

## A CIÊNCIA COMUNICADA PELO FIGURINO EM “2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO”: A SEMIOLOGIA DE BARTHES COMO FERRAMENTA INTERPRETATIVA<sup>1</sup>

### SCIENCE DEPICTED BY THE “2001: A SPACE ODYSSEY” CLOTHES: BARTHES’ SEMIOLOGY AS AN INTERPRETATIVE INSTRUMENT

Luis Paulo de Carvalho Piassi \*

Caynnã de Camargo Santos \*\*

#### RESUMO:

Embora muitos considerem desatualizada a contribuição de Barthes para a análise da significação do vestuário, acreditamos que situar sua perspectiva em relação ao contexto da linguística e operacionalizar algumas de suas propostas em análises concretas são formas de aproveitar os aspectos mais relevantes dos desenvolvimentos do teórico francês. Por meio da revisão dos trabalhos de diversos teóricos dos estudos da linguagem, o presente artigo objetiva articular a noção barthesiana de “sistema” com a semântica lexical de Pottier, de modo a, mediante a análise de alguns elementos do figurino do filme *2001: uma odisseia no espaço*, propor um ferramental interpretativo que reconheça as particularidades do discurso fílmico, em detrimento da tendência largamente difundida que transpõe mecanicamente os modelos de análise de textos verbais para o cinema. Concluimos que do diálogo teórico entre Barthes e Pottier emerge uma perspectiva analítica que pode iluminar as relações estabelecidas entre sistema e sintagma.

**PALAVRAS-CHAVE:** Figurino, semiótica, comunicação da ciência.

#### ABSTRACT:

Although many consider Barthes’ contribution to the analysis of the meaning of clothing to be outdated, we believe that situating his perspective on the context of linguistics and operationalizing some of his proposals in concrete analyzes are ways of taking advantage of the most relevant aspects of the developments of this French theoretician. This article aims to articulate the Barthesian notion of “system” with Pottier’s lexical semantics, so as to, through the analysis of some elements of the costumes of the film

\* Professor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP e Doutor em Educação pela FEUSP. lppiassi@usp.br

\*\* Doutorando em sociologia pela Universidade de Coimbra. caynnacs@hotmail.com

“2001: A Space Odyssey”, propose an interpretative tool that recognizes the particularities of filmic discourse, to the detriment of the widespread tendency that mechanically transposes verbal text analysis models into cinema. We conclude that from the theoretical dialogue between Barthes and Pottier emerges an analytical perspective that can illuminate the relations established between system and syntagma.

**KEYWORDS: Costume, semiotics, science communication.**

## INTRODUÇÃO

O estudo da significação no cinema é certamente bastante complexo, uma vez que envolve concomitantes textos verbais e não-verbais intencionalmente concebidos e articulados incluindo, entre outros, trilha sonora, figurino, cenário, maquiagem, efeitos, fotografia, iluminação e montagem - esta, aliás, considerada por Eisenstein já em 1929 como a propulsora fundamental da significação do cinema, como aponta José Carlos Avellar (2002, p. 9). Ismail Xavier (2008) descreve as perspectivas e os enfoques de estudo do significado no cinema e como elas sofrem constantes reformulações. Neste artigo, nosso olhar estará voltado especificamente ao *figurino*, ainda que ele não seja entendido como o principal elemento de significação da obra cinematográfica.

A significação do figurino - com suas evidentes conexões ao vestuário e à moda - tem sido objeto de interesse de um conjunto de estudos cujo pioneiro possivelmente foi o semiótico russo Piotr Bogatyriov, em sua análise do traje folclórico da Monróvia por uma perspectiva funcionalista (CALEFATO, 2005; LEEUWEN, 2005). Na esfera do cinema, Patrícia Calefato (2005) tem trazido contribuições para os estudos sobre Barthes (1979, 2006) e Greimas (1973, 2008). Ainda na tradição barthesiana temos as contribuições das brasileiras Renata Cidreira (2005) e Kathia Castilho (2004, 2005), esta também fundamentada na semiótica greimasiana.

Em nossa pesquisa, empreendemos análises de produtos midiáticos sob o enfoque de sua constituição como dispositivos de difusão da ciência, procurando articular três esferas de investigação. A primeira delas é o texto em si, considerado como a totalidade expressa na obra, desde a trilha sonora até as falas dos personagens, que temos abordado sobretudo por meio da tradição do linguista lituano Algirdas Greimas (1973, GREIMAS; COURTÉS, 2008) e trabalhos decorrentes. A segunda esfera considera o *discurso* em suas condições de produção, mediante a presença de um enunciador e de um enunciatário (CHARAUDEAU, 2008; MAINGUENEAU, 2008). Por fim, a terceira esfera

considera a obra como um fenômeno cultural fundamentalmente ligado às condições concretas do contexto sócio-histórico do qual tal produção emerge e ao qual se endereça (KELLNER, 2001). Neste trabalho, situamo-nos exclusivamente na primeira esfera, visando analisá-la a partir da retomada da tradição derivada do trabalho do linguista suíço Ferdinand de Saussure (2001) e seus desdobramentos na semiologia do crítico literário francês Roland Barthes (2006) e da semântica lexical do linguista francês Bernard Pottier (Greimas, 1973), de modo a caracterizar nossas discussões enquanto um breve esforço teórico-analítico de investigação acerca de possíveis elementos articuladores. Embora o desenvolvimento da semiótica de Greimas derive em grande parte desses autores, seu enfoque no texto confrontou Saussure e suas derivações no que se refere à dicotomia *langue-parole*, sendo a língua (*langue*), para Saussure, o objeto legítimo de estudo, em oposição à *parole* (fala), à qual o texto se constitui (SAUSSURE, 2001). Neste texto, pretendemos trazer elementos que promovam a conciliação desses pontos de vista. Entendemos que tais contribuições permitem considerar de forma mais sistemática o processo de seleção dos elementos do texto a partir de um dado universo semântico (sistema) que é fundamentalmente dependente do contexto de produção do discurso, conforme argumentaremos.

