

## **Veludo Azul, de David Lynch: análise de uma obra cinematográfica pós-moderna a partir do modelo actancial de Algirdas Julien Greimas**

*Blue Velvet, by David Lynch: analysis of a postmodern picture from the actantial model Algirdas Julien Greimas*

Luís Geraldo ROCHA<sup>1</sup>

### **Resumo**

O esquema actancial de Algirdas Julien Greimas, presente na obra *Semântica Estrutural*, lançada em 1966, oferece mecanismos para analisar a estrutura de toda e qualquer narrativa a partir de seis actantes: sujeito, objeto, adjuvante, oponente, destinador e destinatário. Devido a sua natureza extremamente delimitada, este artigo se propõe a analisar a estrutura narrativa do filme *Veludo Azul*, dirigido por David Lynch e lançado em 1986. A obra é um dos ícones do cinema Pós-moderno, cuja proposta estética é subverter os padrões das normas canônicas do cinema clássico. Deste modo, uma narrativa não convencional, como a de *Veludo Azul*, analisada à luz de um esquema como o proposto pelo semioticista, torna-se de suma importância para a verificação das possíveis ambivalências do modelo.

**Palavras-chave:** Semiótica. Narrativa. Cinema Pós-Moderno. David Lynch.

### **Abstract**

The actantial scheme Algirdas Julien Greimas, present in the *Semantic Structural* work, launched in 1966, provides mechanisms for analyzing the structure of any narrative from six actants: subject, object, adjuvant, opponent, sender and recipient. Due to its extremely delimited nature, this article aims to analyze the narrative structure of the film *Blue Velvet*, directed by David Lynch and released in 1986. The work is one of the Post-modern cinema icons, whose aesthetic proposal is to subvert the standards of canonical norms of classic cinema. Thus, an unconventional narrative, such as *Blue Velvet*, considered in the light of a scheme as proposed by the semiotician, it becomes very important for the verification of possible ambivalences model.

**Keywords:** Semiotics. Narrative. Postmodern cinema. David Lynch.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Bauru, SP). E-mail: luis.geraldo21@hotmail.com

## Introdução

O cinema é uma das vertentes por onde a narrativa se materializa. Este processo, segundo Umberto Eco (1997, p.27) significa um discurso em que as personagens realizam certas ações ou passam por certas experiências que transportam a personagem de um estado inicial para um final. Acrescentando a denominação de Eco, podemos afirmar que, em uma narrativa, tais personagens executam suas ações em determinado espaço e tempo. No prefácio de *Morfologia do Conto* (1978), escrito pelo formalista russo Vladimir Propp, Adriano Duarte Rodrigues aprofunda-se na definição de narrativa e defende um ponto de vista antropológico da mesma:

A narrativa é uma dimensão fundamental da linguagem do homem. Pode-se dizer, com Greimas, que todo discurso está constantemente prestes a converter-se em narração, pela transformação dos verbos estáticos (*ser e estar*) em verbos dinâmicos (*fazer* e seus equivalentes) e pela antropomorfização dos valores anunciados. (RODRIGUES, 1978, p.21. Grifo do autor.)

Estabelecendo relações com essa antropomorfização da dinâmica dos elementos narrativos podemos considerar a vida humana de cada indivíduo uma grande história. Desde seu nascimento até sua morte, o homem passa por diversas etapas: aprende a andar, falar, ler, relacionar-se com o meio social em que vive e uma infinidade de outras ações. A vida humana, desta forma, é uma grande narrativa, semelhante a uma obra literária ou a um filme cinematográfico. Esta condição nos leva a noção de que estamos envoltos com narrativas por todos os lados. Em nossas próprias ações do dia-a-dia (do qual irão construir nossa história de vida), nas páginas dos jornais, nas letras das músicas, nas revistas em quadrinhos. A quantidade de narrativas presentes em nosso cotidiano originou diversas formas de analisá-las, a nível teórico-metodológico, sejam elas textuais ou imagéticas. Ao longo da história, inúmeros autores se dedicaram aos estudos narratológicos, como Roland Barthes e Tzvetan Todorov, na esfera da análise estrutural, Paul Ricoeur e David Bordwell na esfera da significação e Joseph Courtés no campo da enunciação. Este artigo tem como objetivo analisar a estrutura narrativa do filme *Veludo Azul*, dirigido por David Lynch e lançado em 1986, tendo como base a Semiótica Francesa e o modelo actancial de Algirdas Julien Greimas. A finalidade desta

análise é verificar a flexibilidade deste esquema semiótico diante de uma história cujas normas fogem dos padrões habituais de uma narrativa convencional.

