



Um olhar semiótico sobre o efeito rashomon

A semiotic view at the rashomon effect



Aline Aparecida dos Santos¹

Ana Silvia Lopes Davi Médola²

¹ Doutoranda em Comunicação pela UNESP/Bauru. Mestra em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP/Araraquara. Bacharel em Comunicação Social (Rádio e TV) pela UNESP/Bauru. É membro do GEA (Grupo de Estudos do Audiovisual, UNESP). Atua nas áreas de Comunicação e Semiótica discursiva com ênfase em Enunciação audiovisual. Contato: aline.a.santos@unesp.br

² Livre-Docente em Comunicação Televisual pela UNESP/Bauru, onde está lotada no Departamento de Comunicação Social atuando como professora no Curso de Comunicação: Rádio, Tv e Internet. Nas atividades de pesquisa, é líder do Grupo de Estudos Audiovisuais (GEA) da UNESP e membro do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC-SP, FFLCH-USP, CNRS/Paris). A produção científica está concentrada nos estudos da comunicação, televisão, semiótica da linguagem e audiovisual e registrada em capítulos de livros e artigos publicados em periódicos científicos. Contato: ana.silvia@unesp.br

Resumo: O efeito rashomon se caracteriza como uma narrativa que apresenta diversos pontos de vista contraditórios sobre um mesmo assunto, que convergem para um final inconclusivo. Esse conceito surgiu baseado no filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, objeto de estudo deste trabalho. O filme é analisado por meio de conceitos da semiótica discursiva, como as noções de credulidade e credibilidade e os elementos da sintaxe discursiva. As variações nos pontos de vista e perspectivas ao longo da narrativa fílmica corroboram para a construção dos efeitos de sentido de objetividade e subjetividade, que por sua vez configuram os contratos enunciativos.

Palavras-chave: efeito rashomon; semiótica discursiva; enunciação audiovisual.

Abstract: The Rashomon effect is characterized as a narrative that presents several contradictory points of view on the same subject, converging to an inconclusive ending. This concept emerged based on the film *Rashomon* (1950), by Akira Kurosawa, the object of study in this paper. The film is analyzed through concepts of discursive semiotics. The notions of credulity and credibility and the elements of discursive syntax, as well as the variations in the points of view and perspectives throughout the film narrative, corroborate for the construction of a sense of objectivity and subjectivity, which, in turn, configures the enunciative contracts.

Keywords: Rashomon effect; discursive semiotics; audiovisual enunciation.

Introdução

Entre as diversas abordagens que estudam o efeito rashomon, há um consenso em defini-lo como uma combinação de diferentes perspectivas sobre um fato com a ausência de evidências que comprovem ou refutem qualquer uma das versões, convergindo para um final inconclusivo. O termo nasceu em referência ao filme *Rashomon* (1950), do cineasta japonês Akira Kurosawa, que é baseado nos contos *Dentro do bosque* (1921) e *Rashomon* (1915), do escritor Ryunosuke Akutagawa – inspirados, por sua vez, em duas breves narrativas do século XII, *Sobre o ladrão que vê cadáveres no portal Raseimon* e *Do homem que acompanhava a mulher para a terra de Tanba e foi amarrado na mata de Ooe*, compilados sob o título de *Konjaku Monogatari*.

O filme *Rashomon* apresenta a seguinte trama: durante uma forte tempestade, um lenhador, um monge budista peregrino e um plebeu estão abrigados nas ruínas do Portão de Rashomon³. O lenhador e o monge relatam ao plebeu os detalhes do julgamento do ladrão-samurai Tajomaru, acusado de estuprar uma mulher chamada Masako e de assassinar o marido dela, o samurai Takehiro. Os depoimentos sobre o crime (versões do lenhador, do monge, do policial que capturou Tajomaru, do réu Tajomaru, da mulher Masako e do próprio Takehiro por meio de uma evocação mediúcnica) são apresentados em flashbacks. As versões são contraditórias, de forma que os personagens tendem a exacerbar as suas próprias participações nos fatos e depreciar as dos outros. A narrativa se desenvolve em torno da questão: quem matou o samurai Takehiro? De acordo com Duarte (2012), é possível identificar algumas possíveis motivações do interesse de Akira Kurosawa sobre esse tema:

A sociedade japonesa estava às voltas com questões morais e políticas muito candentes, assim, o filme sugere que não existem simples alternativas duais, entre o bem e o mal. O enredo abre-se para uma viagem de nuances entre as duas posições morais, ambas aparentemente justificáveis, desdobramento da desordem moral, da mescla caótica entre cultura nipônica e cultura ocidental, produto de um povo desgarrado, verdades distorcidas, tantos aspectos de uma sociedade que labuta para reconstruir o seu interior, mas que também é animada por uma forte vitalidade e o desejo de sucesso. (DUARTE, 2012, p. 170)

O conceito inaugurado pelo filme influenciou uma extensa variedade de trabalhos subsequentes, tanto midiáticos quanto acadêmicos, como o do antropólogo

³ Nome do portão que, na Era Heian (794-1192), se situava na entrada principal da capital, atual Quioto.

americano Karl G. Heider (1988) sobre quando os etnógrafos discordam acerca de suas experiências sobre uma mesma cultura. Também é explorado pela psicologia e sociologia, inclusive sendo empregado por juízes e advogados em julgamentos, quando há contradição entre testemunhas. Mas, principalmente, o efeito rashomon influenciou produções audiovisuais. São exemplos de: filmes, *Courage Under Fire* (Coragem sob Fogo, 1996), de Edward Zwick, *Virumaandi* (2004), de Kamal Haasan, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (Ghost Dog: Matador Implacável, 1999), de Jim Jarmusch, *Hero* (Herói, 2002), de Zhang Yimou; de séries de televisão: *The Affair* (Showtime, 2014), *One Night* (BBC, 2012); de episódios de programas televisivos de diversos gêneros, alguns sendo homenagens, *Frasier*, *How I Met Your Mother*, *The X-Files*, *Arrested Development*, *Criminal Minds*, *CSI: Crime Scene Investigation*; de animações, *South Park*, *Animaniacs*, *SpongeBob SquarePants*, *The Simpsons*; e jogos de videogame: *Ace Attorney* (Capcom, 2001), entre outros.