Tendo em mente nosso objetivo de articular a semiologia sistêmica de Barthes e a semântica lexical de Pottier para fins de análise de figurinos cinematográficos (tomando como *corpus* de análise imediato o clássico filme de Stanley Kubrick *2001: uma odisseia no espaço*), iniciamos nosso percurso expositivo-analítico com uma sucinta leitura de algumas das principais formulações teóricas de Ferdinand de Saussure, que figuraram como referenciais fundamentais para os posteriores desenvolvimentos dos mais destacados teóricos da linguagem do século XX. A partir dessa questão, procuramos situar alguns aspectos pelos quais a ciência é posicionada no cenário dessa obra de ficção científica.

## A CONTRIBUIÇÃO DE SAUSSURE

A contribuição teórica de Saussure (2001) foi determinante para o desenvolvimento da linguística e influenciou outras áreas das ciências humanas, sendo considerada uma das precursoras do estruturalismo. Os elementos que nos interessam aqui são aqueles que contribuirão com algumas formulações teóricas que sustentam o trabalho de interpretação em sistemas não verbais, embora a preocupação do eminente linguista suíço tenha se voltado explicitamente à língua, entendida como o sistema verbal. Em relação à

possibilidade de abordar signos não verbais, Saussure considera esta ser tarefa de uma outra especialidade, à qual ele dá o nome de “Semiologia” (p. 25). Ele enfatiza que seu objetivo é delinear a linguística e que a semiologia é um estudo ainda a ser desenvolvido. A categoria fundamental da linguística saussuriana é o signo linguístico, definido por ele como a relação intrínseca e indissociável entre um significante e um significado. Um dos aspectos fundamentais que está no cerne da definição de signo e em suas consequentes propriedades é a arbitrariedade da relação entre significante e significado, que é estabelecida pelo signo e no entanto, não se configura como um ente isolado dos demais itens de uma língua. Então Saussure desenvolve o conceito fundamental de *valor*, que estabelece a relação entre significante e significado em um dado signo também em função de outros signos que guardam com ele relação de proximidade.

Como exemplo, poderíamos dizer que o signo “círculo” constitui uma relação de significação em função de outros que lhe são semanticamente vizinhos tais como “circunferência”, “esfera” e “bola”, que compartilham com ele semelhanças e dessemelhanças que permitem situar “círculo” em um coletivo maior de signos. O uso que, conforme veremos, Barthes (2006) fará dessa ideia, é que mais do que uma comparação, o que temos aqui é também um *sistema*, que obedece a leis muito semelhantes àquelas da linguagem verbal. Esse é um fato essencial em nossa fundamentação teórica de análise. Saussure explica que as relações associativas se configuram a partir das possibilidades virtuais para a escolha de um item e, dessa forma, trata-se de uma relação em ausência, à medida que uma seleção exclui automaticamente as demais. Nas relações sintagmáticas, por outro lado, o que importa é a relação em presença, onde diversos signos concorrem simultaneamente na formação de um todo coerente (SAUSSURE, 2001).

## HJELMSLEV E BARTHES

Seguindo os passos de Saussure, Hjelmslev desenvolve alguns aspectos da teoria dos signos. Para o linguista dinamarquês, o signo linguístico se caracteriza pela relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo - categorias propostas em semelhança às categorias saussurianas de significante e significado -, naquilo que ele denomina “função semiótica” (Hjelmslev, 1975, p. 54). É interessante o detalhamento que ele estabelece, procurando mostrar que tanto a expressão como o conteúdo são dotados de duas dimensões: substância e forma.

Para exemplificar tal entendimento, Hjelmslev compara a denominação das cores em diferentes línguas, que segundo ele recortam de forma distinta as possibilidades dadas pela massa amorfa de sentidos. Tais recortes distintos estão profundamente ligados ao conceito de valor de Saussure e, como se pode ver, são extremamente dependentes do sistema da língua em que são estabelecidos. As duas línguas analisadas por Hjelmslev produzem formas de conteúdo diferentes a partir da mesma substância de conteúdo e isso implica que as formas de expressão de uma não encontram correspondentes exatos nas da outra, o que torna impossível uma tradução exata de uma língua para outra. Esse é um fenômeno bastante comum e, certamente, não se aplica somente ao caso simples das cores.

Roland Barthes (2006) tomou para si a tarefa de desenvolver a semiologia proposta por Saussure, publicando alguns resultados em seu "Elementos de Semiologia". Barthes considera os dois eixos, associativo e sintagmático, seguindo Saussure, como correspondentes a "duas formas de atividade mental" (p. 63), sendo o sintagma definido por ele como "combinação de signos, que tem por suporte a extensão" e o plano das associações caracterizado por grupos de "séries mnemônicas visuais" (p. 64). Contudo, Barthes prefere o termo "sistêmico" ao invés de associativo, o que, conceitualmente, introduz uma importante diferença: a noção de *sistema*.