Algildas Julien Greimas, vale lembrar, é um dos expoentes do estruturalismo linguístico. O estruturalismo é uma corrente teórica surgida na década de 1960 que tornou-se paradigma das ciências sociais. Sua finalidade implicava em compreender a organização das estruturas e os elementos de significação de qualquer texto semântico. (GREIMAS, 1973, p. 1985).

A gênese da teoria encontra-se nos estudos sobre a linguística, popularizados pelo suíço Ferdinand de Saussure. De acordo com François Dosse (2007),

Saussure oferece uma interpretação da língua que a coloca resolutamente do lado da abstração para afastá-la do empirismo e das considerações psicologizantes. Funda, assim, uma nova disciplina, autônoma em relação às outras ciências humanas: a linguística. Uma vez estabelecidas as suas regras próprias, ela vai, por seu rigor, seu grau de formalização, arrastar em sua esteira todas as outras disciplinas e fazê-las assimilar seu programa e métodos. (DOSSE, 2007, p. 82).

É através da herança do estruturalismo saussuriano que Greimas lança, em 1966, a obra *Semântica Estrutural*, fundadora da Semiótica Francesa. Neste trabalho, o autor apresenta uma série de estudos sobre os signos narrativos originários dos estudos formalistas do folclore e dos estudos literários estruturais.

## O modelo actancial

Para compreendermos o modelo actancial de Greimas é necessário retrocedermos ao formalista russo Vladimir Propp, que, analisando modelos de contos fantásticos na década de 1920 identificou 31 funções recorrentes em todas as histórias<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>1. Um dos membros da família afasta-se de casa, 2. Ao herói impõe-se uma interdição, 3. A interdição é transgredida, 4. O agressor tenta obter informações, 5. O agressor recebe informações sobre sua vítima, 6. O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou de seus bens, 7. A vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber, 8. Falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa, 9. A notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada, dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; este é enviado em expedição ou deixa-se que parta de sua livre vontade, 10. O herói-que-demanda aceita ou decide agir, 11. O herói deixa a casa, 12. O herói passa por uma prova, uma questão, um ataque, etc. que preparam para o recebimento de um objecto ou de um auxiliar mágico, 13. O herói reage às ações do futuro doador, 14. O objecto mágico é posto à disposição do herói, 15. O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o

Em *Semântica Estrutural*, Greimas aprimora essas funções e elabora o que seria chamado modelo actancial. Tal modelo consiste na identificação de seis *actantes* – concepção que assimila a personagem de ficção a um ser psicológico que desenvolve várias ações no decorrer da narrativa. (AUMONT, 2003, p. 11). Os *actantes* apresentam-se como:

**Sujeito:** personagem ou entidade empenhada na procura ou consecução de um objetivo, representado no objeto.

**Objeto:** personagem, entidade ou o que o sujeito procura obter ou atingir.

**Destinador:** personagem, entidade ou força superior que decide a favor ou contra a obtenção do objeto pelo sujeito.

**Destinatário:** personagem, entidade sobre quem recai a decisão favorável ou desfavorável do destinador.

**Adjuvante:** personagem, entidade ou o que quer que facilite a obtenção do objeto por parte do sujeito.

**Oponente:** personagem, entidade ou o que quer que dificulte a obtenção do objeto por parte do sujeito. (REIS; LOPES, 1987, p. 32).

Para Aumont e Marie (2003), o esquema actancial,

em razão de seu alto grau de generalidade teve um certo sucesso nas narrativas de interpretações narratológicas dos romances, das peças de teatros e dos filmes. Ele contribui bastante para minimizar a interpretação psicologizante das personagens de filmes, sempre arriscadas. (AUMONT; MARIE, 2003, p.11).

Em suma, o modelo actancial proposto por Greimas, devido a sua especificidade de componentes, torna-se universal. Podendo representar a significação geral de todo o tipo de narratividade sistemática articulada por actantes cujo eixo central é constituído pela relação sujeito/objeto.