Em 1951, o filme *Rashomon* foi apresentado no Festival de Veneza e ganhou o Grande Prêmio, sendo então responsável pela divulgação do cinema japonês no âmbito mundial. Posteriormente, foi indicado e premiado em diversos festivais⁴.

O efeito rashomon instiga questionamentos acerca da validade de um testemunho, da memória, da credibilidade e da credulidade, da objetividade ou subjetividade dos relatos e da capacidade humana de manipular as informações em causa própria. Em torno da produção de sentido desse efeito no filme *Rashomon*, partindo dos pressupostos da semiótica discursiva, levanta-se algumas questões sobre: as variações de ponto de vista; as diversas perspectivas adotadas; a relação entre enunciador e enunciatário; a construção ou desconstrução da credibilidade dos atores no nível discursivo; as modalidades veridictórias e epistêmicas que remetem à relação entre o saber e o crer; os percursos temáticos e figurativos. A partir desses pontos, é possível identificar os efeitos de sentido criados no âmbito da veridicção e as especificidades da linguagem audiovisual, buscando definir ao menos alguns dos procedimentos enunciativos que constituem o efeito rashomon.

A análise é composta por conceitos provenientes da teoria semiótica greimasiana que permitiram uma abordagem mais complexa do efeito rashomon,

⁴ *Rashomon* foi indicado e premiado em diversos festivais, como: *Blue Ribbon Awards* (1951), vencedor na categoria de melhor roteiro; *Mainichi Eiga Concours* (1951), na categoria de melhor atriz (Machiko Kyô); *National Board of Review* (1951), categorias de melhor diretor e melhor filme estrangeiro; *Festival Internacional de Cinema de Veneza* (1951), recebeu o Leão de Ouro e *Italian Film Critics Award*; ganhou o Oscar Honorário de Melhor Filme Estrangeiro (1952); *Oscar* (1953), indicado na categoria de melhor direção de arte em preto e branco (So Matsuyama e H. Motsumoto); *BAFTA* (1953), indicado na categoria de melhor filme de qualquer origem (Japão); *Directors Guild of America* (1953), indicado na categoria de realização diretorial ressaltável no cinema.

que embora na sua definição pareça simples, na sua execução torna-se complexo. Entre os conceitos utilizados está o de discursivização da narrativa, que consiste em indicar os elementos mais superficiais nela presentes: na sintaxe temos o tempo (temporalização), o espaço (espacialização) e a pessoa (actorialização); na semântica discursiva, os temas (tematização) e as figuras (figurativização). Esses elementos são instaurados na narrativa e corroboram para o efeito estudado.

Os conceitos de enunciação/enunciado e enunciador/enunciatório estão na base da análise. Observa-se como os conceitos de veridicção e julgamento epistêmico caracterizam os contratos, enquanto os conceitos de ponto de vista e perspectiva viabilizam os arranjos, que por sua vez definem como os efeitos de sentido de objetividade e subjetividade são criados. A partir desses conceitos, foi possível investigar um objeto complexo, que é um filme e que produz um tipo de efeito de sentido muito específico.

Um dos caminhos para identificar os mecanismos enunciativos que constituem o efeito rashomon é analisar o que Barros (2002) descreve como percurso temático da comunicação, que consiste na relação de caráter persuasivo que ocorre entre o enunciador, que assume a função de destinador/manipulador e o enunciatório, que por sua vez torna-se destinatário/sujeito. A manipulação objetiva gera um fazer-fazer (fazer pragmático) e a persuasão um fazer-crer (fazer cognitivo). No nosso caso, estamos lidando com um fazer do tipo cognitivo, que consiste em “[...] uma transformação que modifica a relação de um sujeito com um objeto-saber⁵, aí estabelecendo seja uma disjunção, seja uma conjunção. Os estados cognitivos – ou posições cognitivas – obtidos então graças ao jogo do ser e do parecer, articulam-se conforme o quadrado semiótico das modalidades veridictórias [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 65).

As modalidades veridictórias tratam do esquema da manifestação parecer/não-parecer em relação com o esquema da imanência ser/não-ser do discurso. Nessa relação, o enunciador, por meio do fazer persuasivo, é o responsável por determinar a manifestação (fazer-saber/fazer-crer) e o enunciatório, por meio do fazer interpretativo (crer-ser/crer-parecer), determina a imanência ao passar de uma

⁵ Na semiótica discursiva, o termo “saber” pode ser reconhecido de duas formas: como uma competência modal /saber/ e como objeto-saber, que consiste em uma informação ou mensagem transmitida. Aqui, o saber será identificado como um objeto-saber (a narrativa do filme), que é transmitido na relação intersubjetiva entre destinador (enunciador) e destinatário (enunciatório) do filme. Já na narrativa desenvolvida no filme, também temos uma circulação de um saber, que consiste na informação sobre quem é o assassino de Takehiro.

posição a outra, fazendo sucessivamente a asserção de um e outro desses modos de existência (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 533).