Entendemos que tal ideia descreve bem o encadeamento de uma série de signos articulados entre si, agrupados por algum critério. Barthes considera a existência de estados semi-sistêmicos de signos não verbais, como vestuário, comida, arquitetura, entre outros. O exemplo dado por Saussure, relativamente às relações sintagmáticas e associativas usando uma comparação arquitetônica, traz basicamente a ideia empregada por Barthes.

No caso do vestuário, por exemplo, um traje de indumentária, de acordo com Barthes (2006), constitui um sintagma na medida em que a combinação das peças de vestuários não intercambiáveis entre si (por exemplo, camisa, calça e meia) formam uma composição com significado: a combinação de uma camiseta esporte com uma calça *jeans* é diferente em seu significado de outra em que temos uma camisa, gravata, paletó e calça formal. O sistema, por outro lado, constitui as escolhas virtualmente possíveis para cada peça do traje: um guarda-roupa imaginário com diversas possibilidades de camisas formais, por exemplo. Barthes apresenta um quadro sintético no qual exemplifica como seriam as relações sistêmicas e sintagmáticas para algumas categorias de signos não verbais, como vestuário, comida, mobiliário e arquitetura. No caso do vestuário,

considera o sistema como o “grupo de peças, encaixes ou pormenores que podemos usar ao mesmo tempo e em um mesmo ponto do corpo e cuja variação corresponde a uma mudança do sentido indumentário: touca/gorro”, enquanto o sintagma se define pela “justaposição num mesmo conjunto de elementos diferentes: saia - blusa - casaco” (Barthes, 2006, p. 67).

Em relação ao vestuário, poderíamos considerar também que cada peça constitui por si só um sintagma, com elementos lexicais selecionados pelo estilista que a produziu. A seleção ocorreria dentro de um sistema que envolve tecidos, cores, cortes e acessórios, entre outras coisas. Um mesmo terno possui investimentos semânticos distintos se for confeccionado com um tecido vermelho ou cinza, por exemplo. Igualmente, no caso de objetos de decoração, cada um deles também constituiria um texto completo e, portanto, um sintagma. As seleções realizadas pelo *designer* incluem não apenas os formatos, mas os materiais e as cores, seguindo a mesma lógica da peça de vestuário. Tanto em um caso como em outro, a disposição espacial também constituiria um elemento de significação.

Há alguns pontos aqui em que acreditamos ser possível levantar questionamentos, sobretudo em torno do pressuposto, que defendemos, de que certamente a mudança do gorro à touca provocará uma mudança de significado e, mesmo que possamos não intuir qual seja, haverá quem possa. O mesmo dilema vale para qualquer falante que não domine certos aspectos da linguagem verbal. O sistema, de certo modo, se define em função de um grupo que compartilha aquele determinado conjunto de signos. Não nos parece que seja tão diferente assim da linguagem verbal, de um modo ou de outro. Dessa forma, em todo caso, o suposto semiólogo que deseja estudar uma linguagem seja ela verbal ou não - precisará de fontes de informação, como as “instituições mediadoras” ou “metalinguagens”.

## A SEMÂNTICA LEXICAL DE POTTIER

No modelo de semântica lexical de Pottier, consideramos as distinções entre unidades lexicais com proximidade semântica por meio de oposições entre traços distintivos, denominados *semas*, que podem ser marcados como ausentes ou presentes. Assim, por exemplo, itens lexicais que recobrem significados próximos podem ser definidos dentro de um sistema de valores, a partir das oposições que estabelecem com aqueles que lhes são próximos, ou de escolhas possíveis dentro de um sistema de possibilidades.

Pietroforte e Lopes (2005) dão um exemplo no campo semântico dos chapéus, que simplificamos e adaptamos na tabela a seguir:

**Tabela 1:** Campo semântico de vestuário para a cabeça.

	copa	copa alta	abas	abas largas	pala frontal	flexível
Boné	+	-	-	-	+	+
Gorro	-	-	-	-	-	+
Cartola	+	+	+	-	-	-
Sombreiro	+	-	+	+	-	-
Capacete	+	-	-	-	-	-

Fonte: adaptação de Pietroforte e Lopes (2005, p. 119).

Esse procedimento, de certo modo, formaliza aquilo que Saussure descrevera a respeito do conceito de valor, caracterizado por coisas *semelhantes* e *dissemelhantes*. Para Pietroforte e Lopes, tal abordagem é limitada na medida em que traços como “de matéria flexível” e “com copa alta”, por exemplo, não se prestam a uma análise binária, sendo notoriamente uma questão de gradações ao longo de um eixo contínuo (PIETROFORTE; LOPES, 2005, p. 119).

Na verdade, ao se adotar o ponto de vista expresso, absolutamente todos os traços concebíveis serão uma questão de gradações e não apenas os dois citados. Não é necessário um grande esforço para lembrar de chapéus sobre os quais não poderíamos dizer com segurança se têm ou não abas, que por sua vez podem existir em configurações muito diversas, de modo que sequer saberemos se são mesmo abas. Confrontamos então outro problema: ter que construir tabelas do mesmo gênero para precisar o significado de aba, copa, pala etc. em um processo infundável. De fato, mesmo para um conjunto pequeno de itens, como o que listamos (o dado pelos autores é bem maior), um pequeno esforço mostrará que qualquer quantidade de traços, por mais detalhada que seja, acabará por se mostrar insuficiente para definir completamente um item. Não será difícil encontrar peças que tenham os mesmos traços de um boné, por exemplo, e não sejam consideradas bonés. Como apontam os próprios autores, a tabela exemplo se limita ao aspecto dos traços físicos associados aos itens lexicais (alto, baixo, flexível etc.), mas traços de outra natureza poderiam ser considerados. Antes de entrarmos nesse ponto crucial, é importante salientarmos que vemos utilidade nesse tipo de construção não como uma forma de *definição* dos itens lexicais, que pelas razões apontadas, seria impraticável e de pouca valia. O interesse maior está em situar *um item* (e não todo o

conjunto imaginável de uma série) em contraste, isto é, em relação a outros que lhe são próximos, de acordo com determinado contexto dado pelo sintagma e pelos sistemas virtuais.