---

objectivo de sua demanda, 16. O herói e seu agressor defrontam em combate, 17. O herói recebe uma marca, 18. O agressor é vencido, 19. A malfetoria inicial ou a falta são reparadas, 20. O herói volta, 21. O herói é perseguido, 22. O herói é socorrido, 23. O herói chega incógnito a sua casa ou em outro país, 24. Um falso herói faz valer pretensões falsas, 25. Propõe-se ao herói uma tarefa difícil, 26. A tarefa é cumprida, 27. O herói é reconhecido, 28. O falso herói ou o agressor, o mau, é desmascarado, 29. O herói recebe uma nova aparência, 30. O falso herói ou agressor é punido, 31. O herói casa-se e sobe ao trono.

## A escolha da obra

*Veludo Azul* é um filme norte-americano lançado em 1986 pelo diretor David Lynch. Produzido pela *Metro-Goldwyn-Mayer* e estrelado por Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper e Laura Dern. Acompanhamos a história de Jeffrey, na pequena cidade interiorana de Lumberton. Após retornar de uma visita ao seu pai no hospital, que sofrera um enfarte, o personagem encontra uma orelha humana decepada jogada em um terreno baldio. Ao levar a orelha para a polícia. O personagem demonstra-se extremamente incomodado com a forma com que a polícia encara sua descoberta. Entusiasmado com a possibilidade de aventurar-se em uma trama policial e fugir da serenidade da cidade de Lumberton, Jeffrey decide iniciar suas próprias investigações. Com a ajuda de Sandy, filha do delegado Williams, que também fica interessada no ocorrido, os dois adentram em um submundo de criminalidade, violência, prostituição e sadomasoquismo, coabitados pela cantora de cabaré Dorothy Valles e gângster Frank Booth, personagens diretamente interligados à orelha encontrada no início da obra.

Rogério Ferraraz (2001, p. 5) afirma que em *Veludo Azul*, Lynch

conseguiu construir uma trama que contém, ao mesmo tempo, elementos típicos do cinema *noir* e dos filmes policiais de Hollywood e apresenta características marcantes revisionistas da estética surrealista no cinema, como o jogo com o mistério, com o acaso, com o amor louco a mulher como o centro do desejo que nunca é inteiramente compreendido, além de trazer uma crítica mordaz, feroz à hipocrisia e aos valores de uma sociedade que tem como pilares a Igreja, a Família e o Estado, enfim, tudo o que inibe o desejo e a vontade humana. (FERRARAZ, p. 5, 2001. Grifo do autor).

Ao criticar o *American Way of Life* com *Veludo Azul*, Lynch desconstrói elementos do cinema clássico de Hollywood. A cena que dá início ao filme ilustra tal desconstrução. Ao som da canção *Blue Velvet*, interpretada por Bobby Vinton, o espectador é apresentado à cidade de Lumberton. A câmera passeia pelas ruas da cidade, mostrando um lugar que beira a perfeição. Num dia ensolarado, as crianças enfileiradas estão indo para a escola com suas mochilas e lancheiras, o caminhão do corpo de bombeiros passa exclusivamente pelo tráfego nulo e as casas cuja arquitetura é

idêntica mostram que naquele lugar todos são iguais, sem nenhuma distinção. Nesse cenário, vemos um homem regando a grama de seu quintal. Logo o mesmo dá sinais de que não se sente bem e cai no chão. Com sua câmera sempre em movimento, o diretor acompanha o personagem em sua queda e se aprofunda no gramado, mostrando o subsolo do terreno. Na medida em que Lynch apresenta o que ocorre debaixo dos pés dos moradores da cidade, a alegre música de Bob Vinton dá lugar a barulhos de insetos que se digladiam na terra molhada e no ambiente escuro do gramado que, anteriormente, estava sendo regado. É a metáfora principal da obra de David Lynch. A violência, o mal e a perversidade agregada em uma sociedade, aparentemente, perfeita. Jornada pela qual o protagonista irá percorrer e se deparar ao longo da narrativa.

A escolha do filme para a base deste artigo se deu pelo fato de *Veludo Azul* possuir algumas características do cinema pós-moderno, apontadas por Ferraraz (2001, p. 7) como a presença de universos distintos em um mesmo espaço de tempo, a quebra de continuidade temporal, a figura indecifrável da mulher e o humor negro. Em vista de que o modelo proposto por Greimas se caracteriza pelo seu formalismo, uma narrativa cinematográfica que quebra as normas canônicas do cinema clássico é pertinente para verificar a universalidade do esquema actancial do semiótico.