Essa relação intersubjetiva apresenta-se como um contrato de veridicção, que é um acordo que pode ser implícito ou explícito, que objetiva estabelecer uma convenção entre os sujeitos da comunicação em relação ao estatuto veridictório do discurso enunciado (dizer-verdadeiro), este sendo o lugar em que estão inseridas as condições e marcas desse contrato. Greimas explica que:

Se a verdade é apenas um efeito de sentido, conclui-se que sua produção consiste no exercício de um fazer particular, um *fazer-parecer-verdadeiro*, isto é, a construção de um discurso cuja função não é o dizer verdadeiro, mas o parecer-verdadeiro. Esse parecer não visa mais, como no caso da verossimilhança, à adequação ao referente, mas à adesão da parte do destinatário a quem se dirige, e por quem procura ser lido como verdadeiro. Tal adesão, por sua vez, só pode ser obtida se corresponder à sua expectativa; ou seja, a construção do simulacro da verdade é fortemente condicionada não diretamente pelo universo axiológico do destinatário, mas pela representação que dele fizer o destinador, artífice de toda manipulação e responsável pelo sucesso ou fracasso de seu discurso. (GREIMAS, 2014, p. 122)

Logo, a categoria da veridicção refere-se ao saber compartilhado ou não entre os sujeitos a respeito dos objetos em comum, em uma relação que institui o parecer-verdadeiro, sendo do destinador a responsabilidade pela construção do simulacro da verdade que deve atender ou não às expectativas do destinatário.

Já as modalidades epistêmicas, que estabelecem as diversas posições do crer, ocorrem a partir de um contrato fiduciário (BERTRAND, 2003). Essas modalidades exprimem a relação que o sujeito cognitivo mantém com o seu objeto de conhecimento, sob a forma do juízo que faz a respeito dele: certo, incerto, provável ou improvável. Esses termos, no quadrado semiótico, podem ser considerados como um valor modal ou como uma estrutura modal (Figura 1):

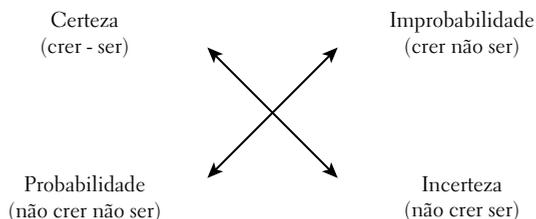


Figura 1: Modalidades epistêmicas.
Fonte: Greimas e Courtés (2011).

Além disso, o ato epistêmico é uma sintaxe de reconhecimento e de identificação que parte de uma comparação entre os valores veridictórios propostos (manifestação) e os valores revelados (imanência), culminando na transformação dos modos juntivos do sujeito em relação à “verdade”: da dúvida à certeza, do negado ao admitido e assim por diante. Em *Rashomon*, esses julgamentos epistêmicos ocorrem logo após a exposição dos depoimentos, que veremos mais adiante. Para Greimas:

Notar-se-á que, diferentemente das modalidades aléticas, por exemplo, em que a oposição possível/impossível corresponde a uma contradição que exclui qualquer terceiro termo, a categoria epistêmica comporta apenas oposições graduais e relativas que permitem a manifestação de um grande número de posições intermediárias. Esse estatuto particular das modalidades epistêmicas abre simplesmente uma nova problemática, a da competência epistêmica: o juízo epistêmico não depende somente do valor do fazer interpretativo que se supõe o preceda (isto é, do saber que incide sobre as modalizações veridictórias do enunciado), mas também – numa medida a ser ainda determinada – do querer-crer e do poder-crer do sujeito epistêmico. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 173)

Greimas apresenta nesse excerto duas informações importantes para este trabalho. Primeiro, o fato de as modalidades epistêmicas comportarem as posições graduais, já que em *Rashomon* o que ocorre é justamente o trânsito entre as posições incerto ou provável e não se chega no certo ou improvável. E segundo, a questão da competência epistêmica que diz respeito à credibilidade (“querer” e “poder” ser acreditado) e à credulidade (“querer” e “poder” crer). Um exemplo de como as modalidades veridictórias se manifestam são as narrativas de investigação policial típicas:

O romance policial tem como característica a exploração da modalidade veridictória do *segredo*, pois a narrativa é construída escondendo a identidade do criminoso, ou seja, fazendo com que determinado sujeito não pareça ser o culpado, mas seja. No entanto, as outras modalidades veridictórias também se fazem presentes no romance policial. A *mentira* (parecer e não ser) se manifesta em todos os suspeitos do assassinato, já que eles parecem ser culpados, mas não são. A *falsidade* (não parecer e não ser) se manifesta nos sujeitos interrogados pelo detetive, que não parecem e não são os criminosos, mas que estão envolvidos com o crime de certa forma. A *verdade* demora a se manifestar no romance policial, pois o sujeito criminoso não deixa parecer que ele é o culpado. [...] A função

do detetive no romance policial, portanto, é transformar o segredo (sobre a identidade do criminoso) em verdade e a mentira em falsidade. (MASSI, 2011, p. 47, grifo nosso)

Porém, observa-se que o filme *Rashomon* não corresponde à configuração narrativa canônica exposta. A princípio, mesmo que inicie na categoria do segredo e demonstre que seu objetivo é a identificação do assassino de Takehiro, o restante do percurso não ocorre da mesma maneira. Em seus depoimentos, todos os suspeitos afirmam ser o culpado pelo assassinato, ou seja, sabendo que somente uma pessoa pode ser o assassino, na maioria dos casos temos uma mentira (parecer e não ser). A própria vítima afirma que é também o assassino ao dizer que se suicidou. A princípio, o plebeu pode ser considerado um investigador, mas em certo ponto afirma que não se importa com a verdade. E o mais importante: todos os caminhos culminam em um final inconclusivo. Logo, o segredo não é desvendado.