Consideramos esse procedimento pelo conceito de sistema de Barthes, entendido como um conjunto virtual de possibilidades que possuem proximidade semântica com a escolha efetivamente concretizada. Da maneira como está exposto, parece ser possível ou até desejável enumerar cada item em um sistema por uma tabela binária (ou contínua). Essa tendência nos parece estar associada, por outro lado, à concepção de Saussure de que a linguística, como ciência, deveria se ocupar do estudo da *langue*, isto é, do sistema geral abstrato e suas relações sincrônicas, e não da *parole*, ou seja, das manifestações específicas do uso da língua (2001).

Barthes, no entanto, fica a meio caminho entre essas possibilidades, mas faz uma contribuição fundamental por meio da conexão que propõe entre sistema e sintagma. Suas análises, porém, seguem o viés saussuriano, de focar na *langue*. Mesmo em sua extensa obra “Sistema da Moda” (1979) - em que procura formalizar a semiologia aplicando-a ao universo da significação do vestuário e mesmo tomando como base um *corpus* concreto de textos sobre o assunto - o autor procura estabelecer relações formais e gerais e não o estudo de *paroles* específicas em um contexto, conforme ele próprio explicita logo no início da obra. Mais do que isso, aparentemente para ele a única fonte de dados confiável era textos e artigos sobre moda e não as manifestações concretas em si, como por exemplo figurinos ou um traje, o que ele justifica a partir de sua opção pela *langue*.

É fundamental considerar que a exposição geralmente feita sobre a semântica lexical de Pottier traz como exemplo tabelas de objetos distinguidos por seus traços físicos, mas Pietroforte e Lopes (2005) esclarecem que não é necessário que seja assim e, com um exemplo que opõe “facão” a “punhal” em um poema específico de João Cabral de Melo Neto, que incluem aspectos subjetivos e conotativos, realizam um procedimento que parte de um texto (*parole*) e considera as oposições sêmicas e os próprios sistemas virtuais de escolhas a partir daí. Ou seja, dentre os inúmeros possíveis sistemas imagináveis para a análise do valor de um item lexical, é o sintagma específico do texto que reduz as possibilidades de escolha àquelas pertinentes, de acordo com o contexto, muito embora nem os autores tenham explicitado esse ponto de vista.

Retomando a tabela 1, entendemos que o argumento de que a altura da copa é um dado contínuo e não uma oposição binária não encontra eco na definição do item lexical “cartola” em relação àqueles que lhe são semanticamente próximos. “Cartola” é definido em função de uma série de outros itens de vestuário que lhe são concorrentes, em um sistema que não é abstrato, geral e universal, como nos induz a pensar as exposições a respeito da semântica lexical. Ao contrário, sua significação é determinada em um contexto onde a questão não era a escala contínua das copas dos chapéus: ou eram de copa alta ou de copa baixa, em que os valores “alta” e “baixa” são definidos em função de outro, dentro daquele contexto, não havendo qualquer sentido em criarmos uma nova tabela opondo esses dois itens lexicais - “alta” e “baixa” - de um ponto de vista geral, dicionarizado.

A questão relevante com a cartola, entretanto, não é a copa alta em si, mas aquilo que ela representa, em outras palavras, suas relações figurativas. A cartola, tomando um contexto específico, pode representar poder, riqueza, sofisticação, formalidade e aciona uma série de associações de tempo (eventos sociais formais, início do século XX), espaço (salões de recepção, ocidente) e atores (homem, burguês). Entretanto, a altura da copa isoladamente não representa todas essas coisas; isso funciona apenas no sintagma em que ela se insere, que inclui os outros elementos da cartola (material, cores, abas, estado de conservação) e do traje. Uma cartola de palha com uma fita colorida certamente aciona significados completamente distintos e poderia nem ser denominada cartola, a depender do contexto. A virtualidade do sistema não implica em considerar *todas* as inúmeras possibilidades imagináveis, mas aquelas que fazem sentido em um determinado contexto - que em si já são bastante numerosas. Essa é a linha seguida por Umberto Eco (1979).

## **A CIÊNCIA EXPRESSA NO FIGURINO DE 2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**

Nosso foco de interesse agora está em investigar algumas peças do figurino da segunda parte do filme *2001: uma odisseia no espaço*<sup>2</sup>, de modo a operacionalizar, a título de exemplificação, as proposições teóricas apresentadas em nossa revisão inicial, com o recorte específico dos significados atribuídos à ciência nesse contexto. O figurino do filme foi completamente produzido por Hardy Amies (Bernstein, 2000), estilista oficial da rainha britânica Elizabeth II desde o início de seu reinado até 1989. De acordo com

Bernstein (2000), Kubrick escolheu Amies em detrimento de outras opções de estilistas com tendências tidas como mais modernas na época, temendo que o resultado final pudesse parecer pouco sério.