## **Veludo Azul e o cinema pós-moderno**

Os debates em torno da questão do pós-modernismo no cinema tiveram seu início na década de 1960. A partir desse período, diversos diretores passaram a criar obras *sui generis* em detrimento do que era produzido até então. Essa transformação ocorre com a reconfiguração pelo qual a cinematografia de diversos países passou após a 2ª Guerra Mundial, como a *nouvelle vague* francesa e o neo-realismo italiano. A expressão concretizou-se somente na década de 1980. Filmes como *Blade Runner*, de Ridley Scott e *O Fundo do Coração*, de Francis Ford Coppola, ambos de 1982, afirmaram o estilo. Jean Baudrillard, estudioso francês da teoria pós-moderna, afirma que

não existem originais, mas apenas cópias ou simulacros, imagens sem referência a qualquer realidade que seja. A interface existente entre a mídia e a realidade desmorona. O Pós-modernismo gerou um cinema

autoconsciente de pastiche, que recicla e mimetiza imagens do passado, misturando gêneros. As irônicas citações, típicas dos filmes pós-modernos, têm apelo especial para plateias de iniciados na história do cinema americano. (*apud* Kemp, 2011, p. 124).

Elencando os traços definidores dos filmes pós-modernos, Pucci Júnior (1996, p.214) defende a utilização explícita e irônica de elementos de filmes antigos, virtuosismo, monumental idade, predileção por visuais expressionistas, aceitação fetichista da tecnologia, distância de causas políticas e sociais e antinaturalismo (ainda que parcial).

David Lynch, nascido em 20 de janeiro de 1946, no estado de Montana, Estados Unidos, iniciou sua carreira com o filme *Eraserhead*, em 1977, momento em que produções com novas propostas estéticas estavam surgindo a pleno vapor na indústria norte-americana. Para Ferraraz (2002)

Lynch é um cineasta contemporâneo sem um ainda nicho histórico específico [...] Seu cinema opera com alguns temas recorrentes e traz algumas características que se repetem, o que permite qualificá-los com traços autorais, sendo que vários deles são apropriações ou releituras de filmes de outros cineastas ou de outros gêneros, como a ficção científica, o *filme noir*, o *road movie*, o filme de horror, sempre utilizando os principais clichês desses gêneros para subvertê-los. Há também, em seus filmes, ecos de vários momentos e histórias do cinema, bem como aspectos plásticos e literários de artistas diversos. (FERRARAZ, 2002, p. 112. Grifos do autor).

É possível identificar em *Veludo Azul* algumas destas características do cinema pós-moderno citado por Pucci Júnior. A primeira delas é a não rejeição da tradição, não deixando de aproveitar temas, personagens e ambientações componentes de antigas obras cinematográficas (PUCCI JÚNIOR, 1996, p. 2015). A base do roteiro de *Veludo Azul* são os *filmes noir*, obras cujas tramas fizeram sucesso nos anos 1940 e 1950. Nestes filmes, a característica mais latente é uma trama policial, em que o crime e a corrupção imperam. Essas histórias foram marcadas pelo ceticismo e desilusão, recorrentes do trauma pós-Segunda Guerra. Personagens como detetives, polícias, femme fatales e chantagistas permeiam tais tramas, repletas de reviravoltas. (KEMP, 2011, p. 76-77). Os maiores marcos nesse gênero estão *Relíquia Macabra* (1944), de John Huston, *Pacto de Sangue* (1944), de Billy Wilder, *O Terceiro Homem* (1949), de Carol Reed e *A Marca da Maldade* (1958), de Orson Welles. A narrativa de *Veludo*

*Azul* atualiza as particularidades de cada uma dessas fitas e elabora sua própria história de mistério.

Outro aspecto a ser considerado é a predileção do cinema pós-moderno por visuais expressivos, onde abundam sombras, contraluz e névoas. O efeito permanece altamente expressivo, pois sugere irrealidade, deformando pictoriamente o mundo cotidiano. (PUCCI JUNIOR, 1996, p. 2016). Boa parte da ação de *Veludo Azul* ocorre em ambientes noturnos, o que favorece o uso de recursos pictóricos para reforçar as características daquele estranho mundo onde o protagonista Jeffrey se confronta. O jogo de luzes no local onde Dorothy se apresenta, majoritariamente composto por palhetas de cores azuis e vermelhas, contrastando com o rosto da atriz Isabella Rossellini, fazem parte dessa predileção por luzes que realçam o teor da história contada.