Em *Rashomon*, o contrato entre enunciador e enunciatário, em relação ao filme, consiste em identificar a autoria do assassinato. O enunciatário é convidado a desvendar, junto com os actantes inseridos na narrativa, o segredo sobre o crime. Dessa forma, a intenção, a princípio, seria de fazer-parecer-verdadeira essa busca pelo assassino de Takehiro, mas logo esse contrato é quebrado e ao enunciatário são oferecidas as várias perspectivas e versões que tanto podem ser verdadeiras quanto mentirosas. No início, o lenhador oferece uma primeira versão sobre o crime, na condição de testemunha. Mas então, ao longo dos outros depoimentos, vemos que não há indícios que comprovem ou refutem qualquer uma das versões. Assim, temos a instauração e a manutenção da dúvida sobre os relatos e testemunhos apresentados e, dessa forma, não é possível identificar a “versão verdadeira” que revelaria a identidade do assassino. Para Fiorin:

[...] Esses diferentes mecanismos discursivos fazem parte de distintas estratégias de persuasão, que visam a revelar um fato (verdade ou falsidade) ou a dissimulá-lo, mas chamando atenção sobre ele (mentira ou segredo), a desvelar um significado ou a velá-lo. Com esses mecanismos, o enunciador consegue dois efeitos de sentido distintos: a franqueza ou a dissimulação. Esta deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar a ambiguidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la. (FIORIN, 2005, p. 40)

Neste trabalho, são observados os elementos que dizem respeito a uma combinação entre o desenvolvimento da narrativa, a instauração dos diversos

pontos de vista, dos percursos temáticos e figurativos responsáveis pela construção ou desconstrução da credibilidade dos depoentes e da produção de efeitos de objetividade e subjetividade dos testemunhos. A cada testemunho dado e a cada julgamento efetuado pelos sujeitos inseridos na narrativa, são fornecidos os subsídios para a construção dos efeitos de veridicção propostos.

Enunciação: ponto de vista e perspectiva

Para identificar esses procedimentos, retomamos as noções de ponto de vista e de perspectiva, conforme os verbetes do Dicionário de Semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2011). O ponto de vista é definido como “um conjunto de procedimentos utilizados pelo enunciador para fazer variar o foco narrativo, isto é, para diversificar a leitura que o enunciatário fará da narrativa, no seu todo, ou de algumas de suas partes” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 377), sendo necessária a mediação de um observador. Já a perspectiva é baseada na relação enunciator/enunciatário e diz respeito aos procedimentos de textualização: “a colocação em perspectiva consiste, para o enunciador, na escolha que é levado a fazer quando da organização sintagmática dos programas narrativos, tendo em conta as coerções da linearização das estruturas narrativas [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 367). Logo, a perspectiva se refere à escolha do programa narrativo que será privilegiado, e o ponto de vista diz respeito a quem é delegada a função de “contar” a história.

O ponto de vista está relacionado às debreagens e embreagens actanciais que podem ser manifestadas no texto em vários níveis. Greimas e Courtés esclarecem:

Partindo do sujeito da enunciação, implícito, mas produtor do enunciado, pode-se, pois, projetar (no momento do ato de linguagem ou do seu simulacro no interior do discurso), instalando-os no discurso, quer actantes da enunciação, quer actantes do enunciado. No primeiro caso, opera-se uma debreagem enunciativa, no segundo, uma debreagem enunciativa. Conforme o tipo de debreagem utilizado, distinguem-se duas formas discursivas, ou mesmo dois grandes tipos de unidades discursivas: no primeiro caso, tratar-se-á das formas da enunciação enunciada (ou relatada): é o caso das narrativas em “eu”, mas também das sequências dialogadas; no segundo, das formas do enunciado enunciado (ou objetivado), que é o que ocorre nas narrações que têm sujeitos quaisquer, nos discursos chamados objetivos [...]. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 96)

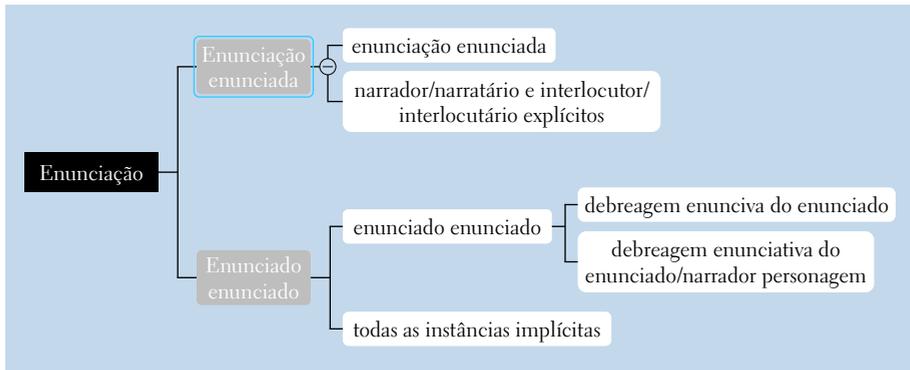


Figura 2: Esquema da enunciação.
Fonte: elaborada pelas autoras (2019).

As debreagens actanciais da enunciação ocorrem da seguinte forma: o sujeito da enunciação (enunciador/enunciatário) projeta no enunciado os actantes da enunciação, que podem ser: enunciador/enunciatário, narrador/narratário, interlocutor/interlocutário ou observador. Se esse actante é explícito e remete à instância da enunciação, o tipo de enunciado é o da enunciação enunciada.