Um filme de ficção científica, com uma história situada em um futuro avançado mais de 30 anos, pressupõe mudanças imaginadas em diversos aspectos da vida cotidiana. O traje dos personagens certamente é um deles. A previsibilidade no universo da moda é bastante complexa, ainda mais quando tratamos de uma distância cronológica de três décadas. Porém, justamente por isso, a concepção do figurino nesse tipo de obra é geralmente reveladora. Algo que fica imediatamente claro é que Kubrick não quis ousar nesse sentido. Os trajes masculinos, retratados na figura a seguir, são muito semelhantes aos ternos usados na década de 1960.

**Figura 1:** trajes masculinos formais em *2001: Uma Odisseia no Espaço*.



Fonte: 2001: Uma Odisseia no Espaço<sup>2</sup>

Podemos observar um mecanismo de construção contrafactual típico da ficção científica. Esses trajes diferem dos ternos convencionais da época em dois pontos cruciais: não possuem gravata, que é substituída por um broche, e possuem uma camisa com a mesma padronagem de tecido que o paletó e a calça. Em trajes formais, as possibilidades de variação são limitadas e é interessante notar que o padrão proposto se repete em todos os personagens - o americano Floyd, o cientista russo e seus companheiros cientistas. Mais interessante, porém, é o pressuposto de que no futuro ano de 2001 os cientistas costumassem usar trajes formais, o que mostra que a ficção pode ser menos imaginativa do que a própria história.

Há um traje no filme que guarda relação especial com as sequências que se dão ao som da valsa *Danúbio Azul*. Logo que ingressamos no interior do avião espacial, a primeira cena que presenciamos é a da caneta flutuando no ar. Uma comissária de bordo adentra no ambiente, coloca a caneta no bolso de Floyd e desliga seu monitor de TV; após a

longa acoplagem à estação orbital girante, vemos Floyd chegando ao saguão da estação espacial, acompanhado de uma comissária de bordo em um elevador (figura 2).

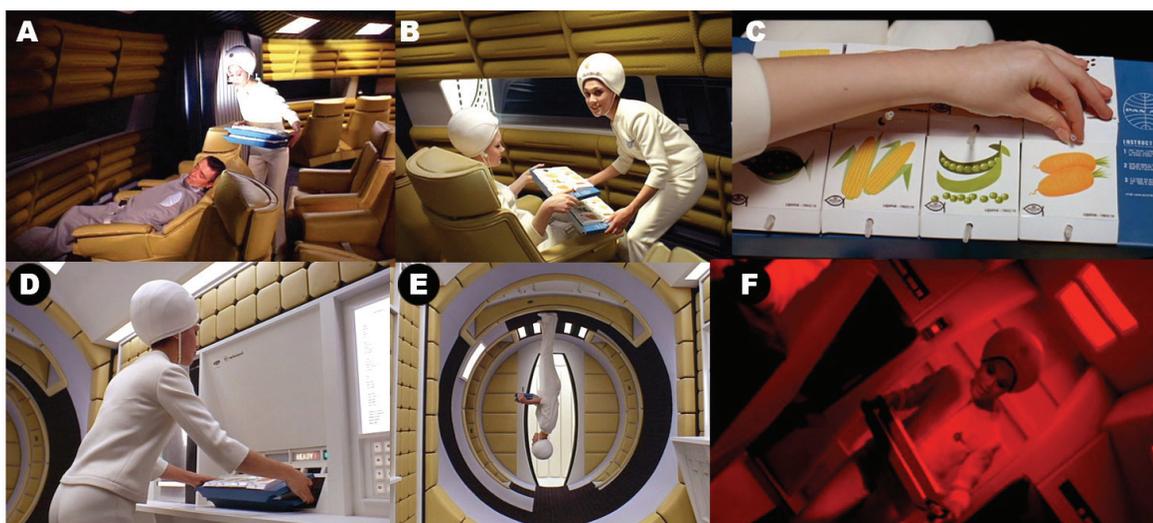
**Figura 2:** uniformes das funcionárias das espaçonaves (esquerda) e da estação espacial (direita).



Fonte: 2001: Uma Odisseia no Espaço<sup>2</sup>

Os trajes vistos na figura 2, assim como alguns produzidos por Amies para a monarca britânica, articulam modernidade e alegria com uma atitude contida, como nos aponta Sudjic (2010). Os cortes das roupas são retos, não há botões ou quaisquer acessórios aparentes e não há qualquer espécie de apelo à revelação do corpo. Ao mesmo tempo, não são trajes convencionais, corriqueiros. Chamam a atenção pelo contraste que estabelecem com o comum, em uma medida calculada, ocupando a atenção sem provocar surpresa excessiva.

O foco está no primeiro traje, que é usado pelas comissárias de bordo da empresa *PanAm*. Esse é o modelo de uniforme que ocupa mais tempo de narrativa (Figura 2, esquerda) e aparece sempre com a valsa ao fundo. Ele é usado por três comissárias de bordo em duas espaçonaves: uma delas no avião espacial que transporta Floyd à estação orbital e duas outras comissárias no módulo que o transporta até a Lua. A imagem da esquerda da figura 2 corresponde à cena em que a comissária adentra a cabine para guardar a caneta flutuante. Outras importantes sequências dão destaque à atuação das comissárias, conforme a figura a seguir.