Figura 7: Jogos de luzes e sombras na apresentação de Dorothy Vallens.



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Capturada de tela.

Por fim, Ferraraz (2002), ressalta o fato de *Veludo Azul* possuir uma narrativa convencional, mas quebrar as regras básicas desta narrativa dentro do próprio filme:

Em *Veludo Azul*, ocorre um processo diferente de estranhamento relativo ao tempo espaço. Se, por um lado, há uma história que segue uma progressão temporal, em que há início, meio e fim, como numa narrativa clássica tradicional, por outro, há um confronto entre a história que é contada e a ambientação (imagética e sonora) dessa história. A cidade de Lumberton parece ter parado na década de 50, apesar da história ser atual. Assim, Lynch expõe uma das facetas da arte pós-moderna, a confusão e a mistura de diversos universos artísticos e estilísticos de épocas distintas. (FERRARAZ, 2002, p.116).

Ao contrário de outros filmes pós-modernistas em que a lógica temporal é quebrada – a exemplo de *Dublê de Corpo* (1984), de Brian de Palma, *Brazil* (1985), de Terry Gilliam e, *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino – Lynch quebra a lógica temporal da narrativa fílmica, porém de modo distinto. Apresenta o cenário da cidade de

Lumberton na contemporaneidade com elementos do passado sem provocar estranhamento nos próprios personagens e no espectador. Juntamente com as outras características citadas, *Veludo Azul* é um exímio representante do cinema pós-moderno hollywoodiano.

## A narrativa de *Veludo Azul* empregada no modelo actancial de Greimas

### 1 A descoberta do mistério

Para iniciar a aplicação da narrativa de *Veludo Azul* no modelo actancial greimasiano evidencia-se o problema da falta de contextualização histórica do modelo do semiótico. Ao inserir o sujeito em um universo narrativo, é preciso um cenário, algo que Greimas ignora em seu modelo, e, para o efeito de sentido da história de *Veludo Azul*, é fundamental. A primeira cena, já descrita, da qual David Lynch apresenta as características primordiais da cidadezinha, torna-se peça chave para a essência do filme. É na cidade de Lumberton, aparentemente perfeita, que ao longo do filme, os paradigmas ideais de uma sociedade irão ser desconstruídos.

Figura 1: A cerca, as rosas e o céu azulado: cores da bandeira norte-americana.



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Capturada de tela.

Neste cenário, o sujeito *actante*, Jeffrey inicialmente possui como seu *objeto* desvendar o mistério envolvendo a orelha decepada. Tal *objeto* modifica-se quando o *actante adjuvante*, representado pela figura de Sandy, o instiga sobre a relação da orelha com a cantora Dorothy Valles, cujo conhecimento da relação entre tais agentes é fruto de conversas de seu pai, o delegado da cidade. Ao saber da possível relação da orelha com a cantora, Jeffrey convence Sandy a investigar a vida cantora.

Figura 2: A orelha decepada.



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Capturada de tela.

Fingindo ser um dedetizador de apartamentos, o protagonista consegue acesso à casada cantora e rouba a chave de seu apartamento. Nesta mesma noite, enquanto Dorothy está se apresentando em um *night club*, Jeffrey entra no apartamento com a chave roubada. Como uma espécie de *voyeur*, o personagem assiste, pelas frestas do armário, a cantora se despir e atender um telefonema. A situação de calma muda quando um homem chega ao apartamento. Trata-se de Frank Booth, *actante* que desempenha a função de *oponente* na narrativa da obra. O personagem estupra a cantora proferindo palavras como “Baby wants to fuck” e “Daddy is coming home”. Dorothy é completamente submissa a esse novo personagem. Em meio à violência sofrida, balbucia a palavra “Don”. Quando Frank está prestes a ir embora, dá um aviso à cantora: “Stay alive! Do it for Van Gogh”. Jeffrey sai do armário para prestar assistência à Dorothy. Em meio a esta situação surge uma intensa completude sexual entre os dois personagens. Jeffrey vai embora e vislumbra um pequeno porta-retratos na sala de Dorothy com uma certidão de casamento colada na parte de trás. A foto estampada contém um homem e uma criança.