Essa mesma estrutura ocorre também na instância do enunciado. Ou seja, ao observar a sintaxe discursiva de um texto e não identificar marcas que remetam à enunciação, temos um enunciado, e são projetados os mesmos tipos de actantes: enunciador/enunciatário, narrador/narratário, interlocutor/interlocutário. Logo, o primeiro passo para se desenvolver uma análise é definir qual instância está sendo abordada para que não haja confusão:

O reconhecimento desses simulacros, que são os enunciadores instalados no discurso, permite compreender o funcionamento das debreagens internas (de 2º ou 3º grau), frequentes nos discursos figurativos de carácter literário: a partir de uma estrutura de diálogo, um dos interlocutores pode facilmente “debrear”, desenvolvendo uma narrativa que instalara por sua vez, a partir de um actante do enunciado, um segundo diálogo, e assim por diante. [...] Notar-se-á aqui que cada debreagem interna produz um efeito de referencialização: um discurso de 2º grau, instalado no interior da narrativa, dá a impressão de que esta narrativa constitui a “situação real” do diálogo, e, vice-versa, uma narrativa desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 96)

Interessa-nos demonstrar como esses princípios são identificados no filme e como, em conjunto, produzem o efeito rashomon. A Figura 3 apresenta um esquema que demonstra os tipos de debreagens actanciais:

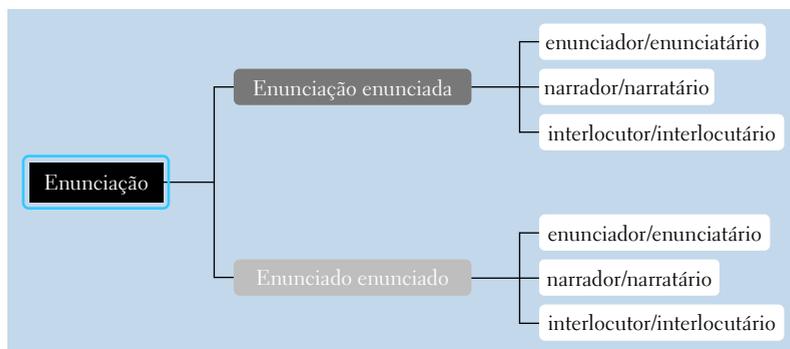


Figura 3: Esquema das debreagens actanciais.

Fonte: elaborada pelas autoras (2019).

Em *Rashomon*, não há efeitos de sentido que remetam à enunciação enunciada. Os actantes da enunciação, o enunciador e o enunciatário estão implícitos ao longo de toda a narrativa. Entretanto, no que diz respeito ao enunciado, o filme apresenta variações nos pontos de vista, que são responsáveis por efeitos de objetividade ou subjetividade e que apesar de contraditórios, podem, ambos, produzir o efeito de parecer-verdadeiro.

Os arranjos enunciativos em *Rashomon*

Designa-se arranjos enunciativos os conjuntos de elementos singulares que produzem um determinado efeito de sentido. Identificamos cinco arranjos que se alternam e se relacionam ao longo do filme. São considerados nesses arranjos: a sintaxe discursiva (projeções de pessoa, espaço e tempo), a escolha da perspectiva, a instauração dos pontos de vista e como eles promovem efeitos de objetividade ou subjetividade. Tanto a instância da enunciação quanto a do enunciado são analisadas.

Os quadros de 1 a 4 sintetizam os cinco arranjos analisados e suas características:

Quadro 1: Arranjos enunciativos.

Arranjo 1	Conversa entre o lenhador, o plebeu e o monge
Arranjo 2	Representação da 1ª versão do lenhador sobre o crime
Arranjo 3	Depoimentos
Arranjo 4	Representação dos depoimentos
Arranjo 5	Representação da 2ª versão do lenhador sobre o crime

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

Quadro 2: Sintaxe discursiva.

Número do arranjo	Actorialização	Espacialização	Temporalização
1	Lenhador Plebeu Monge	Portão de Rashomon	Hoje
2	Lenhador Takehiro	Na floresta	Há três dias
3	Lenhador Monge Policial Masako Tajomaro Takehiro (Médium)	No palácio de justiça	Hoje mais cedo
4	Lenhador Monge Policial Masako Tajomaro Takehiro	Na floresta	Há três dias
5	Masako Tajomaro Takehiro	Na floresta	Há três dias

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

Quadro 3: Instância da enunciação.

	Tipo de debreagem/ Delegação de vozes	Actantes da enunciação	Actantes do enunciado
1	Debreagem enunciva da enunciação	Actantes da enunciação implícitos Observador	Três interlocutores: atores (personagens) que dialogam
2	Debreagem de 2º grau		Embreagem (eu que significa ele) Lenhador
3	Debreagem de 2º grau		Personagens são os interlocutores. Interlocutário implícito (seria o juiz)
4	Debreagem de 3º grau		Mudança de nível: interlocutor torna-se narrador. Embreagem (ele que significa eu)
5	Debreagem de 2º grau		Três interlocutores

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

Quadro 4: Instância do enunciado.

	Perspectiva	Ponto de vista	Efeito de sentido
1	Observador	Observador	Objetividade
2	Lenhador	Observador	Subjetividade
3	Lenhador Monge Policia Masako Tajomaro Takehiro - Médium	Lenhador Monge	Objetividade
4	Lenhador Monge Policia Masako Tajomaro Takehiro (Médium)	Personagens alternada com observador	Subjetividade
5	Lenhador	Observador	Objetividade

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

A partir desses dados, foi possível elaborar algumas considerações acerca de como são exploradas as variações de perspectiva e de pontos de vista no filme com base nos elementos da sintaxe discursiva.

Quem matou Takehiro?



Figura 4: Arranjo 1 (04 min 47 seg).

Fonte: Rashomon (1950).

A Figura 4 corresponde ao arranjo enunciativo 1 (diálogo entre o lenhador, o plebeu e o monge; no portão de Rashomon; hoje), que instaura a perspectiva e o

ponto de vista do observador delegado da enunciação, conferindo ao enunciado uma neutralidade em relação à instância da enunciação (como dito, não há efeitos de enunciação enunciada nesse filme).

Essa configuração privilegia os procedimentos persuasivos que buscam a objetividade e que promovem o parecer-verdadeiro. Como os fatos não estão explicitamente vinculados a alguém, o enunciatário pode interpretar esse arranjo como algo que “realmente aconteceu”, não colocando em dúvida o encontro entre o monge, o plebeu e o lenhador.