**Figura 3:** cenas que destacam o figurino das comissárias de bordo.

Fonte: 2001: Uma Odisseia no Espaço<sup>2</sup>

A figura 3 mostra a série de eventos: (A) uma comissária tenta oferecer a bandeja de alimentos do serviço de bordo a Floyd, mas ele está dormindo; (B) uma comissária serve alimento à outra; (C) um *close* é dado na bandeja; (D) a comissária vai até a copa da nave e retira mais bandejas de uma máquina; (E) ela caminha por um compartimento redondo, e fica de ponta cabeça, evidenciando o efeito de imponderabilidade no ambiente; (F) ela ingressa na cabine dos pilotos para servi-los. Na sequência da cena anterior, ela aparece de ponta cabeça e um giro lento de câmera a coloca novamente de cabeça para cima. Assim, nesses momentos, as comissárias evidenciam os fenômenos interessantes da vida na ausência de peso, com canetas flutuantes, caminhadas pelas paredes e alimentos consumidos com canudinhos, ao mesmo tempo que reafirmam a domínio humano sobre essas condições adversas, com todo o conforto e hospitalidade que permitem que Floyd esteja sempre em um sono tranquilo.

Seu traje branco, sóbrio e asséptico causa pequena estranheza, sobretudo pela estética incomum da boina que oculta completamente os cabelos e que é presa por um elástico, possivelmente para que a imponderabilidade gravitacional não permita fios de cabelo voando pelos acolhedores ambientes das espaçonaves. Leeuwen aponta que:

Na sociedade de consumo ocidental contemporânea, a cor também significa identidades, mas com uma série de diferenças significativas. 1. As identidades significadas são instáveis. Elas podem ser feitas e refeitas. Como os bens de consumo que usamos para expressá-los, são descartáveis e substituíveis. 2. Os aspectos da identidade significada não são o gênero, a idade, a classe, etc., mas os “traços de personalidade”, tais como “aventureiros”, “calmos”, etc. 3. Os sinais de cor usados não são arbitrários, mas motivados. Eles são vivencia-

dos não como se “sempre estivessem lá”, mas como “sempre novo” e uma criação única do produtor do signo. (2005, p. 61)

Nesse sentido, a simplicidade, despojamento e sobriedade, figurativizados na cor branca do traje das comissárias, contrastam com a multiplicidade de cores e materiais da luxuosa (mas não exuberante) decoração interna dos veículos. O traje, que cobre todo o corpo e os cabelos, com seu corte reto e aspecto funcional, despersionaliza as comissárias, tornando-as um elemento genérico, cuja função fundamental é servir, não integrando o protagonismo da odisseia científica que se apresenta. Em reforço a isso, é interessante notar que em nenhuma cena Floyd interage com elas. Está sempre dormindo e ignora sua presença.

Nota-se, de imediato, o contraste com o uniforme das comissárias da mesma empresa, retratado no filme *Prenda-me se for capaz*<sup>3</sup>. Nesse filme, os uniformes são aqueles usados em 1963 (Figura 4). Embora ambos sejam trajes profissionais, interpretamos que em *2001: uma odisseia no espaço* o aspecto utilitário e operacional está muito mais acentuado, em detrimento de imperativos estéticos. O uniforme de *2001: uma odisseia no espaço* foca na mobilidade em ambiente de imponderabilidade com o uso de calças, cabelos presos, blusa de corte reto, sapatilhas, zíperes, ausência de luvas etc. O uniforme retratado em *Prenda-me se for capaz*, por sua vez, possui aspectos de apelo estético, como as cores e o contraste, o paletó ajustado na cintura, golas, bolsos e botões, sapatos e os cabelos soltos sob a boina.

**Figura 4:** uniforme das comissárias da *PanAm* em 1963, conforme o filme *Prenda-me se for capaz*.



Fonte: *Prenda-me se for capaz*<sup>3</sup>.

A modernidade sóbria e discreta dos figurinos de *2001: uma odisseia no espaço* pode ser também comparada com um sistema de possibilidades de uniformes femininos em outros filmes espaciais, com personagens que representam papéis diferentes, o que certamente é um forte fator de distinção, mas também em função de uma visão mais ampla a respeito da relação entre futuro, ocupação do espaço e civilização.

**Figura 5:** alguns figurinos femininos de filmes e séries espaciais: (A) Barbarella<sup>4</sup>, (B) Tenente Uhura<sup>5</sup>, (C) Tenente Ripley<sup>6</sup> e (D) Princesa Leia<sup>7</sup>.



Fonte: Barbarella<sup>4</sup>, Jornadas nas Estrelas<sup>5</sup>, Alien o 8º passageiro<sup>6</sup>, Guerra nas Estrelas<sup>7</sup>

O uso de marcadores com traços distintivos binários, derivados da semântica lexical de Pottier permitiria, teoricamente, caracterizar um elemento lexical em função de sua distinção com outros, dentro de um mesmo sistema. Se na prática isso não é tão simples mesmo para o léxico de uma linguagem verbal, no caso mais complexo de um figurino, fica claro que é inviável imaginar que qualquer conjunto de traços, marcados com presença ou ausência, possa caracterizar completamente um traje. Ainda assim, acreditamos que o modelo é útil na medida em que não pretenda caracterizar completa e univocamente um item lexical, mas sim elucidar algumas oposições de valores em relação a um sistema relevante de itens comparáveis. No nosso caso, conforme apontamos, elegemos exemplos de personagens femininas de filmes espaciais, mas, mesmo assim, a disparidade é muito grande a ponto de podermos falar em uma proximidade lexical como aquela usada nos exemplos da semântica, em que os termos comparados são quase sinônimos. De todo modo, conseguimos salientar alguns aspectos importantes que podem ser considerados na análise da relação entre as figuras e os temas relacionados à actorialização, ao menos no que se refere ao papel desempenhado pelo figurino nesse processo. Podemos nos reportar ao pequeno conjunto de exemplos apresentados na tabela a seguir.