Figura 3: Jeffrey assiste as ações de Dorothy pelas frestas do guarda-roupa.



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Capturada de tela.

É possível inferir parte dos esclarecimentos do mistério principal da narrativa de *Veludo Azul* nesta cena. Porém, o roteiro oferece pistas mais claras sobre o que ocorreu na cena seguinte. Jeffrey está contando para Sandy o que aconteceu na noite anterior,

dentro de um carro. O personagem, juntamente com o espectador, chega à conclusão de que Dorothy é casada com um homem chamado Don e ambos têm um filho. Seu marido e o garoto foram sequestrados por Frank para chantageara cantora a manter relações sadomasoquistas<sup>3</sup>. Em função disso, Dorothy pretende o suicídio e Frank, para impedi-la, corta a orelha de seu marido. Nesta altura da narrativa, o *objetodo sujeito actante* se altera. Jeffrey pretender salvar Dorothy das mãos Frank. Porém, não pode contar com a polícia, pois as informações que conseguiu foram por meios ilícitos. A narrativa transcorre. O *destinador narrativo* se concretiza na figura de Dorothy, pois é ela quem se beneficiará das ações do sujeito. Jeffrey continua sua relação com a cantora pautada unicamente pelosexo, ao mesmo tempo em que procura meios de deter Frank.

## 2 A investigação

Assistindo a uma das apresentações de Dorothy no *night club* em que a cantora trabalha, Jeffrey percebe que Frank também está presente no local. Após o término do show, o *sujeitoactante* segue Frank até seu prédio e o vigia durante toda a noite, munido de uma câmera fotográfica. Movimentações acontecem. Dois homens entram e saem do apartamento de Frank e vão até uma fábrica, onde, não muito longe dali, aconteceu o assassinato de um traficante de drogas.

Certa noite, Jeffrey e Dorothy são flagrados por Frank, que os obriga a fazer um passeio de carro, juntamente com sua quadrilha. A gangue os leva ao local onde o marido e o filho de Dorothy estão sendo mantidos em cativeiro. Cena construída com o apoio de um clima de tortura psicológica e extrema tensão. O local é composto por figuras bizarras e sugere-se que ali funciona um bordel, comandado pelo excêntrico Ben, que presta uma homenagem a Frank, dublando a canção *In Dreams*, do cantor Roy Orbison. Para devaneio de Frank, que repete cada sílaba da música incansavelmente.

---

<sup>3</sup> A fala de Frank na cena em questão, “Stay alive! Do it for Van Gogh”, faz clara alusão ao pintor holandês, famoso por decepar a orelha e oferecer a uma prostituta.

Figura 4: Dublagem da canção In Dreams.



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Capturada de tela.

Ao saírem do local, Jeffrey é espancado por Frank e sua quadrilha e deixado à beira da estrada. O protagonista toma a decisão de contar tudo o que sabe para ao detetive Williams. Ao chegar à delegacia, descobre que o mesmo homem que fotografou agindo com Frank é funcionário da polícia, chamado Tom. Para se proteger, decide se encontrar com o delegado em sua própria casa. Jeffrey revela seu envolvimento com o gângster e a cantora, mostrando as fotos que tirou. O policial se convence da gravidade do caso e resolve aprofundar as investigações. No dia seguinte, o protagonista busca Sandy em sua casa para irem a uma festa e encontram Tom esperando para sair com o delegado Williams para uma investigação. Jeffrey fica apreensivo e o policial lhe em um sussurro, para não se alterar. Durante festa, o casal se beija. Ao chegarem à casa de Jeffrey encontram Dorothy na calçada, nua, machucada e desnorreada, clamando por ajuda. Os dois a colocam no carro e a levam para a casa de Sandy. O detetive Williams não está em casa. A mãe de Sandy chama uma ambulância para Dorothy que, completamente vulnerável questiona a Jeffrey as razões de não mais vê-la e Sandy se sente traída.

Figura 5: Sandy e Jeffrey ajudam Dorothy.



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Capturada de tela.