Na instância do enunciado, é nesse arranjo que ocorrem os contratos entre os actantes do enunciado (contrato enuncivo) e, ao longo do filme, os julgamentos epistêmicos (avaliação sobre os depoimentos e fatos apresentados). Nesse arranjo, também se encontram os subsídios para o contrato de veridicção que ocorre no nível da enunciação (contrato enunciativo) entre o enunciador e enunciatário.

Esse contrato se estabelece a partir do seguinte diálogo: o lenhador afirma para o plebeu que está intrigado com uma história muito estranha que ouviu. Então, o plebeu questiona o monge, que confirma: “este homem e eu vimos e ouvimos tudo sobre ela [...]. Tão horrível. Agora, posso acabar perdendo a minha fé na alma humana. Isto é pior que os bandidos, a pestilência, fome, incêndio ou guerra” (RASHOMON, 1950, 4 min). Então, o lenhador sugere contar as histórias do julgamento e do crime para o plebeu para que ele as examine.

Nos primeiros 15 minutos de filme, que incluem o diálogo acima, a representação da primeira versão do lenhador sobre o crime, o depoimento do lenhador, do monge e do policial que capturou Tajomaru, são expostos indícios que ancoram os possíveis fatos. São informações sobre os envolvidos, sobre os locais e a data do ocorrido. Até aqui, tudo está encaminhado para um desfecho que revelará como o crime ocorreu.

O samurai bandido Tajomaru, em seu depoimento que dura mais 15 minutos, apresenta uma primeira versão sobre o crime, que até então pode ser a “verdadeira”. Mas, em seguida, o depoimento de Masako contradiz o anterior e observa-se a dúvida implantada.

O arranjo enunciativo 3 (depoimentos; no palácio de justiça; hoje mais cedo) é intercalado com o arranjo enunciativo 4 (representação dos depoimentos; na floresta; há três dias) e o arranjo enunciativo 1. Apresenta as variadas perspectivas de cada uma das testemunhas. Entretanto, aqui, o ponto de vista é o do monge ou o do lenhador, inseridos nas cenas como observadores.



Figura 5: Arranjo 3 (48 min 14 seg) – depoimento da Masako.
Fonte: Rashomon (1950).

Por exemplo, no depoimento da Masako (Figura 5), a história está sendo contada de acordo com a perspectiva dela, mas subordinada aos pontos de vista do lenhador e do monge que estão relatando o que viram e ouviram durante o julgamento ao plebeu. Isso ocorre com todos os outros participantes do julgamento. Esse arranjo promove um efeito de objetividade, na medida em que pode ser considerado como uma debreagem interna que dá a palavra para outra pessoa (como um “discurso direto”). De volta ao arranjo 1, são efetuados os julgamentos epistêmicos dos três personagens sobre os testemunhos apresentados, acumulando informações para o julgamento veridictório final que deve identificar a versão verdadeira de acordo com a narrativa.

O arranjo enunciativo 4 (representação dos depoimentos) objetiva demonstrar os fatos narrados. Nesse arranjo, permanecemos na perspectiva de quem está contando a história, mas temos uma variação no ponto de vista, uma delegação de vozes por meio de debreagens internas de 3º grau na qual o interlocutor se torna narrador.

Ainda nesse arranjo, quando esse narrador se refere a si como personagem da narrativa, ou seja, quando há a representação do narrado durante a narração, temos uma embreagem, que produz um efeito explícito de relato. Como exemplo, observa-se na Figura 6 o momento em que ocorre uma embreagem durante o depoimento/representação de Takehiro.

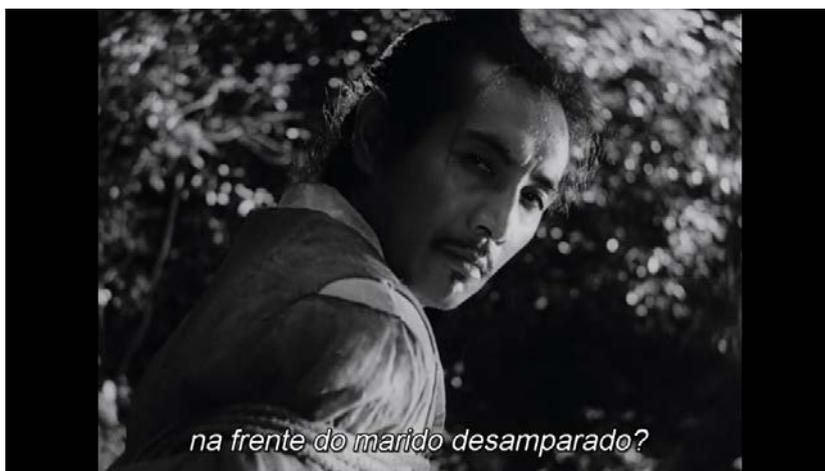


Figura 6: Arranjo 4 (53 min 49 seg) – Representação do depoimento do Takehiro.
Fonte: Rashomon (1950).

Esses dois procedimentos tornam o arranjo mais subjetivo, e aqui observa-se, ao confrontar o que está sendo narrado (verbal sonoro) com o que está sendo mostrado (imagens), como a articulação de linguagens produz efeitos de sentido diversos. No caso, em todos os relatos, os conteúdos manifestados nas dimensões de percepção visual e sonora correspondem, produzindo um efeito de dizer-verdadeiro. Caso os conteúdos verbal e visual não corresponderem, o efeito de sentido seria de contradição.



Figura 7: Arranjo 2 (11 min 51 seg) – Representação da primeira versão do lenhador.
Fonte: Rashomon, 1950



Figura 8: Arranjo 5 (01 h 04 min 20 seg) – Representação da segunda versão do lenhador.
Fonte: Rashomon, 1950

Os arranjos enunciativos 2 e 5 são vinculados somente ao lenhador. O arranjo 2 diz respeito a sua primeira versão sobre o crime e o arranjo 5, à versão que ele afirma ser a “verdadeira” e que é apresentada no final do filme.