**Tabela 2:** exemplos de traços distintivos na comparação entre figurinos.

	Saia/Vestido	Calça	Acessórios	Distintivos	Justa	Braços	Pernas	Barriga	Formal	Profissional	Sofisticado
<b>2001 Odisseia</b>	-	+	-	+	-	-	-	-	+	+	-
<b>Barbarella</b>	-	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+
<b>Tenente Uhura</b>	+	-	-	+	+	-	+	-	+	+	-
<b>Princesa Leia</b>	+	-	+	-	-	-	-	-	+	-	+
<b>Tenente Ripley</b>	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-	-

Fonte: Autores

A tabela traz categorias diversas de traços distintivos. Os primeiros se referem a peças de vestuário - a presença de calça comprida e saia/vestido. Cada uma dessas peças, por sua vez, possui seus próprios aspectos. Há uma figurabilidade presente em cada uma delas e no conjunto como um todo. Por exemplo, a presença de distintivos em uma blusa ou em um chapéu implica vinculação institucional ou caráter profissional ao traje. Outro aspecto que pode ser considerado é a relação entre as partes do corpo que são exibidas ou ocultadas, assim como o fato da roupa ser mais folgada ou justa, evidenciando ou ocultando as formas do corpo. Além de aspectos ligados à sensualidade, tais traços implicam em valores semânticos ligados à formalidade/informalidade, espaço público/espço privado, atividade/passividade, entre outros. Outros elementos importantes a serem levados em conta são as cores, as texturas, a complexidade dos cortes e dos acessórios.

Em nossa análise específica, se os figurinos de personagens de outros filmes não bastam para caracterizar a significação daqueles presentes em *2001: uma odisseia no espaço*, ao menos permitem estabelecer algumas relações por oposição, suscitando questões acerca do significado dos trajes usados pelas personagens no contexto mais amplo da obra. Em comparação com outros trajes de filmes espaciais, verificamos alguns aspectos que ajudam a confirmar essas observações. A cor escolhida para o uniforme é branca, certamente uma escolha que tende mais para o sóbrio do que para o chamativo. Outros uniformes usados por funcionárias também optam por cores pouco vibrantes e com tendências suaves, como o rosa e o bege. A presença de boinas ou chapéus em todos eles, em contraste com os dos outros filmes, sugere formalidade e passividade, em

oposição a uma atividade física movimentada. As roupas não são justas, nem excessivamente folgadas e também não expõem qualquer parte do corpo além de mãos e cabeça, exceto a metade posterior do antebraço, em um comprimento de manga justificável em função da funcionalidade específica do trabalho. O traje não pode ser considerado sofisticado. Seu corte é simples e não há dobras ou acessórios. Sequer existem botões ou cintos aparentes e a blusa é desprovida de bolsos ou gola. A calça também não possui bolsos ou quaisquer adereços. Não há efeitos estéticos como transparência, brilho, contraste, texturas, babados ou sobreposições. Tudo concorre para a ideia de um traje funcional, profissional, genérico, produzido para tornar seu usuário quase invisível, como parte da paisagem. A boina, como elemento que mais chama atenção, por outro lado, ao ocultar completamente os cabelos contribui com esse processo de atenuação da individualidade.

As sapatilhas aderentes (Figura 6), para uso em condição de imponderabilidade, possuem um cano alto, são flexíveis, totalmente brancas e feitas aparentemente de couro macio. Possuem o logotipo da empresa de aviação e os dizeres “*grip shoes*”. Além disso não possuem fechos, aberturas, saltos ou apliques, ou quaisquer elementos de apelo estético, aproximando os sapatos aos usuais calçados projetados para uso hospitalar. A cor branca, somada ao uniforme como um todo, traz conotação de assepsia e higiene e ajuda a constituir a ênfase absoluta nos valores de uso da peça.

**Figura 6:** sapatilhas das comissárias (esquerda) e a caneta de Floyd (direita).



Fonte: 2001: Uma Odisseia no Espaço<sup>2</sup>

Pode ser interessante confrontar isso com as conotações de outros objetos que emprestam sentido a atores do discurso. Observemos a caneta flutuante de Floyd, que aparece na mesma sequência. Podemos perceber que os dois itens têm investimentos

semânticos de tecnologia, formalidade e profissionalismo, aspectos que são associados aos dois personagens. Entretanto, a caneta também traz conotações não presentes na sapatilha: a sofisticação, o luxo, a sabedoria que dão a Floyd os contornos adequados; e o diferencia, ao passo que o uniforme das comissárias as mantém no patamar de serviços anônimas e indiferenciáveis.

