunta=colorimetria-o-que-e-a-saturacao>. Acesso em: 16 mar. 2024.

TEIXEIRA, L. **Razão e afeto: a argumentação na crítica de arte**. Alfa, São Paulo, v.50,

n.1, p.145- 158, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1400>. Acesso em: 10 mar.