Ressaltamos que o arranjo 2 apresenta a mesma configuração do arranjo 4 (com embreagem, que promove efeito de subjetividade e de relato explícito); o arranjo 5 apresenta a mesma configuração do arranjo 1 (apenas um observador implícito), que promove um efeito de objetividade. Ou seja, devemos considerar que, nesse caso específico, o efeito de subjetividade foi relacionado com a “mentira” e o de objetividade com a “verdade”.

Entretanto, nos outros depoimentos, esses arranjos e efeitos se entrecruzam, sendo que não são nem completamente objetivos, nem subjetivos. Logo, observamos que há uma variação na relação entre os efeitos de objetividade e subjetividade e o parecer-verdadeiro, não sendo possível generalizar ou simplificar ao associar, por exemplo, somente os efeitos de objetividade ao parecer-verdadeiro. E é justamente essa intercalação que promove os efeitos veridictórios depreendidos da narrativa estudada.

Credibilidade e credulidade

Além dos procedimentos enunciativos que correspondem à sintaxe discursiva, para compreender o desenvolvimento do efeito rashomon é necessário observar também a semântica discursiva, que consiste nos temas e figuras que são definidos no filme e que vão contribuir diretamente na questão da veridicção.

A semiótica oferece as noções de credibilidade e credulidade, que consistem na relação que um actante tem com outro actante a respeito de uma informação. A credibilidade diz respeito a quem quer-deve-pode-sabe ser acreditado e a credulidade a quem quer-deve-pode-sabe acreditar. Essa relação vai guiar os julgamentos epistêmicos e influenciar nos contratos de veridicção. Em *Rashomon*, essa relação entre a credibilidade e a credulidade é bastante desenvolvida e está entrelaçada com a semântica discursiva. É importante observar essas características para compreender como o efeito rashomon ocorre.

Em seu depoimento, o bandido Tajomaru assume a autoria do crime: “sei que cedo ou tarde você terá o meu pescoço, então não vou esconder nada. Foi este Tajomaru que matou aquele homem” (RASHOMON, 1950, 16 min). Além disso, ele se mostra implacável e exagera em relação às suas habilidades como espadachim, afirma que a relação sexual com Masako foi consensual e que matou Takehiro a pedido dela, que teria prometido ficar com aquele que sobrevivesse ao duelo.

Sobre o depoimento de Tajomaru, de volta ao arranjo 1 em que ocorrem os julgamentos epistêmicos, o plebeu confirma que Tajomaru é conhecido como sendo agressor e assassino. O lenhador diz que tanto a versão do Tajomaru quanto a da mulher, que vem a seguir, são mentiras. Sobre isso, o plebeu diz: “é humano mentir. Na maior parte do tempo, não podemos ser honestos com nós mesmos”. O monge concorda e diz: “é por serem fracos que os homens mentem, até mesmo para eles”. E o plebeu: “não me preocupo se é mentira, isto só está nos entretendo. Qual a história que a mulher contou?” (RASHOMON, 1950, 36 min).

Sobre o depoimento de Masako, o monge afirma: “é completamente diferente da história de Tajomaru” (RASHOMON, 1950, 38 min). Na sua versão, Masako conta que Tajomaru a violentou enquanto seu marido observava amarrado. Ela reforça que não houve consentimento, afirma que o marido a tratou com repugnância. Ela se desesperou e o matou com seu punhal, de forma, provavelmente, acidental. Então, Masako fugiu e tentou se matar, jogando-se na lagoa. Em sua versão, ela é submissa e frágil. Entretanto, nas versões dos dois homens, ela é manipuladora e a causadora dos conflitos.

De volta à conversa dos três no portão de *Rashomon*, o plebeu diz que quanto mais ouve, mais se confunde. E que “as mulheres usam suas lágrimas para enganar todo mundo. Elas enganam até elas mesmas. Então, você tem que se precaver com a história de uma mulher” (RASHOMON, 1950, 49 min), ou seja, julga como duvidoso o depoimento da Masako, afirmando que mulheres têm, por natureza, uma falta de credibilidade. Além disso, vemos aqui uma relação entre o saber e o crer.

Quanto mais se sabe sobre o crime e os envolvidos, menos é possível crer ou não crer nas versões.

O monge se oferece para contar a versão do homem morto. O lenhador afirma que essa versão também é mentira. O monge responde que homens mortos não mentem, expondo mais uma vez o seu querer-crer. O plebeu, então, afirma que pode não existir bondade no mundo. Em seu depoimento, Takehiro, encarnado em uma médium, diz que está no inferno, sofrendo na escuridão. Afirma que Tajomaru atacou a sua esposa sabendo que, assim, ela teria sua virtude manchada e que ele não poderia mais ser o seu marido. Então, Masako sugere que Tajomaru mate seu marido para salvar a sua honra. Tajomaru fica chocado com o pedido da mulher e propõe ao samurai Takehiro matá-la. Ela foge e Tajomaru vai atrás. Takehiro, chorando, pega o punhal da mulher caído no chão e enfia no próprio peito, seguindo o bushido (o código de conduta dos samurais). Ele afirma, enfim, que “alguém se aproximou silenciosamente e que retirou suavemente o punhal” do seu coração.