### 3 A resolução do mistério

Jeffrey acompanha Dorothy ao hospital e liga para Sandy para um pedido de desculpas e a avisa que irá ao apartamento de Dorothy para investigar o que houve por lá. Ao chegar ao apartamento, o personagem encontra o marido de Dorothy morto e acorrentado a uma cadeira. Na mesma situação está Tom com um tiro na cabeça e um rádio de polícia no bolso de seu paletó. No rádio, houve-se as ações da polícia, averiguando o apartamento de Frank. Enquanto contempla os corpos, vemos um breve *flashback* de um tiroteio entre a gangue de Frank e os policiais. Ao ir embora do local Jeffrey vê Frank subindo as escadas do prédio de Dorothy e volta para o apartamento. O personagem pega o rádio no bolso de Tom e se esconde no guarda-roupa, tal qual a primeira vez que esteve no apartamento de Dorothy. Frank aparece gritando insultos procurando Jeffrey por cada canto do apartamento até se concentrar no guarda-roupa. Assistindo tudo pelas frestas, Jeffrey prepara a mira do revólver para atirar assim que Frank abrir as portas. Sem saber que Jeffrey está armado, o gângster abre as portas do guarda-roupa e é alvejado com um tiro na cabeça. Morto, cai para trás. Neste momento Sandy chega ao apartamento com seu pai. A cidade de Lumberton, *destinatária* das ações do sujeito narrativa agora está limpa. Sem a sujeira da qual sua superfície perfeita servia para sustentar o submundo perigoso chefiado por Frank Booth.

Figura 6: Frank prestes a ser alvejado com o tiro de Jeffrey.



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Capturada de tela.

Após a decodificação dos actantes na história de Veludo Azul, obtemos o seguinte quadro: O *sujeito*, Jeffrey, consegue atingir seu *objeto*, primeiramente desvendar o mistério da orelha decepada e posteriormente, salvar Dorothy Valles e sua família das mãos do psicótico Frank Booth, seu *oponente*. Jeffrey conta com a ajuda de Sandy para realizar boa parte de suas funções narrativas, que exerce o papel de *sujeito*

*adjuvante*. O *destinatário* se encontra na personagem da própria Dorothy, pois é ela a principal beneficiária das ações do *sujeito*. Finalmente o *destinatário* é a própria cidade de Lumberton, da qual recaem as ações mais extremas do *sujeito*. A limpeza de uma camada da sociedade pertencente à cidade cujos valores não eram condizentes com o *American Way of Life*.

## Conclusão

Constatou-se neste artigo que o modelo *actancial* de A. J. Greimas é eficiente para análises de narrativas formulaicas. Entretanto, para as narrativas que fogem dos padrões convencionais, como os filmes com propostas estéticas diferenciadas do cinema clássico, como os filmes pós-modernos, o modelo não possui a capacidade de imputar-se de suas especificidades. Elementos fundamentais para o efeito de sentido da mesma.

A análise realizada neste artigo, do filme *Veludo Azul* obteve êxito, pois sua estrutura narrativa está intrinsecamente ligada aos filmes *noir*, representantes do cinema clássico. Contudo, constatou-se a falta de contextualização do sujeito *actante* na história, cuja inserção no mundo em que a narrativa irá se desenrolar é fundamental para o entendimento da mesma. Notou-se na análise de *Veludo Azul*, que o espaço tempo das ações do *sujeito actante* é de sumaimportância, algo ignorado pelo esquema de Greimas. Contudo, pode-se dizer que o modelo *actancial* greimasciano é caracterizado pela sua praticidade, ao oferecer os seis elementos *actantes* pertencentes a uma narrativa, o que facilita a análise estrutural.

## Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas. SP: Papyrus, 2003.

BARROS, Diana Luz Passos de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1994.

COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**. Vol. 1. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRARAZ, Rogério. **As marcas surrealistas no cinema de David Lynch**. Olhar (UFSCar), UFSCar - São Carlos - SP, v. 5-6, p. 116-123, 2001.

\_\_\_\_\_. Rogério. **Nas entranhas da América**: breve análise sobre o cinema de David Lynch. Contracampo (UFF), UFF - Niterói - RJ, v. 6, p. 111-128, 2002.

GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1973.

MENDES, Conrado Moreira. **A noção narrativa em Greimas**. E-COM (Belo Horizonte), v. 06, p. 01-12, 2013.

PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. **Cinema Pós-Moderno**. Significação Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo (SP), v. 11/12, p. 211-220, 1996.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.