**Tabela 3:** traços semânticos associados à sapatilha e à caneta.

	Sapatilha	Caneta
<b>Tecnologia</b>	+	+
<b>Formalidade</b>	+	+
<b>Profissionalismo</b>	+	+
<b>Sofisticação</b>	-	+
<b>Luxo</b>	-	+
<b>Sabedoria</b>	-	+

Fonte: Autores

A escolha do figurinista, nesse contexto, dificilmente poderia ser mais feliz. A sobriedade e a sofisticação contida de Hardy Amies ajudam a imprimir a ideologia da tradição civilizatória da cultura britânica. No filme não há violência nem sexualidade apelativa nos humanos evoluídos da era espacial, que trocaram a resolução de conflitos na base de golpes de osso (encenado pelos homínidos ancestrais do início do filme) por cordiais e cautelosas conversas em torno de assuntos potencialmente polêmicos com as contrapartes russas, igualmente civilizadas. A ideologia presente nos uniformes, nos corredores, nos ambientes e nos móveis com aspecto sobriamente moderno procura nos convencer da possibilidade real desse programa civilizatório. As comissárias de bordo, com seus uniformes brancos, estão lá para mostrar como será o futuro civilizado despido de qualquer traço animalesco e para trazer ao espectador a vontade de chegar até lá.

## CONCLUSÃO

Buscamos evidenciar a importância da retomada de contribuições da linguística para a análise fílmica, em especial os esforços interpretativos que tomam como objeto os figurinos cinematográficos. Particularmente, propomos uma releitura da noção barthesiana de sistema em diálogo com o modelo da semântica lexical de Pottier, visando atenuar suas pretensões totalizantes e apresentar como, em termos contextuais, tal “síntese” teórica pode enriquecer o processo interpretativo de textos fílmicos concretos.

Consideramos a validade dos instrumentos teóricos mobilizados condicionada pela compreensão de que o sistema não consiste em um conjunto inumerável e abstrato de possibilidades, mas em um espaço virtual e delimitado de possibilidades que, ao mesmo tempo, é determinado e determina, dialeticamente, o contexto do sintagma específico que se pretende analisar. Compreendemos essa imbricação sistema-sintagma, dada pelo contexto de uma fala determinada (como querem os adeptos da análise de discurso), enquanto passível de análise por meio da perspectiva teórica aqui apresentada, com a ressalva de se observar o alcance limitado à situação de fala, sem se pretender construir um sistema abstrato de significados dicionarizados e aplicáveis genericamente, como deseja Barthes (ano). É nesse sentido que procuramos aplicar tais elementos à análise cinematográfica, considerando o filme não como uma obra passível de transposição a um conjunto de textos verbais - de modo a reduzi-lo a um texto em sentido *stricto sensu* -, mas em sua formulação complexa, na qual as imagens e os sons representam sistemas de signos diversos e multifacetados (tais quais cenário, figurino, tomadas, trilha musical, efeitos sonoros etc.) e, portanto, requerem abordagens interpretativas que respondam à sua complexidade.

Tais instrumentos, como vimos, podem oferecer um recorte específico, como o que desenvolvemos aqui em relação aos papéis sugeridos da ciência em relação a noções de progresso e civilização. Cabe mais uma vez recordar que há diversos outros elementos de significação que concorrem para essa análise, sendo que pretendíamos demonstrar aqui que um elemento como o figurino - quando examinado de forma relativamente isolada - permite estabelecer interpretações de considerável alcance, que está longe de ser esgotado nos desdobramentos que apontamos. Pode-se argumentar a partir da análise, por exemplo, que questões situadas na intersecção de ciência e gênero são tangenciadas, no filme, de modo a colocar as mulheres em posição desfavorável em relação às figuras masculinas, em que pese a presença lateral de mulheres cientistas em algumas poucas cenas. Um aprofundamento da análise aqui realizada poderia trazer elementos para a discussão de tal hipótese, em um trabalho futuro.

## REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José C.  $E=mc^2$ . In: EINSENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 7-10.
- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALEFATO, Patrizia. **The Clothed Body**. Oxford; New York: Berg, 2004.
- CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- CIDREIRA, Renata P. **Os sentidos da moda**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BERNSTEIN, Jeremy. How about a little game? In: SCHWAN, Stephanie (Org.). **The making of 2001: a space odyssey**. New York: The Modern Library, 2000. p. 68-93.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2009.
- ECO, Umberto. **A theory of semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTES, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- LEEUWEN, Theo van. **Introducing Social Semiotics**. London; New York: Routledge, 2005.
- PIASSI, Luis Paulo de Carvalho. **Interfaces didáticas entre cinema e ciência: um estudo a partir de "2001: uma odisséia no espaço"**. São Paulo: Livraria da Física, 2013.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim; Lopes, Ivã Carlos. Semântica Lexical. In: Fiorin, José Luiz (Org.). **Introdução à linguística volume II: princípios de análise**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-136.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## NOTAS

- 1 Esse trabalho é versão de um segmento da tese de livre-docência de Luis Paulo de Carvalho Piassi, posteriormente publicado em livro, pela Editora Livraria da Física (Piassi, 2013). A tese encontra-se publicamente disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/100/tde-29082016-161259/pt-br.php>. Financiamento e apoio: CNPq
- 2 “2001: A Space Odyssey” (1968) - Direção: Stanley Kubrick.
- 3 “Catch Me If You Can” (2002) - Direção: Steven Spielberg.
- 4 Personagem de Barbarella (1968) - Direção: Roger Vadim. Lançado no Brasil como Barbarella.
- 5 Personagem de Star Trek (1966) - Direção: Gene Roddenberry. Lançado no Brasil como Jornada nas estrelas.
- 6 Personagem de Alien (1979) - Direção: Ridley Scott. Lançado no Brasil como Alien, o oitavo passageiro.
- 7 Personagem de Star Wars (1977) - Direção: George Lucas. Lançado no Brasil como Guerra nas estrelas.

Artigo recebido em 24 de julho de 2017.

Artigo aceito em 25 de setembro de 2018.