Após todos os depoimentos, retorna-se ao arranjo 1. O plebeu se aproxima do lenhador e o questiona sobre o quanto ele sabe sobre o crime. O lenhador admite que mentiu em sua primeira versão e que presenciou o crime. Então, ele conta a versão “verdadeira” dos fatos (arranjo 5). Nessa versão, Tajomaru e Takehiro lutam com suas espadas para salvarem suas honras e Tajomaru mata o adversário. Entretanto, Tajomaru é apresentado como pouco habilidoso e Takehiro como covarde, contradizendo as respectivas versões e afirmando que se tratou na verdade de um crime desonroso para ambos. Porém, a honestidade do lenhador é questionada:

Plebeu: De forma que está é a história real. Lenhador: não conto mentiras. Vi tudo com meus próprios olhos. Plebeu: eu duvido. Lenhador: é verdade. Eu não minto. Monge: isto é horrível. Se os homens não confiam uns nos outros, a Terra pode ser um inferno. Plebeu: isto é certo. Este mundo é um inferno. Monge: não. Eu acredito nos homens. Não quero que este lugar seja um inferno. Plebeu: dessas três, qual história é acreditável? Lenhador: não faço ideia. (RASHOMON, 1950, 01 h 18 min)

Os três, então, desenvolvem um último diálogo esclarecedor sobre o tema da honestidade, quando um bebê abandonado é encontrado e o plebeu rouba seus pertences. O lenhador o repreende, mas o plebeu deduz que o lenhador mentiu em seu testemunho porque roubou o punhal da mulher da cena do crime (o lenhador não nega nem confirma) e afirma que todos os homens são motivados por interesses egoístas.

Sobre o percurso temático da “fé na bondade humana”, o monge parte de um querer e um dever-creer, mas está em dúvida devido ao crime que ocorreu. Em seguida, essa dúvida se intensifica, quando ele questiona se todos os homens podem ser desonestos, inclusive o lenhador, mas no fim ele reafirma a sua fé após a ação generosa do lenhador, que adota o bebê, caracterizando-se como um crédulo.

Já o plebeu parte de um querer-saber sobre os julgamentos e sobre o crime, mas afirma ser indiferente em relação a autoria do crime. Diz que não crê na bondade humana, opondo-se ao monge como incrédulo. O lenhador não crê em nenhuma das versões apresentadas e insiste que a sua é a verdadeira (quer ser acreditado), apesar de admitir ter dado um falso testemunho em juízo, colocando sua honestidade em xeque. Ele afirma, na sua versão final, que foi testemunha ocular, logo ele sabe sobre o julgamento e pode ser que saiba sobre o crime. Ao apresentar um crédulo e um cético para avaliar os depoimentos, ressalta-se que essa competência do enunciatário deve ser levada em consideração.

Considerações finais

Visando identificar como se caracteriza o efeito rashomon, observou-se os procedimentos que constroem a relação enunciator/enunciatário no filme *Rashomon*. Foram depreendidos conjuntos de elementos aos quais chamamos arranjos enunciativos, que permitiram analisar não só os tipos de efeitos de sentidos produzidos nas instâncias da enunciação e do enunciado, mas a relação entre eles, que culminou no efeito rashomon em si.

Ao intercalar os arranjos que promovem efeitos de objetividade e subjetividade e os julgamentos epistêmicos efetuados ao longo da narrativa, foram produzidos indícios para efetuar os julgamentos veridictórios. Os efeitos produzidos por meio da alternância entre perspectivas e diversos pontos de vista, instaurada pelas debreagens e embreagens actanciais, teve um papel fundamental na criação dos efeitos de dizer verdadeiro propostos, na medida em que criou tanto uma ilusão referencial como a ideia da impossibilidade de ter acesso direto aos fatos.

As cenas inicial e final ofereceram diálogos que explicitaram as relações de manipulação e sanção entre os três personagens (monge, plebeu e lenhador), bem como se desenvolveram as questões sobre a credibilidade e a credulidade. Não se trata exclusivamente do conteúdo dos enunciados, de qual história poderia ser “verdadeira”, mas de um conjunto de elementos que envolvem quem está contando e quem está ouvindo, como também a maneira como a história é textualizada. De fato, entre os relatos existem algumas coincidências, que podem até serem complementares,

mas também muitas contradições, de forma que não é possível identificar qual das versões seria a “verdadeira” e quais seriam as “mentirosas”.

Em conjunto, esses elementos fazem parte dos procedimentos utilizados pelo enunciador para persuadir o enunciatário a crer que não é possível saber a identidade do assassino do samurai Takehiro, assim, instalando e mantendo a dúvida e quebrando o contrato de veridicção proposto inicialmente. Retomando a definição de efeito rashomon como uma combinação entre diferentes perspectivas sobre um fato e a ausência de evidências que comprovem ou refutem qualquer uma das versões, convergindo para um final inconclusivo e confrontando com os resultados obtidos na análise da construção do efeito no filme *Rashomon*, concluímos que ela se comprova.

É possível que, a partir dessa caracterização do efeito rashomon em sua origem audiovisual, seja possível confrontá-la com outras obras audiovisuais que afirmam ter tomado o efeito como base. O que seria considerado o efeito rashomon nessas obras? O que têm em comum com o filme *Rashomon*? Apresentam perspectivas contraditórias, complementares ou excludentes? Os finais são inconclusivos? Ainda no âmbito do filme, é possível explorar mais a questão da relação entre saber e crer e da credibilidade e da credulidade, bem como o fato de certos efeitos de sentido serem favorecidos pela linguagem audiovisual, sendo um caminho para desenvolvimentos posteriores acerca do tema.

Referências

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH, 2002.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução: Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

DUARTE, A. L. “De ‘Dentro do bosque’ a *Rashomon*: história, literatura e cinema”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 167-183, jan./jun. 2012.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2005.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2011.

HEIDER, K. G. “The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree”. *American Anthropologist*, Hoboken, v. 90, n. 1, p. 73-81, 1988.

MASSI, F. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

Referências audiovisuais

RASHOMON. Akira Kurosawa, Japão, 1950.

submetido em: 2 abr. 2020 | aprovado em: 23 jul. 2020